STUDIA IBERYSTYCZNE

18

LUSOFONIA: UM MUNDO, VÁRIAS VOZES

2019



eds.

Przemysław Dębowiak

Anna Rzepka

Anna Wolny

Redaktor naczelny / Editora-chefe / Editor-in-Chief
Ewa Nawrocka

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
Rozalya Sasor

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 KAULDE 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)

STUDIA IBERYSTYCZNE 18
2019

LUSOFONIA: UM MUNDO, VÁRIAS VOZES

LUZOFONIA: JEDEN ŚWIAT, RÓŻNE GŁOSY

LUSOFONIA: ONE WORLD, VARIOUS VOICES

eds.
Przemysław Dębowiak
Anna Rzepka
Anna Wolny

Kraków

© Copyright by Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego and individual authors, 2019

Correção linguística:
Ana Wąs-Martins

Formatação do texto: Agnieszka Kluzik

Gravura na capa: Katarzyna Wolny

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Internacionalização da revista "Studia Iberystyczne" através do aumento do número de avaliadores estrangeiros em 2019 e 2020 – tarefa financiada no âmbito do contrato nº 898 / P-DUN / 2019 pelo Ministério da Ciência e Ensino Superior com os fundos para atividades de divulgação científica.

A publicação é subsidiada pela Faculdade de Filologia da Universidade Jaguelónica.

Publicado em forma de e-book junto com as 60 cópias em papel

A versão principal é a versão em formato digital

ISSN 2082-8594

Księgarnia Akademicka SRL
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Livraria digital:
www.akademicka.pl

Índice

Wstęp 7

Prefácio 11

LITERATURAS E CULTURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

Yana Andreeva, *Sob céus estranhos: o exílio segundo Ilse Losa* 17

Dário Borim Jr., *Precária existência, implacável destino: Machado de Assis, Borges e Poe, em Luis Fernando Verissimo* 35

Tássia Verônica Brandão Teixeira, *Recursos literários e historicidade em Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre. Literacidade no equilibrio de antagonismos* 45

Jerzy Brzozowski, *Presença de José Saramago na Polónia* .. 55

João Batista Cardoso, *Literatura Brasileira no Modernismo tardio, sob o prisma do* Grande sertão: veredas..... 71

Adriano Carvalho Araujo e Sousa, *Transcriação no* Sermões *de Júlio Bressane: interações de literatura, pintura e oralidade* 95

Gildo José da Costa, *Consciência e cultura: a incondicionalidade da palavra-ação em Paulo Freire*..... 107

Maria Aparecida Cruz de Oliveira, *"Literatura afro-brasileira" ou apenas "literatura"? Problematizando a presença de adjetivos* 117

Anna Działak-Szubińska, D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder *(2015) de Isabel Stilwell. A imagem da mãe de D. Afonso Henriques revisitada* 135

Cláudia Fernandes, *O espaço do conceito de "kizomba"*..... 147

Agnieszka Gabor-da Silva, *Clarice Lispector e sua arte do conto. Uma análise literária de* O ovo e a galinha 157

João Miguel Henriques, *Depois de La Lys: as* Memórias da Grande Guerra*, de Jaime Cortesão*..... 169

Anna Kalewska, *A intertextualidade camoniana em* ...Onde Vaz, Luís? *(1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo* 183

Maria S. Khvan, *O papel da mulher na sociedade portuguesa: um olhar pelo lado de fora (uma breve revisão)*..... 201

Priscilla Lopes d' El Rei, *Literatura e poesia marginal contemporânea no Brasil. A periferia na voz de Sérgio Vaz e Ferréz*..... 213

Rui Maia Rego, *Ética epicurista* − Tetraphármakos*: Algumas inquirições no pensamento filosófico português*..... 231

Serafina Martins, *A crise económica na literatura portuguesa recente: casos de 2011 e 2013* 243

Emanoel Cesar Pires de Assis, Daniel Lopes, *A estatística textual computadorizada e a literatura brasileira: uma análise do romance* Miragem*, de Coelho Neto*..... 259

Kateřina Ritterová, *Adília do Outro Lado do Espelho (o lírico e o grotesco na poesia de Adília Lopes)* 271

Simone Rossinetti Rufinoni, *Patriarcado e loucura no romance brasileiro*..... 283

Anna Rzepka, *Alguns apontamentos sobre os manuscritos portugueses da Biblioteca Jaguelónica de Cracóvia*..... 293

Zlatka Timenova, *Formas de disjunção no haiku:algumas características do haiku em búlgaro e em português* 311

Karolina Válová, *Quatro coisas encontradas: análise espacial da casa no romance* Para Sempre *de Vergílio Ferreira*..... 325

LINGUÍSTICA, DIDÁTICA E ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Maria Helena Ançã, *Aproximações ao Português Língua Não Materna: alguns estudos académicos do 2º Ciclo (Bolonha)* 335

Henrique Barroso, <Meter-se a + *infinitivo*> *no Português Europeu*..... 349

Anabela Cristina Costa da Silva Ferreira, *A atividade teatral como instrumento para a aprendizagem do PLE no Departamento de Interpretação e Tradução da Universidade de Bolonha, sede de Forlì* 365

Joanna Drzazgowska, *Formas de tratamento nominais na língua portuguesa. Algumas observações de caráter contrastivo português europeu – polaco* 388

Maria Carmen de Frias e Gouveia, *Aquisição e uso das formas de tratamento em português – língua estrangeira* 399

Jakub Jankowski, *Histórias em quadrinhos traduzidas (e no prelo) para polaco. Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução* 413

Ana Loureiro, Patricia Rossi Jiménez, Natália Sarnowska, Paulo Gonçalves, Boyka Nédeva, *Traduzir marcadores discursivos não é tarefa fácil…* desde logo*, porque. As traduções de 'desde logo' para Espanhol, Búlgaro e Polaco* 431

Fátima Oliveira, Fátima Silva, *O uso do Pretérito Imperfeito e do Pretérito Perfeito do Indicativo em português europeu por estudantes com cantonês como L1* 447

Galina Petrova, *Conceitos do tempo e do espaço em russo e em português: diferenças e dificuldades na aprendizagem* 467

Joanna Popielska-Grzybowska, *A visão linguística do Além egípcio antigo na tradução para português e inglês* 479

Anaísa Silva Gordino, *A Língua Portuguesa nas Organizações Internacionais* 491

Konrad Szcześniak, *Os aspetos regulares e irregulares da construção* ter *PRON INF* 513

Ildikó Szijj, *Observações sobre a derivação parassintética no português e no espanhol* 525

José Teixeira, *As cores dos provérbios na língua portuguesa: de Portugal ao Brasil e de Angola a Timor* 537

Wstęp

Coraz częstsze w Polsce wydarzenia o zasięgu międzynarodowym związane z działalnością naukową, dydaktyczną i popularyzatorską w zakresie filologii portugalskiej przynoszą nie tylko wiele satysfakcji ich organizatorom, lecz także stają się dla nich ważnym źródłem inspiracji oraz silnym impulsem do dalszych poczynań w tej sferze. Niniejszy tom „Studiów Iberystycznych" jest tego świetnym przykładem. Punktem wyjścia do przygotowania zawartych w nim artykułów była bowiem twórcza wymiana myśli i doświadczeń naukowo-badawczych w ramach konferencji *VI Dni Języka Portugalskiego i Kultury Luzofonii w Europie Środkowej i Wschodniej* (*VI Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste*), która odbyła się w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie we wrześniu 2018 roku, z inicjatywy Zakładu Filologii Portugalskiej i Przekładoznawstwa UJ wraz z Katedrą im. Vergílio Ferreiry Instytutu Camõesa w Portugalii, pod kierownictwem prof. dra hab. Jerzego Brzozowskiego.

Krakowski kongres stanowił szóstą edycję realizowanego już od dekady projektu, wpisując się z powodzeniem w cykl owych spotkań naukowych w licznym gronie badaczy, organizowanych w odstępach dwuletnich przez różne ośrodki akademickie w Europie. Wśród uczestników sympozjum w Krakowie znaleźli się przedstawiciele blisko dwudziestu uczelni wyższych z wielu krajów Europy, nie tylko Środkowo-Wschodniej, a także z Brazylii i Stanów Zjednoczonych, skupiający się w pracy naukowej na tematyce portugalistycznej.

Luzofonia: jeden świat, różne głosy – tytuł, który towarzyszy niniejszej publikacji, w pełni oddaje ogromne bogactwo i zróżnicowanie

zagadnień poruszonych podczas obrad kongresu w odniesieniu do obszarów portugalskojęzycznych, które choć geograficznie rozproszone na kilku kontynentach, stanowią wspólną przestrzeń badawczą, otwierającą niezwykle interesujące i oryginalne perspektywy dla prac o profilu literackim, kulturowym, historycznym, językoznawczym czy tłumaczeniowym. Za wszystkie cenne głosy, idee i opinie, ukazujące wieloaspektowość i złożoność podjętych tematów ze świata Luzofonii, rozmaitość koncepcji oraz metod badawczych zastosowanych do jego analizy, organizatorzy konferencji pragną złożyć szczególne podziękowania osobom, które przyjęły zaproszenie do udziału w tym wydarzeniu.

Wspomnianą różnorodność obrazuje także bieżący numer „Studiów Iberystycznych", obejmujący 37 artykułów naukowych zgrupowanych w dwóch blokach tematycznych. Pierwszy z nich składa się z 23 tekstów zainspirowanych badaniami nad literaturą i kulturą, nie tylko Portugalii, lecz również Brazylii i krajów afrykańskich portugalskiego obszaru językowego. Poruszane w pracach kwestie obejmują szerokie spectrum zarówno jeśli chodzi o problematykę, jak i zastosowane paradygmaty metodologiczne i perspektywy krytyczne. Na podkreślenie zasługuje fakt, że wiele artykułów uwzględnia w swoich analizach specyficzny kontekst obecny również w nazwie samego wydarzenia, umiejętnie wskazując na związki łączące przewodnie motywy portugalskie czy luzofońskie z kulturami, do których przynależą sami piszący. W ten sposób przed czytelnikiem niniejszego tomu odsłania się nie tylko uniwersalityczny wymiar kultury czy literatury języka portugalskiego, ale także jej lokalnie ukierunkowane odczytanie.

Z kolei druga część tomu zawiera 14 artykułów z dziedziny językoznawstwa, przekładoznawstwa oraz glottodydaktyki, przygotowanych przez specjalistów przede wszystkim z uczelni portugalskich i polskich, ale także bułgarskich, rosyjskich, węgierskich i włoskich. Wśród tekstów o tematyce lingwistycznej przeważają prace z zakresu morfoskładni języka portugalskiego, choć poruszana problematyka obejmuje też pragmalingwistykę, paremiologię czy językoznawstwo porównawcze. W artykułach przekładoznawczych omówiono wybrane zagadnienia traduktologiczne na podstawie różnych rodzajów tekstów

tłumaczonych między innymi z języka portugalskiego lub na ten język. Wreszcie teksty glottodydaktyczne traktują o niektórych problemach związanych z nauczaniem języka portugalskiego jako obcego.

W naszym zamyśle zarówno krakowski kongres, jak i niniejsza publikacja mają służyć pogłębianiu już istniejących i odkrywaniu nowych możliwości oraz kierunków współpracy na płaszczyźnie dydaktycznej i naukowej między różnymi ośrodkami uniwersyteckimi prowadzącymi studia portugalistyczne. Liczymy, że zorganizowane przez nas spotkanie specjalistów z zakresu Luzofonii – tak w Krakowie, jak i na łamach bieżącego wydania „Studiów Iberystycznych" – przyczyni się do podtrzymania ważnej inicjatywy, jaką są *Dni Języka Portugalskiego i Kultury Luzofonii w Europie Środkowej i Wschodniej*. Mamy również nadzieję, że owo spotkanie pozwoli umocnić miejsce studiów portugalistycznych na mapie naukowej naszego kontynentu.

Przemysław Dębowiak
Anna Rzepka
Anna Wolny

Prefácio

Os eventos de alcance internacional, ligados com a atividade científica, didática e de promoção dos estudos portugueses, estão a acontecer cada vez mais frequentemente na Polónia, trazendo imensa satisfação aos seus organizadores, tornando-se uma fonte de inspiração importante e um impulso forte de continuação de atividade neste âmbito.

O presente volume da revista científica *Studia Iberystyczne* serve de um bom exemplo desse fenómeno. O ponto de partida para a preparação dos artigos nela incluídos foi uma livre troca de ideias e experiências científicas e de investigação durante as *6as Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste*, organizadas no Instituto de Filologia Românica da Universidade Jaguelónica em Cracóvia em setembro de 2018, por iniciativa do Departamento de Estudos Portugueses e Tradução, junto com a Cátedra Vergílio Ferreira do Camões, I.P. e sob os auspícios do Prof. Dr. Jerzy Brzozowski.

O congresso cracoviense constituiu a sexta edição do projeto realizado já por uma década, inscrevendo-se com sucesso nesse ciclo de encontros científicos entre numerosos investigadores, organizado de dois em dois anos por vários centros académicos na Europa. Contaram-se entre os participantes do simpósio em Cracóvia representantes de quase vinte universidades de vários países europeus, não só da Europa Central e de Leste, como também do Brasil e dos Estados Unidos da América do Norte – todos concentrados no seu trabalho científico de temática lusófona.

"Lusofonia: um mundo, várias vozes" – o título que acompanha a presente publicação, reflete a enorme riqueza e diversidade

de assuntos debatidos durante os trabalhos do congresso em relação a espaços lusófonos que, embora geograficamente dispersos por alguns continentes, formam um universo de investigação abrangente, que proporciona perspetivas originais e interessantes para trabalhos de perfil literário, cultural, histórico, linguístico e de tradução. Por todas as vozes, ideias e opiniões, mostrando a pluralidade de aspetos e a complexidade da temática lusófona, como pela variedade de conceptualizações e métodos aplicados para a sua análise, os organizadores das Jornadas querem agradecer a todos os que aceitaram o convite para participar nesse evento.

A supramencionada variedade reflete-se também neste volume da revista *Studia Iberystyczne*, que inclui 37 artigos científicos, agrupados em dois blocos temáticos. O primeiro contém 23 textos baseados em investigações sobre literatura e cultura, não só de Portugal, mas também do Brasil e dos países africanos de língua oficial portuguesa. Os assuntos neles levantados abrangem um vasto leque, tanto quanto à problemática, como aos paradigmas metodológicos e perspetivas críticas usados pelos investigadores. Vale a pena ressaltar também que muitos dos artigos levam em consideração nas suas análises o contexto específico presente no próprio nome do evento cracoviense, apontando com habilidade para as ligações entre os *topos* portugueses ou lusófonos com as culturas às quais pertencem os seus autores. Portanto, o leitor deste volume pode aceder não só ao valor universal da cultura ou língua portuguesas, mas também à sua leitura local e particular.

A segunda parte do volume conta com 14 artigos das áreas de linguística, estudos de tradução e didática do Português Língua Estrangeira, preparados tanto por especialistas da academia portuguesa e polaca, como também búlgara, russa, húngara e italiana. Entre os textos sobre a linguística prevalecem trabalhos da área da morfossintaxe do português, com intervenções também sobre pragmática, paremiologia ou linguística comparativa. Nos artigos da área de estudos de tradução foram tratados alguns assuntos com base em vários textos traduzidos, entre outras línguas, de e para português. Finalmente, os textos de didática tratam sobre alguns problemas relativos ao ensino da língua portuguesa como língua estrangeira.

A ideia central, tanto do congresso em Cracóvia, como desta publicação, é de explorar, aprofundar e descobrir novas possibilidades e rumos de colaboração ao nível da didática e da pesquisa entre vários centros académicos, que oferecem cursos de estudos portugueses. Esperamos que o encontro de especialistas da lusofonia – seja durante o simpósio cracoviense, seja nas cartas desta revista – ajude a propagar uma iniciativa tão importante como as *Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste*. Desejamos também que este encontro fortaleça o lugar que os estudos portugueses ocupam no mapa científico do nosso continente.

Przemysław Dębowiak
Anna Rzepka
Anna Wolny

LITERATURAS E CULTURAS
EM LÍNGUA PORTUGUESA

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 17-34
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.01

Yana Andreeva
Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski
jandreeva@uni-sofia.bg

Sob céus estranhos: o exílio segundo Ilse Losa

Resumo:
O texto propõe-se analisar as representações do exílio em três romances da escritora portuguesa Ilse Losa (1913-2006): *O mundo em que vivi* (1949), *Rio sem ponte* (1952) e *Sob céus estranhos* (1962). Apoiando-se na transdisciplinaridade que o estudo das temáticas da migração e do exílio reclama e aproveitando alguns dos contributos teóricos do pós-colonialismo histórico e crítico, assim como os atuais questionamentos sobre os desafios éticos e multiculturais que a sociedade contemporânea enfrenta, o artigo pretende examinar de que maneira as narrativas em foco representam o fenómeno do exílio e, em especial, a identidade do exilado.
Palavras-chave: exílio, migração, refugiados, identidade, Ilse Losa

Abstract:
Under Strange Skies: Exile According to Ilse Losa
The article focuses on how exile is presented in three novels by the Portuguese author Ilse Losa (1913-2006): *The World I Lived in* (1949), *River without a Bridge* (1952), and *Under Strange Skies* (1962). Through the application of the transdisciplinary method while examining the subject matter of migration and exile, the article, on the one hand, utilizes some theoretical contributions to postcolonial studies and finds its place within the present-day discussion about the ethical and multicultural challenges that modern society faces, and on the other examines the way Ilse Losa's novelistic narratives construct the image of exile and how the exiles understand their own identity.
Keywords: exile, migration, refugees, identity, Ilse Rosa

A história dos movimentos migratórios em que Portugal é ponto de partida ou de chegada tem demonstrado que a migração é um fenómeno que marca de forma intensa a vida da sociedade portuguesa e das suas derivações diaspóricas nos cinco continentes. No intuito de repensar e redefinir a condição do migrante, a ficção literária moderna e atual tem vindo a problematizar a sua identidade e o seu lugar no mundo. Escolhendo a temática da migração e do exílio a partir de finais dos anos 40, a obra romanesca de Ilse Losa ocupa um lugar singular no espaço da ficção portuguesa de Novecentos. Ao tematizar reiteradamente nos seus textos um conjunto de questões vinculadas particularmente à imigração, chegando assim a construir uma expressiva representação ficcional do imigrante, os romances da escritora antecedem com algumas dezenas de anos as ficcionalizações de histórias de imigrantes em Portugal, de que na nossa atualidade literária já há uma série de obras notáveis.

Parece-me oportuno relembrar aqui a vida e o conjunto da obra de Ilse Losa, sobretudo tendo em conta a insistente evocação das circunstâncias biográficas da autora nos seus livros de ficção e de crónicas. A escritora nasce na Baixa Saxónia em 1913, numa família de origem judaica. Os seus anos estudantis transcorrem nos liceus de Osnabruk e Hildeshaim e no Instituto Comercial de Hanôver. Sob ameaça de ser deportada para um campo de concentração após a chegada de Hitler ao poder, vê-se obrigada a fugir da Alemanha. De início escolhe como destino a Inglaterra, onde trabalha como precetora de meninos. Em 1934 muda-se para Portugal que a acolherá como segunda pátria. Fixa-se no Porto e, embora nascida na Alemanha, produz a sua obra em português. Dedica-se à escrita ficcional, à tradução literária, à organização de antologias e livros escolares. É autora de romances, contos, crónicas, sendo de destacar muito especialmente o seu contributo no campo da literatura infantojuvenil. Em 1984 é premiada com o Grande Prémio Gulbenkian pelo conjunto da sua obra para crianças. Em 1998 o seu livro de crónicas *À flor do tempo* recebe o Grande Prémio de Crónica da APE. Falece no Porto em inícios de janeiro de 2006 (dados biobibliográficos mais detalhados em Rocha, 1998).

Os romances de Ilse Losa que aqui gostaria de apresentar constituem uma espécie de ciclo da migração e do exílio na obra da escritora. Trata-se de três romances que a autora publica nos primeiros anos da sua carreira literária: *O mundo em que vivi*, cuja primeira edição data de 1949, *Rio sem ponte*, de 1952, e *Sob céus estranhos*, de 1962. Neste ciclo temático, os biografemas da origem judaica, da fuga da Alemanha nazi e do penoso destino de refugiado e imigrante afloram à superfície dos textos, inscrevendo-se decisivamente no conjunto de tópicos que a escrita de Ilse Losa vai problematizar ao longo dos anos ao enfocar a perseguição e o genocídio dos judeus pelo Terceiro Reich e, em paralelo, a procura de asilo e a árdua construção de uma nova vida num país estrangeiro.

Antes de abordar os textos gostaria de contextualizar no seu quadro histórico-social a ação dos romances que aqui nos interessam. Referirei alguns dados sobre a migração da população europeia de origem judaica para Portugal durante a década de 30 do séc. XX e a Segunda Grande Guerra, apoiando-me em investigações produzidas nos últimos anos no âmbito da história política e social.

Após a chegada ao poder do nacional-socialismo na Alemanha, o antissemitismo feroz do Terceiro Reich desfigura o rosto da Europa, desencadeando uma onda de discriminação desumana e monstruosa violência. Na sua fuga em massa dos territórios ocupados pelos nazistas, a população de origem judaica dirige-se aos países que mantêm neutralidade no conflito. Devido sobretudo à neutralidade, mas também por causa de outros fatores, Portugal exerce uma forte atração para os que procuram refúgio. Ao analisar o papel do cônsul português em Bordeaux Aristides de Sousa Mendes[1] na salvação de milhares de famílias judaicas durante a Segunda Grande Guerra, Rui Afonso descreve a posição geoestratégica da capital portuguesa naquela altura da maneira seguinte: "Lisboa tinha-se convertido no único porto no

[1] Como cônsul português na cidade francesa, Sousa Mendes (1885–1954) emite sob sigilo e apesar da proibição do seu governo, milhares de vistos a famílias judaicas em fuga, pelo que é destituído do cargo e posteriormente sofre repressões por parte do regime salazarista.

continente que contava com ligações relativamente regulares com as duas Américas e com a África. [...] Para a Europa, a capital portuguesa era uma saída de emergência" (Afonso, 1995: 49). Na sua abrangente investigação sobre os fluxos migratórios de judeus no período entre a Primeira Grande Guerra e a Guerra Fria Michael Marrus dedica uma atenção especial aos roteiros de fuga durante a Segunda Guerra Mundial e às políticas de Espanha e Portugal, que se mantêm à margem do conflito, em relação aos cidadãos europeus de origem judaica expatriados da Alemanha e dos territórios ocupados pela Wehrmacht, aduzindo dados impressionantes sobre a quantidade de pessoas que se dirigem ao Porto, a Lisboa, Coimbra, Caldas da Rainha, Figueira da Foz e Ericeira à procura de uma oportunidade para cruzar o Atlântico, em direção à América Latina ou aos Estados Unidos (cfr. Marrus, 2002: 258–264).

Sendo uma periferia isolada do Velho Continente que se vê na situação forçada de acolher um fluxo considerável de refugiados de diferentes nacionalidades, maioritariamente de origem judaica, Portugal tem de enfrentar uma realidade que lhe é completamente desconhecida e que possui implicações humanitárias e socio-políticas particulares, a que o poder e a sociedade reagem de forma ambígua. Os testemunhos históricos põem em evidência o facto de que, excetuando as organizações germanófilas que simpatizam com o nazismo e os círculos nacionalistas vinculados ao regime salazarista, a população portuguesa manifesta sentimentos de compaixão e solidariedade em relação aos imigrantes judeus (cfr. Pimentel, 2006). Deve-se sublinhar que a postura do Estado Novo de Oliveira Salazar no que concerne à questão dos refugiados não se pode definir como uma política programática e específica em relação à imigração e ao seu controlo efetivo, que seja marcada pela xenofobia e pelo antissemitismo. Uma série de estudos confirma que no período entre 1933 e 1939, apesar da crescente pressão migratória, o governo português não chega a efetuar alterações legislativas que possam regular restritivamente o trânsito dos refugiados judeus pelo território português e o seu acolhimento, mas apenas aplica medidas de ocasião que funcionam a curto prazo e em resposta concreta à pressão migratória num ou noutro momento com vista

a dificultar a fixação desses refugiados no país e assim proteger a mão de obra nacional do extraordinário afluxo de estrangeiros ao mercado. Com a consolidação da ideologia nacionalista do Estado Novo e do seu caráter repressivo após 1935 tais medidas são endurecidas ao ponto de se transformarem em intransponíveis obstáculos administrativos para a emissão de vistos àqueles que o regime considera estrangeiros "indesejados" e "perigosos" (cfr. Alves, Faria, 2010). Apesar de tais restrições, a política portuguesa de não fechar as fronteiras aos refugiados que desejam transitar pelo país com destino a outros países, tanto antes, como durante a Segunda Grande Guerra, contribui para a salvação de milhares de pessoas de origem judaica que, ficando nos territórios ocupados pela Alemanha nazi, seriam condenadas à perseguição e ao extermínio.

Nos seus estudos sobre a história da diáspora judaica em Portugal Irene Pimentel e Ester Mucznik aludem a documentos oficiais e testemunhos variados acerca da receção dos primeiros refugiados que chegam da Alemanha em 1933. Os dados fornecidos permitem concluir que o Estado Novo, naquela altura recentemente institucionalizado, acolhe os refugiados judeus com uma tolerância relativa. Tal tolerância expressa-se não apenas na permissão para entrarem em território português àqueles que procuram asilo provisório, mas também no consentimento do governo para que no país funcionem organizações judaicas de apoio, locais e estrangeiras[2].

Não devem deixar de ser consideradas, por outro lado, as apreensões do regime salazarista em relação aos refugiados de origem judaica, o que motiva as medidas de restrição e repressão aplicadas aos exilados pelos Ministérios do Exterior e do Interior e pela Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. De que apreensões se trata? Nos anos 30 do séc. XX a comunidade judaica em Portugal, a habitar o território

[2] As investigadoras estudam o papel de todas as organizações de apoio aos judeus refugiados em Portugal que atuam no país desde a década de 30 até aos anos 50 do séc. XX, prestando especial atenção à Comissão Portuguesa de apoio aos refugiados judeus (COMASSIS), à Cozinha Económica, ao Hospital Israelita, à Organização Internacional de apoio a migrantes europeus judeus (HICEM), e ao Comité Judaico-Americano de distribuição de doações (JOINT).

continental e as colónias africanas, é composta predominantemente por famílias sefarditas retornadas da África do Norte em finais do séc. XIX, cujos antepassados para lá haviam migrado de Portugal e Espanha na época da expulsão dos judeus da Península Ibérica nos finais do séc. XV e inícios do séc. XVI. Insignificativa em número, esta comunidade é demograficamente irrelevante e até "invisível" devido à sua quase completa integração na sociedade portuguesa, como afirma Pimentel (2006: 41). Os receios de alguns representantes do governo salazarista consistem em que, ao ser liberalizado o acolhimento de exilados judeus, a minoria judaica no país poderia aumentar – pois só no período entre a capitulação de França em junho de 1940 e meados de 1941 em Portugal entram, vindos do território francês, mais de 50 mil refugiados, muitos deles com os vistos emitidos por Sousa Mendes em Bordeaux – e que isto por sua vez poderia provocar o surgimento da "questão judaica" em Portugal (cfr. Pimentel, 2006: 41-44). A posição categórica do governo português de não querer que a questão seja sequer discutida explica-se pela firme matriz católica do salazarismo que rejeita abertamente as teorias eugénicas que estão na base da doutrina do nacional-socialismo alemão. Os dados confirmam que a maioria dos judeus que se refugiam em Portugal emigram posteriormente para outros portos de salvação. Os que fixam residência no país representam um número relativamente reduzido e a sua integração na sociedade portuguesa conduz a apenas uma mudança – na composição predominantemente sefardita da comunidade judaica local entram mais famílias asquenazes, como o assinalam os estudos da história da diáspora judaica em Portugal (cfr. Mucznik, 1999).

Os romances de Ilse Losa são o testemunho ficcional dessa complexa realidade histórica, política e social que acabamos de traçar a pinceladas grossas – a realidade contraditória e dramática resultante do êxodo de milhares de pessoas de diversas nacionalidades europeias e de origem judaica. As obras aqui em apreço inscrevem no seu espaço textual a memória das origens e da tradição, o trauma do êxodo e do Holocausto, a alienação do exílio – mas também inscrevem a esperança de continuar a viver, de ter uma vida nova num novo país, de se integrar entre a sua gente e de ser feliz. A seguir tentarei abordar

sucintamente os dois primeiros romances, que poderíamos designar como o romance "alemão" e o romance "inglês" do ciclo do exílio, para focar depois, de forma mais pormenorizada, o terceiro romance do ciclo, *Sob céus estranhos*, cuja ação já se desenvolve no espaço português.

O mundo em que vivi, que aparece em 1949, reimpresso em mais de 30 edições até ao momento, é o romance de estreia da autora. A história pessoal da jovem Rose Catarina Frankfurter é permeada de referências à história coletiva que situam a ação no período entre os últimos anos do governo do Kaiser Guilherme II e os princípios do Terceiro Reich. Acompanhando por meio de uma cronologia linear os acontecimentos na família da protagonista, a narrativa constrói-se na base da oposição entre uma infância inocente, placidamente transcorrida na província alemã, e uma juventude de dramatismo crescente que culmina na fuga de Berlim para salvar a vida e na dolorosa consciência do trágico e irrevogável destino do seu povo. Tanto na narrativa principal como nas micronarrativas que nela se enquadram, *O mundo em que vivi* anuncia temas, cujo tratamento será aprofundado pelos romances que continuam o ciclo: o antissemitismo, o ódio racial, o militarismo, a culpa histórica da nação alemã. O desfecho do romance é de certa forma inesperado, pois deixa supor a salvação de Rose no meio de queimas, apedrejamentos, prisões, torturas, deportações e mortes. A protagonista parece recuperar a dignidade humana de que há pouco fora privada, e com essa dignidade regressa a esperança de poder sobreviver em vez de se tornar vítima como tantos outros ao seu redor. Analogamente ao que acontece à Ilse Lieblich, Rose ficará a salvo ao fugir da Alemanha nazi. Assim, o romance formula no seu final uma mensagem de fé, esperança e solidariedade, lançando uma ponte para o segundo romance do ciclo. Transcrevo a seguir as últimas linhas de *O mundo em que vivi*:

> Alexanderplatz. O mar da multidão que me absorve, a mim, a gota insignificante, que vivia, respirava, via o céu, o sol. Ao meu lado, diante de mim, atrás de mim, corpos, rostos, vozes. Gente como eu. Mas ninguém

> sabe que a minha vida esteve em jogo poucos minutos antes, que eu, Judia Frankfurter, tenho cinco dias para deixar o país (Losa, 2011: 196).

Rio sem ponte (1952) continua a exploração temática geral da migração e em particular do êxodo judeu durante a Segunda Grande Guerra. A desolação do ser migrante insinua-se desde o limiar do texto pelo título metafórico que, se por um lado remete para a solidão e o isolamento do migrante na brumosa cidade nas margens do Tamisa, por outro refere o destino arriscado e incerto do exilado, arrastado pelo violento caudal do processo histórico, sem ponte a que se agarrar, sem nenhuma oportunidade que lhe abra o caminho e o conduza à outra margem, a da salvação. O romance relata a história dos jovens apaixonados Jutta Berner e Johann Schuster, que se desenvolve no quadro da existência tumultuosa dos seus ambientes sociais. A partir da separação de Jutta e Johann, a ação passa a decorrer paralelamente em dois espaços: em Inglaterra, para onde emigra Jutta, que fugindo ao desemprego na pátria vai trabalhar como precetora dos filhos de uma família judia dos arredores de Londres, os Finkelberg, e na Alemanha, onde fica o seu noivo. Incorporando na narrativa biografemas da autora, o romance põe em foco as primeiras tentativas de emigração da Alemanha nazi, ainda possíveis na década dos anos 30 de Novecentos, para explorar a fundo a condição do migrante.

A representação da migração que *Rio sem ponte* constrói é múltipla. A migração é encarada como um desejo de alargar os horizontes da vida, mas também como saída forçada, ou, quando necessário, como uma escolha ética que o indivíduo efetua já não em nome da sua sobrevivência física mas da sua integridade moral. Ao saber pelas cartas do noivo da violência nazi desencadeada na Alemanha contra os judeus e os que se opõem ao partido nacional-socialista, Jutta desiste do regresso à pátria que antes tanto desejara, enquanto Johann foge para a Suíça, aspirando reunir-se mais tarde com Jutta em Inglaterra. De novo, como no romance anterior, o final da narrativa promete um desfecho feliz para os exilados, porque o exílio e a andança de terra em terra afinal também fazem parte do infindável e incerto caminhar do ser humano em busca da felicidade:

> Ainda por toda a parte nevoeiro. Caminhos cobertos de lama. Mal se distinguiam os braços nus que as árvores erguiam contra o céu. No coração de Jutta revezavam-se as lágrimas com a alegria.
> Ficaria em terras estranhas. Não veria a mãe. Nem a cidade e os montes. Mas, dentro de horas, Johann estará a seu lado. Johann, que era o seu lar e o seu regresso!
> Nada planearam ao certo. Talvez ficassem aqui. Talvez seguissem para outra terra. Talvez. Talvez... (Losa, 1998: 177).

Sob céus estranhos (1962) conclui o ciclo de romances na obra de Ilse Losa que tematizam a migração. O paratexto avança de forma transparente e incontestável o tema maior neste romance – o do exílio. A narrativa é antecedida por uma epígrafe poética dupla que, tanto no seu aspeto visual como na sua dimensão significativa, consegue o efeito daquela tensa simetria entre espaços e mundividências que a temática da migração pressupõe. A primeira epígrafe é constituída pelos versos de Rafael Alberti e a segunda – pelos de Hilde Domin, dois poetas que recriam na sua obra e experiência do exílio. Os acentos temáticos nos versos do poeta ibérico, citados no seu original em espanhol, são a universalidade do ato criativo como também a sua profunda ligação com a terra de origem, ainda que as raízes sejam cortadas. Os versos da poeta alemã, na tradução de Ilse Losa, apontam como imperativos essenciais do ser humano migrante a coragem de ultrapassar os reveses do destino e a sabedoria de se adaptar à terra estranha como se fosse sua.

A estrutura circular da narrativa faz a ação começar no momento em que o protagonista José espera, no corredor da maternidade, o nascimento do seu primeiro filho e acabar quando, já pai, José tem a criança nos seus braços. Entre o primeiro e o último episódio realiza-se uma ampla retrospeção da vida de José, que cruza habilmente vários planos temporais e conjuga em interseção diferentes espaços. Os momentos cruciais do destino do protagonista lembram inequivocamente as fábulas dos dois romances precedentes: a juventude na Alemanha natal, a fuga do terror, a vida de refugiado num país estranho e hostil, a difícil adaptação do exilado. O protagonista Josef Berger, filho de

pai judeu e mãe protestante, é um apátrida. Privado da nacionalidade alemã, o refugiado fica em Portugal após várias tentativas frustradas de seguir para os Estados Unidos, onde o espera seu irmão. O discurso narrativo hesita entre a neutralidade de uma terceira pessoa, que conduz distanciadamente a narração nos episódios inicial e final, e a primeira pessoa que impõe a perspetiva interna não apenas para acompanhar de perto o dia a dia do refugiado e relatar outras vidas que se cruzam com o seu destino, mas também para trazer à superfície as vivências traumáticas do exílio, da alienação, da culpabilização e da resignação.

Retomando temas e motivos que já conhecemos dos romances anteriores, *Sob céus estranhos* completa com um dramatismo acentuado a construção da representação do migrante e, em particular, do exilado. A sua figura desenha-se pela presença de personagens secundárias marcadamente individualizadas que têm em comum a origem judaica e a condição de apátridas: o sábio octogénario Samuel Sperberg, o escritor frustrado Egon Frank, o poeta Goldberg, a viúva Grunbaum, a apaixonada e infeliz Hanna Mundel, assim como vários outros personagens episódicos que também funcionam como emblemas do sofrimento no exílio. Vindos de Berlim, Praga, Varsóvia, Munique, Viena, Hamburgo, e a ansiar poder chegar ao Brasil, aos Estados Unidos, ao Uruguay, à Argentina, à Venezuela, ao Equador ou à Austrália, todos estes refugiados levam uma existência precária em Portugal, onde os seus dias, norteados pelo imperativo da sobrevivência, transcorrem sob o signo da solidão, da inadaptação e do desespero.

Impõe-se assinalar a dimensão sem dúvida testemunhal do romance de Ilse Losa, que recria ficcionalmente o quadro complexo da situação dos refugiados em Portugal, antes e durante a Segunda Grande Guerra, com ênfase especial nos aspetos políticos, económico-sociais, psicológicos e identitários que caracterizam essa dramática situação. Gostaria de citar aqui as palavras de Hommi Bhabha, outro exilado, embora em outros tempos e lugares. O seu testemunho pessoal parece falar em nome de todos os refugiados e exilados, reais e fictícios, e entre os últimos incluimos também os personagens de Ilse Losa, que se reúnem no café Superba para partilhar a solidão dos marginalizados,

confidenciar o sofrimento e dar apoio a amigos ou desconhecidos que nada têm a não ser a mesma condição de infelizes. Eis as palavras de Hommi Bhabha:

> Vivi aquele momento de dispersão de povos, que em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se em tempo de reunião. Reuniões de exilados, *émigrées* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas estrangeiras, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centros de cidade; reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro; reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos, discursos, disciplinas; reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado num ritual de revivescência; reunindo o presente. (Bhabha, 1998: 198).

A imagem coletiva do exilado que *Sob céus estranhos* constrói surge aos olhos do leitor duplamente refratada: ora através da perspetiva especular que o narrador protagonista adota, autodefinindo-se como exilado ao fazer a observação dos outros exilados, ora desviada da sua profunda essência humana ao se constituir como a imagem externa dos estrangeiros fugidos e errantes que os portugueses imaginam. O romance consegue captar com veracidade e notável minuciosidade psicológica os múltiplos e contraditórios conteúdos da vivência do exílio, incluindo, entre eles, o conceito que o exilado tem de si próprio e o outro, por vezes contrário, que dele tem a comunidade local, como se pode observar em *Sob céus estranhos*. Inserindo no tecido narrativo do romance a referência às políticas institucionais do estado português e de outros países em relação aos refugiados, a ação acompanha o andar sem rumo dos apátridas, a sua errância entre os consulados estrangeiros, as tentativas fracassadas de conseguir um visto temporário para ficar em Portugal, a detenção dos que prorrogaram o seu direito de permanência nas prisões lisboetas ou o internamento nas Caldas da Rainha até ao fim da guerra. Não são poucas as passagens do livro que oferecem o testemunho de que a sociedade portuguesa dos anos 30 e 40 de Novecentos, fechada no seu atraso e acomodada à ignorância da verdade sobre o que se passa na Europa, rejeita de

diversas formas e graus – com preconceitos e suspeitas infundadas, com clara xenofobia ou simplesmente com indiferença – os refugiados que estão a afluir a Portugal, vindos de todos os lados do continente. Citarei apenas um exemplo:

> O bicho enorme, essa multidão que formigava pelas ruas, amorfa, mole e frouxa, vencida pela inércia social a que a cidade se tinha encostado e que se acentuava agora pela presença dos intrusos vindos nem se sabia de onde nem como: apresentavam-se de vestuário excêntrico e tão gasto que comovia, ou de trajes magníficos de causar espanto; chegavam a pé, de mochila às costas ou no "rápido", com malas de couro. [...] Essa gente estranha, espalhada pelos cafés e pelas praias, a levar uma vida de nómada, quase de ciganos, destoava do ambiente e criava uma atmosfera de instabilidade, incerteza e angústia. Não se estaria tão seguro na sela como se tinha suposto? Poderia alguma ventania sacudir as velhas fachadas e demoli-las? (Losa, 2000: 62).

Após esta citação extraída de um texto escrito no início dos anos 60 do século passado, a revelar a memória então ainda viva dos que testemunharam o maior conflito armado na história da humanidade, não posso deixar de citar outro texto, escrito na nossa atualidade e dedicado à grande vaga de refugiados à porta da Europa. As palavras que aqui queria lembrar são da autoria de Zygmunt Bauman:

> Refugiados da barbárie de guerras e regimes despóticos ou da crueldade de uma existência miserável e sem perspetivas têm batido a portas estranhas desde os inícios da época contemporânea. Para as pessoas por trás dessas portas eles sempre foram – e continuam a sê-lo ainda – intrusos. (2017: 13-14).

A uma distância de pouco mais de meio século Bauman formula no seu ensaio a mesma convicção que já identificamos na narrativa ficcional de Ilse Losa – sobre a desumanidade das sociedades de acolhimento que não apenas reduzem os refugiados a intrusos, mas que com a sua indiferença e rejeição os condenam ao isolamento, à degradação social e à perda de dignidade humana.

Alguns dos exilados de *Sob céus estranhos* pretendem a integração e tentam estabelecer laços duradouros com a comunidade local no desejo de ganhar o seu reconhecimento, pois percebem que só a integração lhes assegurará a sobrevivência física e espiritual. É o caso do protagonista Josef que, adotando deliberadamente o nome português José, faz um esforço para se incorporar nas microssociedades por onde transita: as pensões do Sr. Sousa, de Dona Adelaide e de Dona Branca, o círculo intelectual do pintor Gil Roseira. O seu casamento com Teresa, a portuguesa que o ama sem condições, confirma definitivamente nele a aspiração de ver-se integrado no país que o acolhe, apesar dos sentimentos contraditórios que experimenta em relação à realidade portuguesa que considera fechada e provinciana. Independentemente da resolução de se integrar no espaço português, este Josef que já é José, ou José que ainda é Josef, não deixa de conceber-se como parte da comunidade de refugiados. Eis o que reflete o seu olhar quando observa no grande espelho do café Superba os expatriados recém-chegados à cidade:

> ...essa gente, à mesa do Superba, tão heterogénea, sempre igual e sempre outra, dominada pelo único desejo de se refugiar, sobreviver, permanecer e com quem eu, quem sabe?, devia ter partido, de terra em terra, porque era a eles, aos expatriados à procura de uma pátria que eu pertencia... (Losa, 2000: 163).

A sensação de falta de pertença está no âmago da fatalidade a que se vê condenado o exilado. Apesar de passar a chamar-se José, ele sabe que nunca se adaptará a um país que continuará a sentir como estrangeiro, um país que para ele é um "pachorrento pedacinho de terra, na última ponta da Europa, a dar a ideia de já não pertencer à Europa" (Losa, 2000: 78). A consciência da alienação do protagonista insinua-se-lhe até nos momentos mais entranháveis que ancoram a sua vida em Portugal – no dia do seu casamento e no instante em que toma nos braços o filho recém-nascido.

O estranhamento é muito mais forte e até irremediável em relação aos seus compatriotas alemães, chegando ao extremo de provocar a negação duma pertença comum à mesma nação. Os romances

anteriores já articulavam o discurso anti-nazi a plena voz, mas *Sob céus estranhos* expressa a gritos o protesto, a indignação, o horror e a dor provocados pelos atrozes crimes perpetrados em massa pelo nazismo. A rejeição de qualquer identificação com o alemão, explicita-se em momentos decisivos da ação como por exemplo durante a visita ao consulado americano, quando Josef é interrogado sobre a sua identidade nacional, ou no recorrente discurso introspetivo. O trauma do genocídio, daquela monstruosa violência que "o colapso de humanidade generalizado", para usar a expressão de Bauman (2011: 256), provoca no protagonista a rejeição daquela identidade coletiva que o identificaria com o povo que permitiu que tal violência acontecesse. Daí o estigma do apátrida voluntário que Josef carrega na sua consciência. Citarei aqui dois exemplos textuais, simetricamente posicionados no início e no fim da narrativa, confirmando assim a opção ética do protagonista de não pertencer mais à nação que o vira nascer e crescer e depois o fizera fugir para salvaguardar a vida. O primeiro exemplo inscreve-se na reflexão rememorativa de José, que decorre durante a sua espera no corredor na maternidade:

> Eu seria diferente sem os fanáticos desumanizados que me agrediram num tranquilo dia de primavera. A sua brutalidade vive em mim, viverá sempre em mim, mas a minha inocência daquele momento, a dor e a minha solidão, por sua vez, vivem neles, por mais rudes e duros que possam ser. Seria outro se não soubesse do massacre de inocentes que os meus compatriotas levaram a cabo. Porque, se eu o não soubesse, como poderia imaginar que eles eram capazes de organizar tal carnificina, se sempre os vira sorrir com ternura para as crianças? Se para eles, como para toda a gente, a criança representava uma esperança coletiva, um sentimento inefável: a nostalgia, as oportunidades perdidas, tudo aquilo que poderia ter sido e poderia ainda ser: a outra possibilidade. Tudo isso os comovia, aos meus compatriotas. Assim, quem os teria julgado capazes de matar crianças? E posso eu ser o mesmo depois de ter conhecimento de que mataram crinças e de tudo aquilo de que os homens são capazes? Depois de me perseguirem em sonhos as imagens daquele menino – seis anos, sete anos? – de boné, blusão e soquetes, olhos aterrorizados, as mãos ao ar?

> Mãos ao ar!, e o soldado: botas, essas medonhas botas cujo bater rítmico, disciplinado, não deixa de ressoar nos meus ouvidos, pernas robustas, apartadas com arrogância, espingarda apontada para o menino: mãos ao ar! E os mirones em volta, indiferentes ou a rir, sem se envergonharem daquela situação absurda, cobarde, infame... (Losa, 2000: 17-18)

O segundo exemplo, em absoluta correspondência com o primeiro, reafirma, já no final do romance, a negação de Josef de possuir uma identidade comum com os seus compatriotas alemães. O trecho, que mais à frente citarei, clama contra os crimes nazis e acusa os que participaram ou foram testemunhas passivas das atrocidades. O romance de Ilse Losa explora assim, no início dos anos 60 de Novecentos, um tema particularmente sensível que ecoa não só nos anos posteriores à guerra, mas também muitos anos depois – o da culpa histórica da nação alemã. Relacionando esta questão com o ideal social que norteia o estado totalitário e que se identifica com o ideal do domínio absoluto de uma nação, Hannah Arendt afirma no seu estudo capital que "a antiga atrocidade espontânea cedeu lugar à destruição absolutamente fria, insensível e sistemática dos corpos humanos" e que "o alemão começou a obedecer à máquina da destruição sem sequer oferecer resistência" (2006: 184-185). Na sua análise dos fenómenos sociais que tornaram possíveis a modernização da crueldade e o século dos campos de concentração Zygmunt Bauman assinala que a modernidade inventou a maneira pela qual as atrocidades podem ser executadas por pessoas que não são em si atrozes e que esta maneira consiste em "a separação das ações da ética, daquilo que as pessoas fazem do que elas sentem e em que acreditam, i.é. na disjunção entre a natureza das ações coletivas e os motivos dos agentes individuais" (Bauman, 2011: 260). As palavras de Bauman sobre a crueldade modernizada, generalizada, perfeitamente executada por pessoas que em princípio não são más – e essas palavras soam em uníssono com as de Ilse Losa, que mais à frente citarei, – são as seguintes:

> Precisamente essas pessoas pacíficas que respeitavam as leis, que eram trabalhadores disciplinados, esposos e pais de família exemplares,

> executavam juntos ou permitiam que fosse perpetrado um crime sem par na história da humanidade. (Bauman, 2011: 257)

Três anos depois de terminada a guerra o protagonista de *Sob céus estranhos* retorna à Alemanha para mostrar à sua esposa portuguesa a beleza da terra natal, mas o que encontra é "uma terra impregnada de cheiro a crime" (Losa, 2000: 133). Quando Josef vê as cidades que rapidamente se recuperam da destruição causada pela guerra e encontra os sobreviventes, o seu entusiasmo pelo regresso cede lugar à memória ressuscitada do crime contra a sua etnia. A recusa de se identificar com o país que outrora, antes do exílio, fora sua pátria, recusa já manifesta na narrativa, como vimos, atinge agora a sua expressão suprema. Estrangeiro no país que o acolhe, José percebe-se estrangeiro também no lugar em que nasceu. Fazendo notar a atmosfera social do período pós-guerra, impregnada da retórica dos valores do cristianismo e da cultura ocidental, a narrativa apresenta-nos um José que confessa que nada lhe dá a sensação de um retorno desejado e feliz. A acusação e a recusa do perdão impõem-se emotivamente no final do romance, como o demonstra o trecho que passo a citar:

> Ninguém parecia ter escorraçado ninguém. Fora então um medonho pesadelo o grupo do Superba, sempre diferente, sempre o mesmo e sempre em fuga, as corridas para os consulados para se obterem vistos, os cais apinhados de gente difamada e humilhada, os barcos superlotados, os suicídios, o terror, o medo? Ninguém parecia ter assassinado ninguém. E nenhuma daquelas pessoas solícitas tinha cara de assassino de crianças. Lamentavam, sentiam muito, algumas até choravam. Mas não se apresentou um único que se confessasse presente nos dias da carnificina. Estiveram ausentes, todos. (Losa, 2000: 173)

No último capítulo de *Sob céus estranhos*, que se apresenta à maneira de um epílogo, José, o apátrida, finalmente parece chegar ao seu porto seguro, descobrindo os seus próprios traços no rostinho do filho que lhe acaba de nascer. Ao amanhecer, enquanto vigia o sono da mulher e do filho e respira pela janela aberta o ar lavado pela chuva, José, que antes se concebera como aquele que "uma vez foi condenado

a fugir" e "nunca mais será senão um fugitivo, que tem de fugir de si próprio... ou da pátria" (Losa, 2000: 173), agora pensa:

> Um filho é continuação. Ou chegada? Procura chegar, José! Procurei chegar [...] procurei deveras. Mas sabes tu o que quer dizer chegar? O amor a outros seres, a continuação em outros seres, a ilusão de segurança e de estabilidade ou somente uma estação intermédia na eterna fuga do homem? Não sei, não sei... (Losa, 2000: 182).

A ambiguidade que a autorreflexão do protagonista gera no final do romance nutre-se da dúvida de José se deverá ou não persistir na sua errância. Ficar no país de que não gosta, mas a que já o ligam os fortes laços da sua família portuguesa, ou prosseguir para a América, que continua a chamá-lo com a voz do irmão que lá o espera, ou para São Paulo, ou para outra cidade cosmopolita e por isso atraente – este é o seu dilema. Mesmo assim, essa cena final, impregnada de sugestões simbólicas que remetem à matriz judaico-cristã, e concretamente aos tópicos do Sagrado Menino e da chegada do Messias, vem anunciar a vitória do futuro sobre o passado, da vida sobre a morte, para formular de novo aquela mensagem de salvação com que invariavelmente acabam os romances do ciclo do exílio de Ilse Losa.

Referências bibliográficas

AFONSO, R. (1995), *Um homem bom: Aristides de Sousa Mendes, o "Wallenberg Português"*, Editorial Caminho, Lisboa.

ALVES, V., FARIA, S. (2010), "Refugiados da II Guerra Mundial em Portugal", *Sapiens: História, Património e Arqueologia*, 3/4 (Dezembro), pp. 40-65, [on-line] http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero3_4/refugiados_da_II_guerra_mundial.pdf – 18.07.2016.

ARENDT, H. (2006), *As origens do totalitarismo*, Dom Quixote, Alfragide.

BHABHA, H. K. (1998), *O local da cultura*, trad. M. Ávila, E. L. de Lima Reis, G. R. Gonçalves, UFMG, Belo Horizonte.

BAUMAN, Z. (2011), *Vida em fragmentos*, trad. A. Werneck, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro.

BAUMAN, Z. (2017), *Estranhos à nossa porta*, trad. por Carlos Alberto Medeiros, Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro.

LOSA, I. (1998), *Rio sem ponte*, Ed. Afrontamento, Porto.

LOSA, I. (2000), *Sob céus estranhos*, Ed. Afrontamento, Porto.

LOSA, I. (2011), *O mundo em que vivi*, Ed. Afrontamento, Porto.

MARRUS, M. R. (2002), *The Unwanted. European Refugees from the First World War Through the Cold War*, Temple University Press, Philadelphia.

MUCZNIK, E. (1999), *Os judeus em Portugal. Presença e memória*, Sítio da Comunidade Israelita de Lisboa, [on-line] http://www.cilisboa.org/hpt_esther.htm – 04.01.2019.

PIMENTEL, I. F. (2006), *Judeus em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial. Em fuga de Hitler e do Holocausto,* Esfera dos Livros, Lisboa.

ROCHA, I. (1998), *Dicionário cronológico de autores portugueses, vol. IV. Organizado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas*, Ed. Europa-América, Mem Martins.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 35-44
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.02

Dário Borim Jr.
Universidade de Massachusetts Dartmouth
dborim@umassd.edu

Precária existência, implacável destino:
Machado de Assis, Borges e Poe, em Luis Fernando Verissimo

Resumo:
Enfocando contos e romances de Luis Fernando Verissimo, este ensaio discute a robusta semelhança de aspectos estilísticos e temáticos entre o autor gaúcho e três mestres da narrativa oriundos de diferentes tradições literárias: o estadunidense Edgar Allan Poe, o argentino Jorge Luis Borges, e o brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis. Exploram-se as facetas que dão coesão e dinamismo crítico ao tipo de escrita estranha e desconcertante praticada por Verissimo. Sua narrativa, como tal, emprega narradores extremamente criativos. Eles não apenas questionam a própria linguagem humana e negociam conexões simbólicas e coincidências entrecortadas entre vida e arte. Mesclam-se, também, fatos e ficções, mitos clássicos e afazeres banais, que, muito amiúde, se fundem em meio ao bizarro e ao imponderável nos eventos do dia-a-dia.
Palavras-chave: Luis Fernando Verissimo, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Joaquim Maria Machado de Assis

Abstract:
Precarious Existence, Implacable Fate: Machado de Assis, Borges and Poe, in Luis Fernando Verissimo
Focusing on short stories and novels by Luis Fernando Verissimo, this essay discusses the robust similarities between stylistic and thematic aspects of the Gaúcho author's writing and those of three masters of the narrative who come from different literary traditions: the United States writer Edgar Allan Poe, the Argentinean

Jorge Luis Borges, and the Brazilian Joaquim Maria Machado de Assis. The study explores facets that afford cohesion and critical vitality in Verissimo's strange and disconcerting writing. His narrative as such employs narrators extremely creative. They not only question human language itself and negotiate symbolic connections and intertwined coincidences between life and art, but also mingle facts and fictions, classic myths mundane deeds, which, quite often, fuse themselves in the midst of the bizarre and the imponderable in daily life.
Keywords: Luis Fernando Verissimo, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Machado de Assis

Há uma robusta semelhança, quanto a aspectos estilísticos e ênfase temática, entre o autor Luis Fernando Verissimo e três mestres da narrativas de três diferentes tradições literárias: o brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis, o argentino Jorge Luis Borges, e o estadunidense Edgar Allan Poe. Neste ensaio almeja-se explorar facetas que na obra do autor gaúcho refletem atributos marcantes do legado literário deixado pelos três mestres da narrativa do social articulado e criticado pelas vias da irreverência e do pessimismo, do absurdo e do deboche, do suspense e da comicidade.

O macabro e o impensável, os impulsos sem piedade mas divertidos do humor negro, e as reviravoltas inteligentes dos bons contadores de histórias são ingredientes embalados nas expectativas mirabolantes e nos enredos típicos de pesadelos que tantas vezes tematizam as indelicadezas humanas. Todos esses traços em *Borges e os orangotangos eternos*, romance de 2000, por exemplo, ecoam o estilo denso, paródico, provocador e imprevisível da escrita do autor estadonidense. O romance é ponto central na dissertação de doutorado de Carla Castano, que investiga a influência de Borges sobre três escritores do Brasil e Equador, especialmente a relação entre tempo e espaço, e certos princípios de Harold Bloom sobre influência literária, figuras geométricas e campo visual. Verissimo lá expõe sua forte queda para as narrativas de mistério e suspense em textos voltados para variados crimes, com tropos literários em comum com os de Poe, cuja obra orienta um dos contextos e temas mais proeminentes daquele romance.

Para Nelson Vieira, o autor gaúcho se inspira na noção borgeana de que tudo para de fato existir carece de pelo menos uma palavra que o defina. É esse conceito que "perversamente domina e finalmente resolve a trama desse sarcástico, enfeitiçado e espirituoso romance" (2016: 70). Vieira não se engana: o romance é "uma óbvia homenagem a Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe" (2016: 70). Na visão do crítico da Universidade Brown, o que se descortina é uma paródia das narrativas de crime compostas por Borges, especialmente "La muerte y la brújula", de 1942, e "uma saudação intertextual" a Poe, em particular "The Murders in the Rue Morgue", de 1841 (2016: 70). A narrativa de Verissimo brinca com "as pistas esotéricas e metáforas eruditas tão características da ficção borgeana carregada de simbolismo" (2016: 70). O livro também atira farpas no egocentrismo acadêmico, controle autoral, e análises crípticas, questões levantadas, argumenta Vieira, pela fictícia Sociedade Israfel, exclusivamente dedicada aos estudos e interpretações da ficção de Poe (2016: 71).

No que aparece no romance de Verissimo como teatro conflitivo e egocêntrico, tipicamente observável nas interpretações acadêmicas de obras literárias canônicas, há espaço para teses contraditórias sobre Edgar Allan Poe. Destaca-se a noção do pesquisador Joachim Rotkopt de que a criatividade de Poe representava "a dissolução final, na necrofilia e na loucura, da imaginação gótica, o último suspiro da sensibilidade europeia na fronteira selvagem, 'antes de ser comida pelos búfalos'" (Verissimo, 2000: 24). Dentro dessa mesma perspectiva, era difícil afirmar "quem estuprara quem" na história das relações entre a Europa e as Américas (Verissimo, 2000: 24). Além do mais, foi a partir das ruínas em decomposição do que fora o gótico, deixadas pelos europeus nas Américas, que o surrealismo tomou vulto no Velho Continente. Talvez, tal surrealismo não tenha sido mais que a "resposta europeia para o surrealismo inconsciente do Novo Mundo" (Verissimo, 2000: 24). Para o professor Rotkopf, um dos protagonistas da trama, o verdadeiro Poe era o Poe traduzido para o francês por Baudelaire, o "Poe resgatado dos bárbaros para revitalizar a vanguarda europeia" (24).

Verissimo sem dúvida apresenta intensa utilização de elementos considerados marcas do fantástico, em ressonância com uma bizarra mistura de erudição, ironia, espirituosidade e sarcasmo que encontramos no vanguardista argentino Jorge Luis Borges, ele próprio ficcionalizado em forma de personagem principal e de parcial narrador naquele romance de Verissimo. Vogelstein, o escritor que narra a maior parte do enredo, é um sujeito profissionalmente frustrado e neuroticamente obcecado com a literatura de Borges. A certo ponto na trama, encontra-se solitário e levado por seus próprios sonhos no interior da biblioteca do autor que tanto admira, em Buenos Aires. Mais tarde, endereçando o discurso ao próprio Borges, o narrador confessa que finalmente tinha a chance de lhe dirigir a palavra face a face, fora de qualquer sonho: "Com a compunção e o deleite disputando o poder no seu rosto, a náusea e o êxtase disputavam o domínio do meu estômago" (Verissimo, 2000: 43).

Protagonista de outra história, "No céu", um breve conto na antologia *Banquete com os deuses*, de 2002, Jorge Luis Borges morre e vai para o céu, junto com Ítalo Calvino e Vladimir Nabokov, para reconhecer e celebrar as belezas daquele idílico lugar. Afinal de contas, reflete a voz que narra, a ideia que se tem do destino dos mortos "foi certamente o primeiro produto da imaginação do homem, seu primeiro esforço literário" (Verissimo 2003: 157). O próprio Calvino, apesar de ser ateu (acrescenta o narrador), pensava que era sua obrigação ir para lá. Calvino concordava com a noção de que todos os escritores para o céu se dirigiam por conta de seus inegáveis direitos depois de seguir carreiras nas letras, inclusive o Marquês de Sade. Todos viravam anjos, embora esse, o Marquês, ocupasse um espaço cercado e tivesse "as asas curtas como as de uma galinha" (Verissimo, 2003: 157).

Nos terrenos celestiais, os três autores discutem vários temas polêmicos em relação ao mundo literário, como, por exemplo, obstruir carreiras de escritores inúteis, enganados ou mal direcionados. Uma solução, concordavam os três, seria conceder a certos críticos o direito de condenar tais pobres escritores à deriva, até mesmo à morte. Os próprios críticos se encarregariam de executá-los, uma tarefa que

contribuiria para o aprimoramento dos seus métodos e critérios exegéticos (Verissimo, 2003: 157).

Revertendo o veneno de sua sátira sobre o mundo dos autores canônicos, o narrador conclui sua história. Borges ao final diria que a frase mais sensual que tinha lido em toda a sua vida vinha de um poema curdo. Depois de Borges recitar tal verso, "*Kodem tzamas dosmas dur badram*" (certamente non-sense), Calvino e Nabokov sorriram um para o outro. Esperavam pela tradução dos mesmos, e nada. Então Borges "revelou que não tinha a menor ideia do seu significado, apenas tivera uma ereção ao lê-los" (Verissimo, 2003: 158).

Múltiplas semelhanças ocorrem, livro após livro, entre Verissimo e outro excêntrico e prolífico autor, Machado de Assis. Isso evidencia-se especialmente através da utilização de narradores duvidosos e personagens amorais, além de outras estratégias narratológicas que fraturam ou desafiam os atributos de gênero específicos, como a identificação linear autor-narrador-protagonista tão comum nas crônicas convencionais, ou como a interferência mútua entre diferentes linhas do enredo, como se dispõe no romance de estreia de Verissimo, *O jardim do diabo*, 1987.

Ali Verissimo entrelaça a linha do enredo que corre pelos sons de uma estação de rádio com a linha mestra do romance, que se desenrola pelas mãos do autor-narrador-protagonista, Estevão. Às vezes essa mesma via dupla se torna tripla, pois ao mesmo tempo em que se misturam, chega ao ambiente de casa um detetive policial que investiga Estevão. Diz este que são estranhíssimas as coincidências entre alguns crimes da vida real discutidos no programa de rádio e as tramas criadas por aquele autor de romances policiais de baratas edições de bolso vendidas em bancas de revistas, inclusive a trama do romance que o próprio Estevão está escrevendo naquela mesma hora. Tal trama é conhecida por nós, leitores de *O jardim do diabo*, já que Estevão a comenta, mas ela é ignorada pelos outros personagens da narrativa que lemos, como também por aqueles da obra que evolui por dentro daquela.

O livro de detetives, sendo aos poucos redigido dentro do romance que temos em mãos, é composto de múltiplos personagens cujos

nomes e concepções se amarram por fortes laços literários e artísticos. Ortega e Gasset são dois balconistas irlandeses que trabalham num bar-restaurante onde empresários do tráfico de drogas e de armas se sociabilizam e conduzem seus negócios. García Márquez, nesse contexto ficcional, é o maior produtor e fornecedor de cocaína em todo o mundo. Grego, outro gangster de colarinho branco, sugere que 10% do lucro obtido pelos homens ali presentes no restaurante seriam capazes de salvar o mundo da fome (Verissimo 2005: 135). Mas não se importam, logicamente, tampouco se parecem com monstros. Na maioria eram homens "com mais de quarenta anos, bem-vestidos. Executivos, profissionais liberais, talvez alguns do mundo dos espetáculos", informa o narrador (Verissimo 2005: 135).

Grego pensa que a maioria das pessoas no mundo do crime não são culpadas. São inocentes no sentido de que o que fazem é ritual, sem meio-termo. É fruto de uma necessidade cega de agir sem misericórdia: "Coisas vivas comem coisas mortas, ou semivivas, e as metabolizam para viver. O que sobra é lixo, é excremento. Isto tudo seria de muito mau gosto se houvesse uma alternativa. Mas não há, é assim que somos feitos" (Verissimo, 2005: 139). Pessoas daquele grupo no restaurante, continua Grego, reagem a uma fome mundial. Algumas partes do planeta têm fome de armas para lidar com suas diferenças. Outras partes do mundo têm fome de drogas, para êxtase ou desejada amnésia. "Armas e drogas são metabolizadas e o que sobra são cadáveres. O lixo, é excremento. Isto não é moral ou imoral, é o mundo" (Verissimo, 2005: 139). Quando a comida chega àquela mesa de bandidos, Grego diz a Conrad James: "Não seja vaidoso. Coma. Minha mãe dizia: 'Morra de barriga cheia e faça pelo menos alguns vermes felizes'" (Verissimo, 2005: 140).

Em clima de humor e ironia, questões de ética e filosofia, além de literatura e arte, muito ao gosto de Machado de Assis, fazem a conexão entre os poderes e os percalços de um escritor profissional de imaginação irrestrita e completamente aberta, uma imagem evocada por um personagem e representada pelo título do livro. De acordo com o padre José, o "jardim do diabo" é o nosso estado mental quando temos tempo e livre arbítrio para pensar. "A mente ociosa é o jardim

do diabo", reitera o sacerdote (Verissimo, 2005: 54). Na condição de instrutor de catequismo, esse mesmo padre tinha insistido com Estevão para que jamais pensasse nos mistérios do catolicismo – por exemplo, a co-existência da Santa Trindade. Ecoando Machado de Assis nas suas sardônicas sátiras sobre o clero, ideias religiosas conservadoras e seus laços estreitos com a política repressiva da época estão profundamente mescladas, onde Verissimo mais uma vez revisita os tempos tenebrosos da ditadura militar mais recente no Brasil.

Aquele período da história caracterizado por métodos draconianos de coerção e terror anti-comunista patrocinados pelo Estado, além de ostensiva censura na mídia, escolas, e artes, também é o pano-de--fundo de muitos outros textos de Verissimo, entre eles o dramático conto "A Mancha", da coleção *Os últimos quartetos de Beethoven e outros contos,* de 2013. Segundo um instigante estudo de Leila Lehman, a narrativa faz uma representação dos "locais esquizofrênicos da memória", conceito que engloba um palimpsesto de "várias (e muitas vezes contraditórias) versões do passado" (2014: 73). A palavra "mancha" do título do conto é associada a uma desconcertante marca de sangue deixada numa parede suja de um prédio abandonado, mas também está simbolicamente ligada a experiências passadas da sociedade brasileira. Rogério – antes, um ativista socialista; hoje, um empreendedor na área de imóveis – descobre tal marca vermelha exatamente onde ele e outros ativistas tinham sido torturados pela polícia política do país nos anos 70.

De fato, Veríssimo aproxima-se das inesgotáveis e misteriosas fontes de imaginação a la Machado de Assis, especialmente quando o escritor carioca em 1886 escreve uma série de crônicas intituladas "A + B" e originalmente divulgadas no jornal *Gazeta de Notícias*, todas em forma de diálogos entre sujeitos anônimos, às bordas ou além do inverossímil. No caso do autor gaúcho, temos 45 textos curtos que em *Diálogos impossíveis*, de 2012, transcrevem, humoristicamente, conversas entre seres díspares, tanto do mundo real quanto do mundo das artes plásticas e da ficção literária e cinematográfica.

Na abertura do volume encontra-se "A diferença". Tomando café da manhã, Batman, o justiceiro da capa preta, e Drácula, o vampiro

desalmado, discutem vida e morte, bondade e maldade, e muito mais, numa casa para idosos na Suíça. Enquanto vampiro, Drácula está deprimido e cansado de viver, mas, por sua natureza espírita, não pode morrer. Está envergonhado de sua dentadura protética e é extremamente óbvia a decadência de sua aparência. Batman também se vê no fundo do poço, pois não pode mais caminhar ou renovar sua carteira de motorista. Em contraste à disposição de Drácula, que lamenta a condição de martírio sem fim, Batman gostaria de viver eternamente, mas sabe que seu fim está próximo.

Em "Estátuas", outro conto montado sobre estranhíssima conversa entre agentes de diferentes esferas, as reais estátuas de bronze de Carlos Drummond de Andrade (no Rio de Janeiro), Fernando Pessoa (em Lisboa), e Mário Quintana (em Porto Alegre) refletem sobre os dilemas e as angústias de existir enquanto monumentos desolados e silenciosos. Nas asas da licença poética que os constrói, Quintana e Drummond visitam Pessoa junto ao café A Brasileira, num lendário bairro de Lisboa, onde a frustração rola solta entre os bardos imobilizados em puro metal que não lhes dá qualquer chance de viver como viviam outrora. "Pessoa" – diria Drummond –, "estamos há meia hora com você nesta mesa do Chiado, e você não nos ofereceu nem um cafezinho" (2012: 157). "Não posso" – respondia Pessoa. "Não consigo chamar o garçom. Não consigo me mexer. Muito menos estalar os dedos". Então Pessoa confessa: "Não posso reagir quando sentam à minha volta para serem fotografados, ou retribuir quando me abraçam, ou espantar as crianças que me chutam, ou protestar quando um turista diz, 'Olha o Eça de Queiroz'" (Verissimo 2012: 157). "Em Copacabana é pior" – argumenta Drummond, que acrescenta: "Fico de costas para a praia, só ouvindo o ruído do mar e o tintilar das mulheres, sem poder me virar". "Pior mesmo" – diria Quintana – "é estar cheio de poemas ainda não escritos e não poder escrevê-los, nem em cima da perna". Os três bardos concordaram em pelo menos alguns pontos fundamentais: "O pior é serem poetas eternos, monumentos de bronze à prova das agressões do tempo, fora a poluição e o vandalismo – e não poderem escrever nem sobre isto. As estátuas de poetas são a sucata da poesia" (Verissimo 2012: 157).

Vemos, assim, que as facetas que compõe uma vasta estrutura de humor que dá coesão e dinamismo ao tipo de escrita estranha, desconcertante e iconoclasta praticada por Verissimo desde a década de 1970 dialogam, em muitos níveis, inclusive nos planos formal e filosófico, com a arte de Machado de Assis, Borges e Poe. A narrativa de Verissimo, como tal, muitas vezes emprega narradores extremamente criativos que questionam a própria linguagem humana, ou que negociam as conexões simbólicas e coincidências entrecortadas que relacionam a vida à arte, fatos e ficções, mitos clássicos e afazeres banais, como se retratam os romances *O jardim do diabo* e *Borges* e *os orangotangos eternos*. Também, muito amiúde, leitores e personagens fictícios se estarrecem diante do bizarro e do imponderável nos eventos do dia-a-dia, tal como diante do universo sem limites nos contos de *Banquete com os deuses*, *Diálogos impossíveis* e *Os últimos quartetos de Beethoven*.

São esses, consequentemente, os temas de Verissimo e de grandes obras literárias de vários séculos. Eles surgem e ressurgem, por exemplo, em obtusas manifestações de disposições lógicas, aleatórias ou premeditadas da maldade no comportamento de pessoas ditas "normais". Escondem-se tanto nas voltas e reviravoltas das mentiras generalizadas e na má-fé, quanto na responsabilidade e na consciência de culpa da precária existência humana – no que nela há de desgraça implacável, pois está destinada a desparecer a qualquer momento, a qualquer canto, sem muito o que se compreender, consentir, ou controlar.

Referências bibliográficas

BORGES, J. L. (1944), "La muerte y la brújula" em: Borges, J. L., *Ficciones*, Sur, Buenos Aires, pp. 499-507.

CASTANO, C. (2018), *The Borgesian Garden: Luis Fernando Verissimo, Chico Buarque and Luis Aguilar Monsalve*, Dissertação de Ph.D, West Lafayette, IN, Purdue University.

LEHNEN, L. (2014), "Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e 'O condomínio', de Luis Fernando Verissimo", *Estu-*

dos de Literatura Brasileira, 43, Brasília, pp. 69-97, https://www.doi.org/10.1590/S2316-40182014000100005.

MACHADO de ASSIS, J. M. (2011), *Crônicas: A + B*, Editorial PUC-Rio/Loyola, Rio de Janeiro-São Paulo.

POE, E. A., "The Murders in the Rue Morgue", [on-line] http://poestories.com/text.php?file=murders – 10.10.2018.

VERISSIMO, L. F. (2000), *Borges e os orangotangos eternos*, Companhia das Letras, São Paulo.

VERISSIMO, L. F. (2003), *Banquete com os deuses*, Objetiva, Rio de Janeiro.

VERISSIMO, L. F. (2005), *O jardim do diabo,* Objetiva, Rio de Janeiro.

VERISSIMO, L. F. (2012), *Diálogos impossíveis*, Objetiva, Rio de Janeiro.

VERISSIMO, L. F. (2013), *Os últimos quartetos de Beethoven e outros contos*, Objetiva, Rio de Janeiro.

VIEIRA, N. H. (2016), "Borges and the Eternal Orangutans", *World Literature Today*, 80 (5), pp. 70-71.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 45-54
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.03

Tássia Verônica Brandão Teixeira
Universidade Eötvös Loránd de Budapeste
tassiabt@gmail.com

Recursos literários e historicidade em Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre
Literacidade no equilíbrio de antagonismos

Resumo:
Publicado no Brasil em 1 de dezembro de 1933 com 768 páginas em sua primeira edição, Casa-Grande & Senzala teve uma recepção bastante refratária no Brasil: inaugurava-se o regionalismo no campo sócio-histórico cultural ou um tratado lírico histórico das relações do Brasil colônia?
Ao longo dessas décadas, da sua recepção aos seus primeiros revisionismos, o ponto comum nas observações da construção técnica da obra é: O caráter plástico/artístico do texto. As relações de gênero, geografia, poder, culinária, folclore sendo tomadas não como puras descrições catalográficas e sim o desembrear da memória, que tem cor, cheiro e temperatura. Uma memória não apenas coletiva, mas também do próprio Freyre, que não queria apenas compartilhar opiniões, queria compartilhar experiências.
Palavras-chave: Gilberto Freyre, literacidade, história, identitade cultural, nação, regionalismo

Abstract:
Literary Resources and Historicity in Casa Grande & Senzala from Gilberto Freyre. Literacy in the Balance of Antagonisms
Published in Brazil on December 1, 1933, with 768 pages in its first edition, Casa-Grande & Senzala had a very refractory reception in Brazil: the regionalism in

the socio-historical cultural field was inaugurated or a historical lyrical treaty of the relations of colonial Brazil?
Throughout these decades, from its reception to its first revisionisms, the common point in the observations of the technical construction of the work is: the plastic/artistic character of the text. The relations of gender, geography, power, cuisine, folklore are taken not as pure descriptions of the catalog but rather the memory of memory, which has color, smell and temperature. Not only a collective memory, but also Freyre himself, who did not just want to share opinions, he wanted to share experiences.
Keywords: Gilberto Freyre, literacy, history, cultural identity, nation, regionalism

O ano de publicação de Casa Grande e Senzala (1933) de Gilberto Freyre é um ano de agitações políticas transnacionais. O embate entre fascismo e antifascismo é intenso em todo o mundo, além da falência económica à escala mundial ocorrida em 1929, na presidência do Brasil temos Getúlio Vargas.

No movimento literário há uma transição entre o Modernismo e o Neo-realismo. A partir de 1930 até 1945 os escritores retomam as críticas e as denúncias sociais aos grandes problemas do Brasil. Críticas marcadamente marxistas e o uso da ficção em decorrência dos regimes ditatoriais vigentes, as intenções eram mascaradas e o intimismo freudiano se destacava.

Casa-Grande & Senzala, ampliação da dissertação apresentada em 1922 na Universidade de Columbia nos Estados Unidos. A obra se divide, formalmente, em cinco capítulos: o primeiro traça em linhas gerais os argumentos centrais que serão desenvolvidos mais acuradamente ao longo dos outros capítulos. O segundo trabalha o indígena na formação do Brasil, o terceiro mostra como os portugueses contribuíram com a nação e os dois últimos trazem o negro como ator fundamental na constituição do país.

Entre esses elementos, o da raça é extremamente relevante, sendo uma das principais contribuições do autor, a positivação da mestiçagem: "a mestiçagem, vista como origem de nossos males, transforma-se em nossa maior virtude" (Kominsky [et al.], 2003: 10). Freyre se insere nessa corrente de pensamento de interpretação do Brasil

e veremos a seguir como Freyre refuta as teorias raciais de negativação da mestiçagem. *"*O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais são reinterpretadas como superioridades*"* (Candido, 1980: 143).

Ao tratar do palitar dos dentes dos senhores, ou dos banhos tomados com negras em sua infância, Freyre antecipa diversos temas que a Micro-História ou a História Cultural viriam décadas mais tarde apresentar, além de através da sua narrativa introduzir elementos geográficos em sua produção textual, fato que até então era creditado aos então grandes deuses da produção histórica, *Os Annales* franceses, é que se utilizavam desta metodologia que mudou a trajetória da escrita da História a partir do século XX.

Esses sujeitos e objetos, observados por um homem que do engenho foi para a América, dão a tônica da novidade freyriana, daí a sua importância, por que mesmo havendo alguns autores discordando ferozmente do livro, de fato ele inaugura uma discussão racial diferente. Além de tratar de costumes, culinária, hábitos e geografia, sempre na busca do que seria brasileiro, no conceito identitário e formador da nação. Além disto esta obra suscitou a descoberta de novos temas e novas discussões por parte dos intelectuais, seja pernambucanos, seja brasileiros. Segundo Vilhena:

> Congregar intelectuais de todas as regiões do país para definir a identidade nacional, este é o objetivo do movimento folclórico, pretendendo expressarem sua organização igualmente a mesma visão de nação que ele constrói em seus estudos. A referência de Laytano ao "milagre" da nossa unidade territorial nos faz lembrar Gilberto Freyre e suas teorias sobre a originalidade da colonização portuguesa. Buscando as origens das concepções que nortearam o movimento folclórico, encontramos aqui um ponto que converge com interpretações que procuraram associar as perspectivas do movimento folclórico à visão de mundo patriarcal e agrária do escritor pernambucano (Baptista, 1985).
>
> Não há dúvida que a obra de Freyre – que causou inicialmente um grande impacto mesmo sobre intelectuais que, mais tarde, ficarão associados a um tipo de ciência social responsável pelo declínio de seu prestígio

> (A.C. Mello e Souza, 1983: 42) – foi uma influência forte sobre os participantes do movimento folclórico e sobre a produção folclorística criada após seus primeiros trabalhos. [...] é necessário compreendermos esse impacto e voltarmos rapidamente aos debates anteriores à emergência da obra de Freyre, de maneira a mostrar sua influência sobre os folcloristas, menos literal do que boa parte da pequena bibliografia que examina o movimento folclórico e seus representantes supôs (Baptista, 1985: 3; Ortiz, 1988: 162).

Os objetos de análise aos quais Freyre recorre para traçar da vida íntima e da moral sexual no Brasil dos tempos da escravidão são bastante inusitados e inovadores para o momento: receitas de bolo, livros de modinha, livros de etiqueta, romances brasileiros, livros de viagem, cartas de jesuítas e mesmo iconografia (de imagens dos viajantes a pinturas a óleo).

O interesse dos analistas de Freyre não se esgota nos conteúdos de sua obra, mas também a forma de escrita, "o tom ensaístico, a vocação plástica e pictórica da descrição, o uso de recursos literários na expressão e o acento memorialístico, quase confessional, de parte de seus escritos" (Kominsky [et al.], 2003). Este tom ensaístico da obra de Freyre levou à sua classificação como trabalho não científico, o que de certa forma pode ser lido como não moderno, já que a ciência é moderna[1] (Candido, 1980).

O método e a metodologia nos quais Freyre recorre estão intimamente ligados com a análise empreendida: ao buscar as filigranas da vida da família patriarcal – desenhando uma sociologia do cotidiano pautada em documentos inusitados – Freyre olha para um lugar específico: o interior das casas-grandes, e não as relações estabelecidas no eito. Para Skidmore (Skidmore, 2003), "a argumentação não-sistemática que por vezes não explicita de onde vêm algumas de suas teses" (por exemplo, os portugueses eram mais adequados que outros europeus para colonizar os trópicos) permite alinhar Gilberto Freyre não à ciência, mas à literatura. Skidmore explica que o motivo de Freyre

[1] Candido mostra que nesse período emerge a ciência no Brasil, a qual disputa com a literatura.

optar pela última, está relacionado à pretensão de que sua obra fosse lida por um público amplo.

Não podemos deixar de destacar que a forma como um texto é escrito, construído e apresentado diz muito sobre o texto, seu autor, suas ideias. Assim, a forma (e essa palavra está repetida diversas vezes nessa argumentação) contribui de maneira decisiva para o texto e, desse modo, não pode ficar de lado em qualquer análise que se pretenda reflexiva ou crítica. Sendo assim, o que agora pretendo fazer é esboçar uma análise sobre a forma empregada por Freyre na construção de seu argumento. Ao invés de ressaltar as questões relacionadas à economia, as navegações, à imigração, e lhes dar uma centralidade nas explicações, Freyre prefere desenvolver outro tipo de argumentação.

Primeiro, o discurso inclina-se para a preocupação com um tom musical, arquitetônico e têxtil. Não são poucos os exemplos em que manifesta sua preocupação com a expressão literária de seus argumentos ou descrições, como por exemplo:

> A verdade é que no Brasil, ao contrário do que se observa em outros países da América e da África de recente colonização européia, a cultura primitiva – tanto ameríndia como a africana – não se vem isolando em bolões duros, secos, indigestos, inassimiláveis; ao sistema social do europeu. (...) Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado. (Freyre, 2006: 231)

A citação acima contém em si uma parte da mediação que permeia todo o texto: A miscigenação. Que aparece como o elemento que medeia as relações e permite um equilíbrio no campo teórico e também social.

Em segundo lugar acredito que essa mediação, se é que ela existe, está mais relacionada à forma dada ao argumento do que apenas ao seu conteúdo. Isto é, a mediação ocorre por meio da categoria conceitual de *Equilíbrio de Antagonismos*. Essa é a noção que percorre transversalmente todo o livro e que incorpora praticamente todo o argumento do autor.

Desde o início do texto, Freyre deixa clara a sua tese principal sobre a particularidade do país.

> No Brasil, as relações entre brancos e as raças de cor foram desde a primeira metade do século XVI condicionadas, de um lado pelo sistema de produção econômica – a monocultura latifundiária; do outro, pela escassez de mulheres brancas, entre os colonizadores. (Freyre, 2006: 32)

Nesse trecho, e ao longo da obra, fica claro que o sistema de produção econômica, a monocultura latifundiária, foi responsável pelo distanciamento operante no Brasil, entre as raças, entre as culturas, entre os senhores e as mulheres e crianças, entre a economia agrária e pastoril, entre o jesuíta e o fazendeiro, entre o grande proprietário e o pária e, especialmente, entre o senhor e o escravo.

Se no trecho acima, encadeado como um *parafraseado* de frases extraídas de um mesmo fragmento do prefácio parece antagônico, ele também está equilibrado. Trata-se da *forma* empregada por Freyre, forma que medeia as relações descritas no texto. A mulher indígena, o menino curumim, a escrava negra, são todas figuras que expressam o papel de mediação entre a cultura dominante e a cultura dominada, são os pontos porosos pelos quais a distância é diminuída e acentuada, em que a violência ocorre de forma desmesurada, mas potencializa a possibilidade de contato e relação.

É no cotidiano que essas relações são possíveis. Freyre, ao longo de sua obra, opera com categorias do cotidiano, com descrições do cotidiano, nesse sentido a forma aproxima-se, em certa medida, da a descrição de José Lins do Rego em "Menino de Engenho", pois em ambos os textos o cotidiano está presente. Seja tratando das relações sexuais, das relações com os animais, com as cores, com as comidas, com a igreja e os padres, com os jogos, folclores... enfim, é na descrição porosa do cotidiano que Freyre constrói seus argumentos e desenvolve a sua categoria de equilíbrio de antagonismos, que é tão convincente porque justamente não está separada em um capítulo específico, mas ramificada em diversos trechos, por vezes expressa em palavras claras e por vezes oculta em torno de um lirismo narrativo.

Aqui faz-se necessário ir aos escritos de Benzquen de Araújo, justamente porque é o autor que permitiu mudar o olhar crítico que se lançava a Gilberto Freyre e que faz lançar a atenção para esse equilíbrio antagônico. Benzaquen faz esforço para relativizar as duas críticas, já citadas anteriormente. A segunda crítica já foi relativizada mais acima, agora resta relativizar a primeira[2]. Um ponto interessante é que nessa miscigenação entre os povos na península ibérica, as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveu, mas sim cromatizou-se, de modo que o mestiço é justamente aquele que guarda a indelével lembrança das diferenças presentes em cada gestação de geração. Isso permitiu Gilberto Freyre definir o português, e mais tarde o brasileiro, em função de um "luxo de antagonismos" que, embora equilibrados, recusam-se a se desfazer e a se reunir em uma entidade separada, assim levando à uma sociedade híbrida, sincrética e polifônica.

Portugal só teria tido sucesso em sua expansão ultramarina devido à ilimitada mobilidade, miscibilidade e aclimantabilidade de sua população. Essas três características do português são condensadas na ideia de *plasticidade*, conceito este que representa a concretização da experiência étnica e cultural de Portugal. Assim, aqui verifica-se a crítica sofrida por Freyre, pois a noção de miscigenação e a plasticidade reforça a visão idílica da colonização portuguesa no Brasil, em que parece estar descartada a violência e o conflito.

O que Benzaquen defende é que essa crítica atinge apenas parcialmente o seu alvo, e por isso deve ser debatida e qualificada. Para isso passa a pensar como a violência convive com essa plasticidade e com o suposto paraíso da experiência colonial. Como recurso de análise toma como referência duas tradições de lidar com a escravidão:

[2] A crítica seria de que o autor teria criado uma imagem quase idílica da nossa sociedade colonial, ocultando a exploração, os conflitos e a discriminação que a escravidão necessariamente implica atrás de uma fantasiosa "democracia racial", na qual senhores e escravos se confraternizam embalados por um clima de extrema intimidade e mútua cooperação. Para Benzaquem essa crítica não é inteiramente desprovida de fundamento o que o leva a acreditar que ela pode conduzir a algumas questões importantes.

a clássica e a cristã. Se na tradição clássica a violência confunde-se com o despotismo e este permanece totalmente confinado à fronteira do lar, parece, à primeira vista que é justamente isso que ocorre na Casa-Grande – como se o gosto despótico e o terror impregnassem todas as relações íntimas – contudo, Freyre não está tratando somente dessa dimensão despótica, mas da heterogeneidade que cada relação despótica cria, não deixando de salientar a contribuição ativa que casa grupo antagônico possui na montagem da sociedade (verificamos aqui, mais uma vez o equilíbrio); além disso a noção de patriarcalismo, como categoria que nos remete a uma família extensa, sugere a convivência, na família, sob a égide de um ambiguidade de intimidade e violência, de disponibilidade e confraternização.

Na tradição cristã, por sua vez, a escravidão seria encarada como o fruto do pecado, mas há uma separação entre escravidão e despotismo (devido à concepção monogênica que acompanha a doutrina cristã, em que todos são considerados filhos de Adão), desse modo o escravo não está tão distante, ele é encarado, pelo contrário, como a criança que deve ser incorporada à casa do senhor.

Benzaquen oferece uma observação ambígua sobre o texto de Freyre: é possível perceber uma concepção de despotismo - comparável a noção da antiguidade clássica -, mas paralelamente há uma noção de intimidade, característica da tradição cristã, em que o escravo está incluído à casa-grande. Portanto, com Freyre, está-se diante de uma reflexão que combina o fragmento de duas tradições em um equilíbrio, orientando a leitura para uma visão do relacionamento entre grupos sociais que estão opostos, mas são plasticamente contornados. Assim, tal como o português que é plástico e resultado de influências étnicas e culturais distintas, no Brasil o despotismo e a confraternização familiar convivem em um amálgama tenso, mas equilibrado. Um amálgama que é descrito no dia-a-dia, que é narrado de maneira porosa e que compõe o ponto central da descrição de Freyre. Desse modo, a crítica baseada na ideia de que a imagem desenvolvida pelo autor sobre o Brasil seria meramente idílica pode ser repensada, não descartada, mas sim reelaborada e contextualizada, também, em uma chave histórica.

Resta indagar se o equilíbrio proposto por Freyre pode ser rompido. A hipótese de Benzaquen é de que *o excesso* está sempre presente na obra, porque o trópico, o meio ao qual o Brasil está imerso, implicaria o excesso, e nesse ponto ele emprega a noção de *hybris* grega para falar do excesso de natureza sexual presente no Brasil. Segundo Benzaquen, é *o excesso* de natureza sexual que pode ser apontado como o maior responsável pela atmosfera de intimidade e calor que, sem descartar o despotismo, caracterizava as relações entre senhores e escravos na descrição de Freyre. Essa pulsão sexual que caracteriza o português faria predominar nas relações a irracionalidade e o furor típicos da paixão, convertendo a casa-grande e a sua família patriarcal em um cenário de rivalidades e desejos. Isso não quer dizer que não houvesse prudência e disciplina nas descrições do livro, e nos excessos existentes; ou mesmo que esses excessos sexuais não viessem acompanhados de vermes, doenças e portanto da morte. Contudo, o excesso sexual teria sido o principal responsável pela constituição das zonas de confraternização que contrabalanceavam o despotismo da escravidão e permitiam o equilíbrio nas relações. O que parece para Benzaquem é que esse excesso tanto rebaixava tanto redimia a vida social, a violência e o despotismo, do mesmo modo que gerava a intimidade e a confraternização. Assim, o modelo fica supostamente equilibrado, e não é possível vislumbrar o seu rompimento, pois "o domínio do excesso também vai permitir que a afirmação daqueles *antagonismo*s seja perfeitamente compatível com um grau quase inusitado de *proximidade*, recobrindo de um colorido, de um *ethos* particular a senhorial experiência da casa-grande" (Araújo, 1994: 73).

Isso posto, é possível perceber, sob a tutela metodológica Benzaquen e com a leitura feita aqui, que Gilberto Freyre desenvolve um texto cuja forma e conteúdo se intercalam de maneira plástica. Não se trata de um argumento cartesiano, lógico, mas sim de uma narrativa em amálgama, na qual os conceitos não estão definidos de maneira explícita, mas sim imersos em um cotidiano perene. A categoria de *Equilibro de Antagonismos* permite a observação de uma relação que aproxima e distancia, mas que não deixa de ser uma relação fundadora no país que surgia.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, R. B. de (1994), *Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*, Editora 34, Rio de Janeiro.

CANDIDO, A. (1980), *Literatura e sociedade*, Companhia Editora Nacional, São Paulo.

FREYRE, G. (2006), *Casa Grande & Senzala*, Global, São Paulo.

KOMINSKY, E., LÉPINE, C., PEIXOTO, F. (orgs.) (2003), *Gilberto Freyre Em Quatro Tempos*, Edusp, Bauru.

PALLARES-BURKE, M. L. G. (2005), *Gilberto Freyre. Um vitoriano nos trópicos*, Editora UNESP, São Paulo.

SKIDMORE, T. (2003), "Raízes de Gilberto Freyre" em: Kosminsky, E. [et al.] (orgs.), *Gilberto Freyre em quatro tempos*, EDUSC, Bauru.

VILHENA, L. R., "Os intelectuais regionais", [on-line] http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_32/rbcs32_08.htm – 3.04.2018.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 55-70
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.04

Jerzy Brzozowski
Universidade Jaguelónica
jerzy.brzozowski@uj.edu.pl

Presença de José Saramago na Polónia

Resumo:
A primeira obra de Saramago a ser publicada na Polónia não foi *O Memorial do Convento,* cuja tradução tinha sido proposta às prestigiosas edições WL em 1988, mas *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* editado pela obscura SAWW e ignorado pela crítica. *O Memorial do Convento* foi impresso apenas em 1993 em Londres; isto prova que a situação política continuava a influenciar a cultura polaca depois da queda do comunismo e da censura, nas condições do mercado livre. No entanto, a frieza dos polacos diante da obra de Saramago foi largamente compensada nos anos vindouros; todos os romances do Autor foram traduzidos para o idioma nacional, alguns até com 6 ou mais edições. O líder absoluto no mercado polaco é o *Ensaio sobre a Cegueira,* publicado 11 vezes por 3 editoras independentes. Este romance foi também o mais resenhado, porém, na crítica erudita surpreende o problema de uma certa obsessão por Deus nas obras daquele autor ateu, visível de maneira clara noutras obras como *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ou *Caim.*
Palavras-chave: Saramago, receção, Polónia

Abstract:
Saramago's presence in Poland
Amazingly, the first novel of the Portuguese writer to be published in Poland was not *Memorial do Convento*, proposed to the well known WL Editions in 1988, but *O Evangelho Segundo Jesus Cristo,* edited by an obscure publisher SAWW in 1991 and completely ignored by the critics. *O Memorial do Convento* was printed only in 1993 in London, and it shows the complicated, politically conditioned situation of the Polish culture after the breakdown of the communist rule in 1989. However, those mistakes were largely compensated afterwards: all Saramago's

novels were translated to Polish, and some of them had 6 and more editions. The champion in the Polish market is undoubtedly *O Ensaio sobre a Cegueira,* with 11 editions carried out by 3 different editors and preceded by two press "trailers". This novel also seems to be the favorite of the critics, yet, in the erudite studies prevail, curiously enough, the God obsession in other works of this atheist writer.
Keywords: Saramago, reception, Poland

A primeira obra de Saramago publicada na Polónia, em 1991, foi o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, editado pela obscura editora Kantor wydawniczy SAWW, sob o título *Ewangelia Jezusa Chrystusa.* O tradutor foi Cezary Długosz, tradutor juramentado de espanhol e português, também autor de dois manuais, do português básico *Rozmówki portugalskie*, e do espanhol básico, de quem se pode dizer: "um ilustre desconhecido", pois além da única tradução deste livro importante, nada consta sobre ele nos catálogos das maiores bibliotecas do país. O livro não teve nenhum sucesso na época[1]: o número de artigos críticos na imprensa dos anos 1992-1994, segundo as fontes investigadas (nomeadamente a imponente *Bibliografia zawartości czasopism*, bibliografia das publicações da imprensa polaca) foi... zero ocorrências. Isto é insólito, já que, sem contar com as várias dezenas de revistas culturais e jornais de circulação pelo menos a nível regional, existe na Polónia desde 1949 a revista especializada *Nowe książki,* na qual se resenha via de regra qualquer publicação literária digna de atenção; todas as obras de Saramago publicadas na Polónia nos anos seguintes foram resenhadas naquela revista.

Contudo, na época em que a Polónia acabava de sair do sistema comunista, mudaram as expectativas do público, que desejava ler obras até então inacessíveis por motivo de censura, ou por direitos autorais difíceis de conseguir (tanto por causa de valores, como das reticências de autores e agentes "ocidentais", sobretudo americanos, a negociar com as editoras polacas pertencentes ao Estado comunista). Diante daquela

[1] O que não significa que não tenha sido lido: conhecia-o Czesław Miłosz, que criticou amargamente o autor desde que se tornou pública a notícia sobre a outorga a José Saramago do Prémio Nobel.

viragem política, e da mudança subsequente do mercado do livro, afinal privatizado, mudou tanto a demanda, como a oferta: de repente, quase desapareceu do mercado a literatura dos autores latinoamericanos e ibéricos[2] bem vistos pelo regime anterior, diminuiu também sensivelmente o número de obras dos autores franceses: os produtos culturais mais desejados passaram a ser os de proveniência norte-americana.

Por outro lado, naquela nova paisagem política qualquer crítica a respeito da Igreja católica era mal vista. Essas são as razões prováveis da demora na publicação do *Memorial do Convento*. Este livro tem uma história tragico-cómica na Polónia, pois o manuscrito da tradução elaborada por Elżbieta Milewska foi proposto à prestigiada editora Wydawnictwo Literackie já em 1988, a qual, devido a uma gestão incompetente, após a sua aceitação prévia, deixou de publicá-lo. O *Memorial* saiu pois, na tradução mencionada, em Londres [sic!], só em 1993, tendo depois 6 reedições na editora Rebis, no outono de 1998, em 2001, 2004, 2009, 2012 e 2017. Note-se, nesta ocasião, que esta obra foi objeto de pelo menos quatro artigos críticos sérios em 1998 e 1999, ou seja, logo após a sua publicação polaca. Porém, o êxito deste livro foi eclipsado pelo número das edições do *Ensaio Sobre a Cegueira*, que após a primeira publicação na editora Muza em 1999 foi reimpresso na mesma editora em 2002, reeditado na editora Świat Książki em 2000, e finalmente na editora Rebis em 2008, 2009, 2010, 2013, 2015, 2016, 2018, tendo logo em 1999 cinco resenhas na imprensa, tanto diária como erudita.

Em 1999, na editora Rebis, que desde aquele ano se torna quase monopolista no mercado polaco no que se refere à obra saramaguiana, saem *Todos os nomes,* na tradução de Elżbieta Milewska. A obra tem 3 reedições na mesma editora (2003, 2009, 2015), curiosamente anunciadas na contracapa, "do Autor do *Ensaio Sobre a Cegueira*". É, cabe notar, o último grande romance de Saramago traduzido para o polaco por Elżbieta Milewska, que publicará ainda apenas *As pequenas memórias* (2012) na editora Świat Książki. Isto pode surpreender, porque

[2] Trato daquele problema no artigo "A presença da literatura portuguesa na *Série Ibérica* da editora Wydawnictwo Literackie", a ser publicado em 2020.

a tradutora saiu-se muito bem[3] na dificílima tarefa de traduzir dois, se calhar, entre os mais valiosos romances do escritor.

As traduções das obras seguintes do nosso autor são o feito de Wojciech Charchalis, professor na Universidade de Poznań, cidade onde tem a sua sede também a editora Rebis, o que pode ter tido, ao início, certa importância. Hoje em dia, Charchalis é um tradutor conhecidíssimo, autor de mais de quarenta volumes traduzidos de espanhol e português, inclusive da nova tradução de *Dom Quijote* (2014) e da maioria da obra poética de Fernando Pessoa. Porém, em 2000, quando a Rebis publicou a sua tradução do *Ano da Morte de Ricardo Reis,* ele ainda estava no início da sua carreira, o que o próprio admite no seu prefácio, no qual agradece a ajuda, entre outros, da dra. Milewska e da sua esposa Maria Teixeira Dias Charchalis, assegurando todavia que assume a responsabilidade exclusiva pelos erros (os quais de facto não são poucos).

O livro foi reimpresso apenas em 2010, mas Charchalis trabalha rápido e em 2002 publica na editora Rebis *História do Cerco de Lisboa* (com a reedição em 2010), em 2003, *A Jangada de Pedra* (reedição em 2011), em 2005, *O homem duplicado* (reedição em 2011), em 2009 o *Ensaio sobre a Lucidez*: este último teve a única resenha da obra saramaguiana desfavorável[4], titulada "Nieudana antyutopia noblisty" (A antiutopia mal-sucedida), o que decerto fez com que o livro não fosse reeditado. No ano da morte do escritor (2010) sai *O Manual de Pintura e de Caligrafia* e reeditam-se vários outros, sempre com o anúncio na contracapa: "do autor do *Ensaio Sobre a Cegueira*"... Vêm sucessivamente *A Viagem do Elefante* (2012), *Caim* (2013) e *As Intermitências da Morte* (2018), sempre na tradução de Charchalis o qual se torna, de modo inquestionável, o tradutor "número um" de Saramago na Polónia.

[3] Tive a ocasião de formar esta opinião orientando a dissertação de mestrado da Srta. Elwira Matluch (2009), *Sobre a tradução polaca de aforismos, provérbios e expressões idiomáticas de 'Todos os Nomes' e de 'Memorial do Convento' de José Saramago.* Dissertação de mestrado [não publicada], Uniwersytet Jagielloński.

[4] Para este e outros artigos críticos publicados na imprensa polaca, cf. infra, a lista da bibliografia.

Do mesmo modo, não se pode pôr em dúvida a primazia da editora Rebis, e mais ainda, do *Ensaio Sobre a Cegueira,* que na estratégia daquela editora, tornou-se uma "isca" para atrair novos leitores.

*

Diante do exposto, podemos perguntar: porquê tamanha popularidade desta obra, provavelmente preferida dos polacos? E como, finalmente, se apresenta a crítica das obras de José Saramago na Polónia, quem a escreve, e onde se publica?

A autora de um blogue chamada Alison faz a mesma pergunta e sugere que esta popularidade se deveria graças ao filme de Fernando Meirelles[5]… Uma resposta trivial e provavelmente errada, sendo que este filme não teve muito êxito na Polónia; tanto mais errada que a verdade às vezes parece mais trivial ainda. É que, poucos dias depois do anúncio do Prémio Nobel de Saramago, os dois principais diários do país, *Gazeta Wyborcza* e *Rzeczpospolita*, decidiram publicar trechos escolhidos de um romance saramaguiano. E – pasme-se – em ambos os casos tratava-se do mesmo livro, *Ensaio Sobre a Cegueira*, nas duas traduções concorrentes, de Elżbieta Milewska (*Esej o ślepocie*) e de Zofia Stanisławska, que lançará depois o título bem sucedido, *Miasto ślepców* (*A cidade dos cegos*). Mesmo hoje em dia, na era do declínio da imprensa clássica e da prevalência da internet, não se pode subestimar o impacto de tal coincidência; mas naquele tempo de internet ainda balbuciante, estes dois jornais eram os líderes absolutos do mercado: *Gazeta Wyborcza* tinha meio milhão de cópias vendidas e *Rzeczpospolita,* graças à sua política informativa prudente, gozava do status de órgão semi-oficial do governo. Assim sendo, toda a gente culta lia um ou outro destes jornais, a maioria os dois.

Agora bem, é interessantíssimo como pôde acontecer uma coincidência realmente tão insólita. Não tendo a possibilidade de esclarecer este tópico na sua fonte, vamos conjeturar: o redator do jornal, chamando uma especialista, no caso a Dra. Elżbieta Milewska, pergunta à

[5] [on-line] http://alison-2.blogspot.com/2012/09/miasto-slepcow_10.html – 10.09.2018.

tradutora: "qual é o melhor livro de Saramago?" Eis a resposta provável da tradutora: "é o *Memorial do convento*, a tradução polaca já foi publicada em Londres". "O que significa o título?", pergunta o jornalista. "Literalmente memorial do convento, mas não é bem isso", responde a tradutora. Jornalista: "Não? E sobre o que afinal trata o livro?" Tradutora: "Bem, ele começa com um auto da fé em Lisboa…" Jornalista: "OK, este não queremos. Um outro?" Tradutora : "Há um outro que é uma parábola do totalitarismo, chama-se *Ensaio Sobre a cegueira*." Jornalista: "Ótimo, então, traduza umas 10 páginas deste aí".

Esta conversa fictícia não é tão ridícula quanto possa parecer: o autor do presente artigo conhece bem o mundo do livro e da imprensa, sendo um antigo profissional dos dois. Era bem assim que isto funcionava: acrescente-se que na época nenhum grande jornal do país teria ousado mostrar um anticlericalismo aberto, mesmo que a *Gazeta Wyborcza* hoje em dia já o faça, depois daqueles anos de abstinência. O motivo é bem claro: o Papa João Paulo II estava ainda vivo e uma ousadia assim não seria bem aceite pelo público da época. Por outro lado, era conhecida uma opinião favorável do grande escritor Gustaw Herling Grudziński a respeito do *Ensaio Sobre a Cegueira* que ele devia ter lido em italiano: somando tudo isto, o resultado foi aquele que nós conhecemos.

Passando à crítica do autor em polaco: o que salta aos olhos é a ausência total dos grandes nomes da nossa literatura entre os que a escrevem. Além de Herling Grudziński, falou um só, poeta e ganhador do Prémio Nobel Czesław Miłosz: mas a crítica dele a respeito de Saramago era arrasadora. Miłosz diz o seguinte: „É uma escrita que está na moda, ligeira, engraçada, mas finalmente sem graça, porque as suas piadas caem na trivialidade. Detesto este escritor" [trad. J.B.][6]. Naquele tempo Czesław Miłosz era a segunda autoridade inteletual do

[6] O poeta ganhador do Prémio Nobel disse na entrevista ao diário *Dziennik Polski*, de 09 de outubro de 1998: „Jest to pisarstwo modne, dowcipne, ale ten dowcip pada 'na płask'. Przyznam się, że go nie znoszę." Vide: [on-line] https://dziennikpolski24.pl/nobel-dla-saramago/ar/1901474.

país, logo após o Papa João Paulo II ; de modo que se Czesław Miłosz falou, estava falado.

Decerto, isto parece um pouco exagerado, mas na época, só em Cracóvia, viviam Szymborska (Prémio Nobel do ano 1996), Mrożek, Zagajewski; havia também Różewicz, Julia Hartwig, Ewa Lipska: todos eles se tinham calado. Dos escritores de certo prestígio, embora sendo de segundo escalão, só comentaram a obra de Saramago Paweł Huelle (2009) e Krzysztof Varga (2002), o que é pouco. A maioria dos outros autores das críticas na imprensa diária eram jornalistas, como Janusz Drzewucki, francamente um « fã » de Saramago, que nas suas quatro resenhas comentou o *Ano da morte de Ricardo Reis, Todos os nomes, a Jangada de pedra* e o *Homem duplicado,* o que é uma prova de bom gosto, mas trata-se de pouco mais que resumos. Na minha opinião, vale a pena lembrar que o vencedor do Prémio Nobel de 1997 foi Dario Fó, o que o nosso *establishment* literário recebeu muito mal: assim sendo, o galardão para o comunista e anticlerical Saramago podia parecer a alguns outra provocação do júri de Estocolmo.

Por outro lado, tem razão Wojciech Charchalis quando diz em 2013 que se escreveu na Polónia a respeito de Saramago muitas inverdades e tolices[7]. Explorou-se o lado sensacionalista da figura dele, como atestam os títulos de várias entrevistas: „Eu era o favorito" (1998a) é o mais inofensivo, mas há outros: „A democracia é mentira: a confissão de um comunista" [2006]; „Vivemos o tempo do apocalipse" (2004); „Um comunista de hormónios" (2008); „O planeta para os ricos" (1998b); ou enfim: „Mas sim, eu sou grosseiro!" (2008). Ora, a Polónia na década dos anos 1990 vivia um período de fé neoliberal e tudo isto não agradava ao *mainstream*; inclusive os intelectuais na sua maioria aceitaram esta obediência.

O auge parece-me o artigo de Artur Domosławski na *Gazeta Wyborcza*: „O Pepe fala como o papa", de 2002. Este artigo mereceu uma violenta polémica da revista de direita *Fronda*, que quebrou o consenso

[7] „Niemniej na temat José Saramago napisano wiele rzeczy niepoważnych i nieprawdziwych, a wygląda na to, że część z nich zadomowiła się w naszej przestrzeni na stałe" (Charchalis, 2013: 9).

tácito de silêncio; vale a pena citar pelo menos o título pitoresco: „Lenin Guevara Iº, o papa do ressentimento" (2002). Assim sendo, não deve surpreender que a *Jangada de Pedra* não tivesse originado muita reflexão na imprensa polaca (apenas duas resenhas, uma do 'fan' do Autor, Drzewucki, e outra, em *Nowe książki:* é pouco), mesmo que a data da sua publicação (2003) convirja com a entrada da Polónia na União Europeia: parece que Saramago é considerado pelo nosso público como um grande estilista, um contador de estórias fascinante e um grande humanista, a quem se deve apenas perdoar as convicções políticas estranhas[8].

Mas há também o que se pode chamar de crítica erudita, ou seja, a dos universitários que publicam na imprensa semanal ou mensal. Parece que o autor da presente inaugurou esta série em 18 de outubro de 1998 com o artigo "Nobel dla Portugalii" (o Prémio Nobel para Portugal) na revista *Tygodnik Powszechny*, naquele tempo talvez a mais influente do país. O dito artigo, além da apresentação do próprio escritor, praticamente desconhecido na Polónia, continha um esboço da poética da sua prosa e uma análise sucinta do *Memorial do Convento*, que me tinha encantado, e do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, que critiquei com convicção, e não desminto esta avaliação, embora a frase final, em que dizia que "teria preferido que o prémio fosse outorgado a Vergílio Ferreira" não resista mais à crítica.

A Profa. Anna Kalewska, então jovem doutora, já uma semana antes tinha publicado na *Gazeta Wyborcza* um artigo sob o título intrigante "Chwast Historii" (Erva daninha da história) que aludia ao sobrenome do escritor e depois a tradução do discurso de Estocolmo do laureado. Porém, o que merece atenção é o seu extenso artigo na revista mensal *Twórczość*, muito prestigiada, em que apresentava uma análise da obra saramaguiana mais amadurecida, tendo tido mais algum tempo para ler e ruminar aquilo que foi publicado a respeito do autor. O artigo intitulava-se „O humanismo e ironia de José Saramago" e citando-me inclusive, fornecia uma visão um pouco diferente da minha, mais

[8] Cf. um título na imprensa: „Dobry pisarz, choć komunista..." (Bom escritor, mesmo que comunista, Magierowski, 2008).

compreensível a respeito do livro mais controvertido; mas também lançava a frase que define o autor como „descrente, mas não ateista, como ele próprio admite", que se mostrou realmente digna de atenção, o que me permito comentar adiante.

Vale a pena destacar também o artigo de Elżbieta Milewska, em *Wiedza i życie* (Milewska, 1998), e dois artigos na revista *Znak*, pertencente ao mesmo grupo editorial que o *Tygodnik Powszechny*, da autoria de Nina Pluta, que fazia uma análise entusiasta do *Memorial do convento* e bastante menos entusiasta do *Ensaio Sobre a Cegueira*. A autora comentava no fim: „Em certos momentos, onde a alegoria cobre a parte emocional, alguns tópicos parecem-nos demasiadamente unívocos, ou até banais, como aquele da cegueira simbólica da humanidade, a figura simbólica da mulher-guia, a descoberta dos instintos imemoriais […] o romance salva-se graças à pujança artística do elemento verbal" (Pluta, 1999, trad. J.B.). Outra resenha desta autora era consagrada a *Todos os nomes* que Nina Pluta, a despeito de várias páginas consagradas ao romance, subestimou, no meu entender, focando-se na construção alegórica do livro (que considero uma simplificação indevida). Próximo da crítica erudita e académica situa-se o prefácio de Wojciech Charchalis ao volume *Świat powieści José Saramago* (*O universo da prosa de José Saramago,* Poznań, 2013), já citado.

*

Finalmente deve-se passar à crítica estritamente académica da obra do autor, que nos reserva algumas surpresas. A primeira é que no volume dirigido por Charchalis, ao qual acabo de aludir, participam, além do próprio Charchalis e de Ewa Łukaszyk, seis outros estudiosos dos quais nenhum é especialista de filologia portuguesa: são filósofos, antropólogos de cultura, polonistas, ou seja – Saramago na pesquisa universitária passa a interessar não somente aos especialistas de literatura portuguesa: a obra dele é agora alvo de comentários de pesquisadores representando disciplinas bem variadas, como teóricos de literatura ou teólogos. Outros exemplos disso, mais recentes, seriam um capítulo do livro de Joanna Ślósarska, de 2016, tratando do *Manual de Pintura e Caligrafia,* e o artigo consagrado ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*

por Sławomir Bobowski (2016) na revista da Universidade Católica de Lublin *Ethos*: o artigo nas suas conclusões não deixa de criticar a visão do cristianismo representada por Saramago, mas mesmo assim, o próprio facto de o artigo sair naquela revista, quebrando o tabu do silêncio, é uma novidade, mostrando definitivamente que a crítica política superficial do nosso autor já não se pratica.

Isto com certeza é, em parte, mérito de Ewa Łukaszyk, nossa ex-colega da Universidade Jagellónica, que se tornou a mais competente e assídua leitora da obra de Saramago na Polónia. Além de vários artigos, inclusive na obra Świat powieści Saramago (2013), já citada, destacam-se dois livros seus, cujos títulos podem ser traduzidos como *O nomadismo como a solução da crise do Mundo contemporâneo na escrita de José Saramago*, de 2005, e *O império e a saudade. O estilo tardio na cultura portuguesa*, de 2015, onde Saramago é também o protagonista principal.

Terminemos o presente artigo com algumas das conclusões do meu parecer no concurso da Sra. Łukaszyk para o título de professora catedrática, que aludem ao primeiro destes volumes:

> O que pode surpreender os que tenham conhecimento apenas superficial da obra do Saramago é a posição central de Deus na sua escrita. Um marxista com a obsessão de Deus? Parece que sim: como escreve a autora, trata-se de "um ateismo que não decorre da ignorância ou descrença na existência da divindade, mas da rejeição consciente, da recusa de aceitar a ideia imposta" (Łukaszyk, 2005: 19, trad. J.B.). Não se trata apenas do controvertido *Evangelho segundo Jesus Cristo*; o tema de Deus (ou seja: do absoluto, e da racionalidade deste Mundo) é presente e desenvolvido, como mostra Łukaszyk, em *Memorial do convento, Todos os nomes, O ensaio da cegueira, História do cerco de Lisboa,* de modo especial em *Levantado do chão* e a *Jangada de pedra* [observemos que *Caim* ainda não tinha sido publicado naquela altura].

Eis mais alguns trechos da sua obra (Łukaszyk, 2005: 336-337, trad. J.B.):

> Sapando as raízes cristãs e gregas da nossa cultura, deixa o homem completamente despojado, sendo que o seu deserto não é repleto de valores novos, capazes de fundamentar sua vida espiritual. E uma tentativa arriscada de deixar a *civitas*, no seu entender caindo na ruína […].

Porém, na opinião final da autora (Łukaszyk, 2005: 343, trad. J.B.):

> à tentação de ruptura anunciada na *Jangada de pedra* precisa-se opor o apelo de fidelidade a esta Europa como sede de civilização e declarar novamente o valor do europocentrismo tão continuamente e ardorosamente criticado. Sobretudo porque, na cidade ou no deserto, cada **eu** fica inexoravelmente no centro do seu próprio horizonte. Independentemente de quanto desejarmos ser Outro, podemos ser apenas nós próprios.

O outro livro de Ewa Łukaszyk (2015) tenta pôr em questão as conclusões expostas acima, decerto, em parte, sob o impacto da leitura de *Caim*. A solução, no seu entender, seria o projeto utópico de *transculturalidade*, elaborado sob auspícios de Jacques Derrida e Giorgio Agamben; mas, à tentação daquela abertura diferindo sempre uma opinião declarada, mesmo que fascinante, o autor deste artigo prefere outra tentação, a de terra firme desta Europa, onde ainda "podemos ser apenas nós próprios".

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa:

A. Livros do Autor publicados em polaco

SARAMAGO, J. (1992), *Ewangelia według Jezusa Chrystusa* (O Evangelho segundo Jesus Cristo, 1991), trad. Cezary Długosz, SAWW, Poznań; Rebis, Poznań, 2011, 2017.

SARAMAGO, J. (1993), *Baltazar i Blimunda* (Memorial do Convento, 1982), trad. Elżbieta Milewska, Puls, London; Rebis, Poznań, 1999, 2001, 2004, 2009, 2012, 2017.

SARAMAGO, J. (1999), *Miasto ślepców* (Ensaio Sobre a Cegueira, 1995), trad. Zofia Stanisławska, Muza, Warszawa, 1999, 2002; Świat Książki, Warszawa, 2000; Rebis, Poznań, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2015, 2016, 2018.

SARAMAGO, J. (1999), *Wszystkie imiona* (Todos os Nomes, 1997), trad. Elżbieta Milewska, Rebis, Poznań, 1999, 2003, 2009, 2015.

SARAMAGO, J. (2000), *Rok śmierci Ricarda Reisa* (O Ano da Morte de Ricardo Reis, 1984), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań, 2000, 2010.

SARAMAGO, J. (2002a), *Kamienna tratwa* (A Jangada de Pedra 1986), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań, 2002, 2003, 2011.

SARAMAGO, J. (2002b), *Historia oblężenia Lizbony* (História do Cerco de Lisboa, 1989), trad. W. Charchalis, Rebis, Poznań, 2002, 2010.

SARAMAGO, J. (2005), *Podwojenie* (O Homem Duplicado, 2002), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań, 2005, 2011.

SARAMAGO, J. (2009), *Miasto białych kart* (Ensaio Sobre a Lucidez), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.

SARAMAGO, J. (2010), *O malarstwie i kaligrafii* (Manual de Pintura e Caligrafia, 1977), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.

SARAMAGO, J. (2012a), *Podróż słonia* (A Viagem do Elefante, 2008), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.

SARAMAGO, J. (2012b), *Mały pamiętnik* (As Pequenas Memórias, 2006), trad. Elżbieta Milewska, Świat Książki, Warszawa.

SARAMAGO, J. (2013), *Kain* (Caim, 2009), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.

SARAMAGO, J. (2018), *Rozterki śmierci* (As intermitências da morte, 2005), trad. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.

B. Obras e fragmentos das obras do autor publicados na imprensa polaca

SARAMAGO, J. (1998a), „Esej o ślepcach" (fragmento do Ensaio Sobre a Cegueira), trad. Zofia Stanisławska, *Gazeta Wyborcza,* 237/1998

SARAMAGO, J. (1998b), „Esej o ślepcach" (fragmento do Ensaio Sobre a Cegueira), trad. Elżbieta Milewska, *Rzeczpospolita,* 237/1998

SARAMAGO, J. (1998c), "Spod figowego drzewka: o tym, jak bohater literacki stał się mistrzem, a autor jego uczniem" (palestra proferida em

Estocolmo na entrega do Prémio Nobel), trad. Anna Kalewska, *Gazeta Wyborcza,* 291/1998.
SARAMAGO, J. (2003), „Kamienna tratwa" (fragmento da Jangada de Pedra), *Twórczość,* 9/2003.

C. Entrevistas com José SARAMAGO na imprensa polaca

SARAMAGO, J. (1998a), "Byłem faworytem" (Eu era o favorito), J. S. Entrevistado por Łukasz Gołębiowski, *Rzeczpospolita* 237/1998
SARAMAGO, J. (1998b), "Planeta dla bogaczy" (O Planeta para os ricos), J. S. entrevistado por Łukasz Gołębiewski, *Magazyn Literacki,* 4/1998.
SARAMAGO, J. (2004), "Żyjemy w czasach apokalipsy" (Vivemos no tempo do Apocalipse), J.S. entrevistado por Małgorzata Brączyk, *Przegląd,* 46/2004, Warszawa.
SARAMAGO, J. (2006), "Demokracja jest kłamstwem. Spowiedź komunisty" (A democracia é uma mentira. Confissão de um comunista), J.S. entrevistado por Didier Jacob, *Forum,* 47/2006.
SARAMAGO, J. (2008), "Co tam, ja jestem gruboskórny! Wieczny prowokator" (Mas quê! Eu sou grosseiro! Um eterno provocador), J.S. entrevistado por Evelyn Finger, *Forum,* 50/2008.
SARAMAGO, J. (2008), „Komunista hormonalny" (Um comunista de hormónios), J.S. entrevistado por Marta Strzelecka, *Gazeta Wyborcza* 73/2009.

Bibliografia passiva:

A. Revistas e jornais

BATOR, J. (2013), „W cieniu słonia" (resenha da *Viagem do Elefante*), *Tygodnik Powszechny,* 20/2013, Dod. Książki w Tygodniku.
BOBOWSKI, S. (2016), „Jezus odmitologizowany? Antyewangelia według José Saramago", *Ethos*, 4/2016, Lublin.
BRZOZOWSKI, J. (1998), „Nobel dla Portugalii", *Tygodnik Powszechny*, no 42, 18.10.1998.
CHROMIK, E. (2009), „Kaprawe oczy strachu" (sobre *Ensaio da Cegueira*), Śląsk, 9/2009.

DOMOSŁAWSKI, A. (2002), „Pepe mówi jak Papież", *Gazeta Wyborcza*, 52/2002.

DRZEWUCKI, J. (2000), „Wszystkie imiona" (Todos os Nomes), *Rzeczpospolita*, 27/2000, E5.

DRZEWUCKI, J. (2001), „Rok śmierci Ricarda Reisa", *Rzeczpospolita*, 29/2001, D3.

DRZEWUCKI, J. (2004), „Kamienna tratwa" (Jangada de Pedra), *Rzeczpospolita*, 91/2004, A8.

DRZEWUCKI, J. (2006), „Ja, twój sobowtór", *Twórczość*, 1/26.

HUELLE, P. (2009), "Trzy miasta, trzy arcydzieła" (sobre o *Ano da Morte de Ricardo Reis)*, *Przegląd Polityczny* 93/2009, Gdańsk.

GRZYMISŁAWSKI, Ł. (2005), „Dwóch to zbyt wiele" (resenha do livro *Homem Duplicado*), *Gazeta Wyborcza*, 73/2005.

JANKOWICZ, G. (2010), „Ewangelia sprzeciwu", *Tygodnik Powszechny*, 26/2010, Dod. Książki w Tygodniku.

JANKOWICZ, G. (2013), „Piętno", resenha de *Caim*, *Tygodnik Powszechny*, 49/2013, Dod. Książki w Tygodniku.

KALEWSKA, A. (1998), „Chwast historii", *Gazeta Wyborcza*, 289/1998.

KALEWSKA, A. (1999), „Humanizm i ironia", *Twórczość,* 1/1999.

KALEWSKA, A. (2010), „Camões, Pessoa, Saramago i inni…", *Między Oryginałem a Przekładem: Strategie wydawców, strategie pisarzy*, Kraków.

MAGIEROWSKI, M. (2008), „Dobry pisarz, choć komunista", *Rzeczpospolita*, 16.05.2008.

MARZEC, B. (2010), „Surowy krytyk cywilizacji", *Rzeczpospolita*, 241/2010.

MILEWSKA, E. (1998), „*Ensaio sobre a Cegueira* – recenzja" *Rzaczpospolita*, 238/1998.

MILEWSKA, E. (1999), „Rok chwały José Saramago", *Wiedza i życie*, 4/1999.

MIŁKOWSKI, M. (2005), „Świat ludzi potulnych" (resenha do livro *Podwojenie*), *Tygodnik Powszechny*, 29/2005.

PLUTA, M. (2001), „Ponad lśniącym morzem bieli: wokół *Miasta Ślepców*", *Fraza,* 3/2001.

PLUTA, N. (1999), „Baltazar i Blimunda"; "Miasto ślepców" (resenhas), *Znak*, 12/1999.
PLUTA, N. (2000), „Wszystkie imiona" (resenha de *todos os Nomes*), *Znak*, 7/2000.
RADZISZEWSKI, S. (2015), „Lepiej nie wi(e)dzieć, czyli miasto bez imienia: José Saramago i jego apokaliptyczna wizja ludzkości", *Studia Teologiczne,* Białystok, t. 33 (2015).
RODRIGUES PEREIRA, N. (2002), „Lenin Guevara I, papież resentymentu", *Fronda*, no 27/28, Warszawa.
TCHÓRZEWSKI, A. (1999), „*Baltazar i Blimunda* – recenzja", *Magazyn Literacki*, 1/1999, Warszawa.
VARGA, K. (2002), „*Historia oblężenia Lizbony*. Recenzja", *Gazeta Wyborcza*, 62/2002, dod. Magazyn nr 11, Warszawa.
WAPIŃSKA, M. (2009), „Nieudana antyutopia noblisty" (resenha do livro *Miasto białych kart*), „Dziennik Gazeta Prawna", 195/2009, A16, Warszawa.
WAPIŃSKA, M. (2010), „Od rzemieślnika do artysty" (resenha do livro *O Manual da Pintura e Caligrafia*), *Dziennik Gazeta Prawna*, 182/2010, dod. Kultura, Warszawa.

B. Revista especializada *Nowe Książki*

CHMIELEWSKA, J. (2013), „Sulejman w drodze do Wiednia", 2/2013.
KOMOROWSKI, A. (1999), "Miasto ślepców", 7/1999.
KOMOROWSKI, A. (2011), „Kwestia smaku", 1/2011.
KOMOROWSKI, A. (2013), „Dzieciństwo noblisty", 1/2013.
PIETRZAK, P. (2004), „Kamienna tratwa", 3/2004.
PIECZARA, M. (2000), „Wszystkie imiona", 6/2000.
PIECZARA, M. (2002), „Historia oblężenia Lizbony - recenzja", 5/2002.
SCHEFS, M. (2005), „Sobowtóry", 9/2005.
SCHEFS, M. (2005), „Początek i koniec ludzkości", 1/2014.
SIKORA, A. (2010), „Biała ślepota II", 1/2010.
ZIELIŃSKI, J. (2001), „Rok śmierci Ricardo Reisa", 5/2001.

C. Obras académicas

CHARCHALIS, W. (ed.) (2013), Świat powieści *Saramago*, Wydawnictwo UAM, Poznań.

ŁUKASZYK, E. (2005), *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago*, Universitas, Kraków.

ŁUKASZYK, E. (2016), *Imperium i nostalgia. „Styl późny" w kulturze portugalskiej,* Wydawnictwo DiG, Warszawa.

MALTLUCH, E. (2009), *Sobre a tradução polaca de aforismos, provérbios e expressões idiomáticas de 'Todos os Nomes' e de 'Memorial do Convento de José Saramago.'* Dissertação de mestrado [não publicada], Uniwersytet Jagielloński.

ŚLÓSARSKA, J. (2016), *Poetyka tektoniczna,* Primum Verbum, Łódź.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 71-94
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.05

João Batista Cardoso
Universidade Federal de Goiás
jbccard@gmail.com

Literatura Brasileira no Modernismo tardio, sob o prisma do *Grande sertão: veredas*

Resumo:
Empregou-se o Modernismo brasileiro para realizar, por meio do *Grande sertão: veredas* (1956), essa travessia pela identidade da área compreendida entre Goiás e Minas Gerais. O objetivo é demonstrar que a retomada, por Guimarães Rosa (1908-1967), dos esteios estéticos que demarcaram essa fase em seu momento inicial nos anos 1920 sem abandonar as obras e vertentes literárias que a seguiram e fatos históricos marcantes, gerou um Modernismo atípico que, por não romper, completamente, com a tradição, recebe a designação de Modernismo tardio. Na obra do ficcionista em questão a ruptura aparece de modo mais contundente que em quaisquer outras obras do terceiro momento do Modernismo, o que levou à inauguração do Pós-Modernismo. O não finalizar encontra, no *Grande sertão: veredas*, um ponto de contato com a historiografia, até porque o símbolo do infinito, no final da obra indica ser a travessia de Riobaldo e Diarorim uma viagem que transcende a narração. Para se chegar aos resultados procedeu-se à leitura da obra, comparando-a com outras obras do mesmo período e da primeira fase do Modernismo; além disso, praticou-se a compatibilização entre a obra e o contexto cultural em que a mesma se insere. Dessa forma, empregou-se, como metodologia a leitura comparativa e as teses da Hermenêutica. O resultado a que a pesquisa subjacente a este texto chegou é de que a culpa de Riobaldo é a mesma de todos os homens que se deixam levar pelas circunstâncias, restringindo o olhar na superfície da realidade enquanto nas profundezas pululam as ocorrências que determinam e orientam os destinos do mundo. Outro resultado inscrito no objetivo

expresso acima indica que a obra em questão contribuiu para que se iniciasse nova fase na literatura brasileira.
Palavras-chave: Neobarroco, Modernismo, Pós-Modernismo, tradição, ruptura

Abstract:
Brazilian Literature in Late Modernism, under the prism of the *Grande sertão: veredas*
Brazilian Modernism was used to accomplish, through the novel *Grande Sertão: veredas* (1956), this crossing through the identity of the area between Goiás and Minas Gerais. The objective is to show that the retaking by Guimarães Rosa (1908-1967) of the aesthetic foundations that demarcated this phase in its initial moment in the 1920s without abandoning the works and literary aspects that followed it and striking historical facts, generated an atypical modernism that, because it did not completely break with tradition, is called the late modernism. In the work of the fictionist in question the rupture appears more forcefully than in other works of the third moment of Modernism, which led to the inauguration of Postmodernism. In *Grande Sertão: veredas*, a point of contact with historiography is the symbol of infinity at the end of the work that indicates that the crossing of Riobaldo and Diadorim is a journey that transcends the narration. In order to accomplish the results, the work was read and compared with other works from the same period and the first phase of Modernism; in addition to it, the compatibility between the work and the cultural context in which it was inserted was practiced. Thus, the comparative reading and the theses of Hermeneutics were used as methodology. The result to which the research underlying this text has arrived is that Riobaldo's guilt is the same one shared by all men who are led by circumstances, narrowing their view on the surface of reality, while in the deep the occurrences that determine and guide the destinations of the world abound. Another result inscribed in the objective expressed above indicates that the work in question contributed to the start new phase in Brazilian literature.
Keywords: *Grande sertão: veredas*, Modernism, Postmodernism, tradition, break

Falar do *Grande sertão: veredas* significa fazer uma travessia pela identidade dos gerais: uma região que ocupa parte de Goiás e de Minas Gerais, que, por sua vez, são dois estados da federação brasileira.

A tradição e a ruptura aparecem adensadas no *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), ao ponto de se tornarem

elementos que diferenciam essa obra no panteão das produções latino-americanas na segunda metade do século XX. A ênfase caracterizadora da obra em questão encontra-se mais na diferença do que na repetição. Portanto, ainda que a tradição possã ser encontrada aqui e ali, na obra, é a diferença que sobressai quando o estudo privilegia a comparação entre ela e as demais obras desse período.

Formalmente, a poesia é um fundo que destaca e engrandece o cenário representado no *Grande sertão: veredas*. Nesse quesito, a literatura brasileira já tinha convivido com o espírito inventivo e criativo dos primeiros modernistas, que trouxeram para a estética e transformaram em poesia tanto a fala quanto a língua do povo, ampliando uma hipotética lista de itens que podem se tornar temas do discurso poético. Entretanto, o espírito inventivo de Guimarães Rosa foi além, porque não somente fez estética com a linguagem popular, como também recriou essa linguagem, a fim de representar a vida em seu acontecer cotidiano, empregando, por exemplo, em larga escala, a onomatopeia. Os seguintes trechos podem, isolados ou no contexto do romance, exemplificar as especificidades poéticas a que me refiro. Esclareço que o nome da obra *Grande sertão: veredas* vem representada pela sigla *GSV*.

> Esperávamos ali, nas cabeceiras da noite (*GSV*: 21). / Então, eu vi as cores do mundo (*GSV*: 127). / falas, no encorpar da noite (*GSV*: 160). / O senhor pega o silêncio põe no colo (*GSV*: 253). / Olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos (*GSV*: 284). / Alteado se podia nadar no sol (*GSV*: 512). / Como o vento ronda, no final das águas... (*GSV*: 521). / Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo (*GSV*: 531).

As metáforas, sinestesias, personificações e as situações explícitas de zoomorfização presentes na poesia de Rosa atraem para o mundo imediato do sertanejo tanto elementos do ecossistema como fenômenos meteorológicos, ao mesmo tempo em que o leva até esses elementos fazendo com que ambos – sertanejo e mundo – se tornem peças do mesmo tabuleiro estético e identitário latino-americano, representado

aqui pelo microespaço geográfico e cultural denominado, genericamente, de *gerais*.

Os *gerais* têm sua própria expressão cultural que os diferencia, transformando-os num espaço com características definidas, a despeito de guardar, em suas entranhas, aspectos que lembram o espaço mais amplo da América Latina, porque para lá convergiram, durante a colonização do interior do Brasil os elementos humanos que demarcaram culturalmente a identidade do continente.

A vida que se desenrola no cotidiano sertanejo aponta para a camada onde se situa a tematização de um mundo abrangido, em sua totalidade, por uma travessia sem fim, em cujas peripécias veem-se a fragilidade do homem diante de forças e vontades que o submetem associada à fragilidade de um contexto histórico que não consegue superar as rupturas humanísticas que têm desfigurado comunidades e mantido relações sociais desumanizadoras.

A propósito do que se formulou no parágrafo acima, cabe asseverar que um aspecto que não pode ser ignorado na obra é o não finalizar. Essa é a característica mais fundamental da História registrada pela historiografia em oposição ao discurso literário; ou seja, o fato histórico não se encerra nos limites da obra historiográfica, ao contrário do *evento ficcional*, que começa, continua e termina entre a primeira e a última página do romance. Enfim, o que a historiografia registra é um acontecer empírico que tem o horizonte como lugar de chegada. O horizonte é lugar aonde jamais se chega, em analogia à História que também não conhece limite final. Marx vaticinou que ela teria um fim com o esgotamento da sociedade de classes; mas ao contrário do vaticínio marxista, a sociedade continua sempre dividida em classes, levando a crer que a História jamais terminará.

Miketen (1982: 61) afirma que "o símbolo do infinito situado no final de *Grande sertão: veredas* fornece o índice de que o 'espaço' da travessia é o universo infinito". Ou, com outras palavras, concordando com ele, Cesar [et al.] (1969: 101) diz que "o final de *Grande sertão: veredas* é o não finalizar, projetando-se a viagem de Riobaldo para além da estória e do livro". Tais pressupostos de ambos os estudiosos

da obra em questão demonstram a correção da afirmativa de que se trata de um relato que transcende os limites da obra.

Outro estudioso da literatura brasileira, Souza (1978: 19) assevera que a narrativa rosiana "assume a forma de uma pergunta que se impõe para além de toda possibilidade de resposta". Se as perguntas fossem respondidas no contexto da ação narrada, os fatos teriam uma culminância terminal nos limites do próprio texto. Mas na obra em tela, o autor deixou as respostas a cargo do leitor. Cabe a este completar a ação, mediante os acréscimos que julgar cabíveis no universo que se descortina para além do texto.

Essa interface entre a estrutura formal do texto e a historiografia, deixando o leitor indeciso entre duas possibilidades, bem como o convite a este para completar a intriga aberta no enredo é uma qualidade da literatura contemporânea. Essas considerações indicam que Guimarães Rosa é o autor de obras literárias que contribuiu para cimentar as bases em que se assentou uma nova era na literatura brasileira. Depois que ele assumiu essa tarefa outros autores seguiram seus passos e, por imitação, deram sequência à mesma atitude formal e temática cujo nascimento foi mencionado acima. Deve ficar claro, por conseguinte, que a intriga aberta no enredo como aspecto da relação entre texto e contexto não é apanágio exclusivo da literatura na contemporaneidade, pois essa relação, assim como essa intriga aparecem no texto literário desde sempre. Aristóteles (s/d: 404) constatou tal fato quando legou à teoria literária nascente o conceito de imitação e em tempos mais recentes o mesmo conceito foi sedimentado por Auerbach (1971: 222), quando propôs a teoria da representação. Da mesma forma não se pode negar ao historiador o acesso às obras literárias do século XIX, no Brasil, para ter um bom entendimento de como era a vida empírica dessa fase da história do país.

Além dessas ressalvas, é necessário que se esclareça a questão do nascimento do Pós-Modernismo ao longo do século XX, tendo encontrado em Guimarães Rosa sua formulação definitiva. Uma mudança de rumo em qualquer vertente literária não ocorre "da noite para o dia" nem pela ação individual de um único autor. Qualquer mudança desse tipo é a culminância de um processo que atravessa décadas e autores.

Entretanto, não se pode negar que o autor citado foi decisivo para que ocorresse a mudança de rumo em questão.

Esse universo que transcende o texto é o que mais importa na obra em questão, haja vista que seu enredo já aponta para essa transcendência, quando privilegia elementos que não se pode apreender em sua totalidade num único olhar. São elementos infinitos em sua grandiosidade, como a noite, as cores do mundo, o silêncio, o sol, as águas e o próprio mundo.

A despeito das diferenças, não se pode olvidar das semelhanças entre Rosa e alguns outros autores geniais. Há, por exemplo, pontos em comum entre ele e Machado de Assis na sua condição de artistas que participaram da faina de construir uma encruzilhada estética na arte ocidental. Depois de Machado e graças a este o realismo encontrou finalmente espaço na literatura brasileira. Houve, evidentemente, outros autores que a crítica qualifica também de realistas, mas coube a Machado desenvolver uma vertente que carreia todos os aspectos que diferenciam essa escola literária no universo da literatura ocidental.

O mesmo *impacto* exercido por Machado de Assis, no que tange ao realismo foi praticado por Guimarães Rosa em referência ao Modernismo. Enquanto aquele abre caminho para o realismo, este abre o espaço que faltava para o Pós-Modernismo. É por isso que lembro de um quando me refiro ao outro. Esses pontos são identificados, sobretudo, no chamamento do leitor para participar da ação. Em Machado essa postura vai um pouco além pela inclusão da figura do narratário, que aparece aqui e ali em seus textos, quando se dirige ao leitor para esclarecer um ponto que, a seu ver, é obscuro, enfim, naqueles momentos em que *conversa* diretamente com o leitor chamando a atenção deste para aspectos da escrita: eis o narratário.

Outro ponto comum reside no fato de que Machado indicou a indecisão e a dúvida que caracterizam os homens desde sua origem; isto é, o homem envolto a dúvidas, medos e forças contra os quais não consegue lutar. Essa indecisão foi inscrita também por Rosa, que recuperou, na travessia de Riobaldo e Diadorim, um fato marcante da história latino-americana e outro da natureza humana. O primeiro reporta-se ao episódio de Cajamarca tantas vezes repetido na historiografia

e na literatura desta parte do mundo, tendo encontrado no século XX sua consumação paradigmática em vários episódios historiográficos e literários.

O outro aspecto faz parte da natureza humana. Ao apresentar essa natureza, Guimarães Rosa mostra que o homem está permanentemente em busca de um objeto que jamais atinge, ou quando o conquista, já não pode mais tomar posse, como se deu na relação entre Riobaldo e Diadorim. É justamente quando Riobaldo percebe não haver questões que possam impedir sua relação com Diadorim que esses impedimentos atingem seu grau mais elevado, pois o personagem que é objeto de seu amor havia falecido e seu corpo desnudo mostra que Diadorim é, na verdade, uma moça, o que exclui os imperativos homofóbicos de uma sociedade preconceituosa em relação ao amor entre pessoas do mesmo sexo. Da mesma forma, o personagem de Machado, ao se apropriar do objeto que persegue ao longo das narrativas não pode mais tomar posse dele, como se deu, no conto *Cantiga de esponsais*, quando o personagem só conseguiu a nota que faltava para compor a música em homenagem à mulher amada um dia depois de haver queimado a parte pronta, por haver acreditado que não conseguiria a tal nota. Em ambos, portanto, o homem é um peregrino, em busca de algo sempre no horizonte, que é um lugar aonde ninguém chega, ainda que o persiga durante toda a vida.

O diálogo de Cajamarca foi um evento ocorrido no limiar do século XVI, na parte peruana da floresta amazônica. Nesse evento, um padre espanhol tentou impor sobre a nação Inca a crença no Deus dos cristãos, apresentando ao chefe dos incas um texto escrito que poderia ser a Bíblia ou o Catecismo Católico. Ora, os incas só acreditavam em deuses que se manifestassem por meio de ações empíricas tais como o clarão dos relâmpagos, o ruído dos trovões, o calor do sol, o ruído das águas caindo das cachoeiras. Esse encontro das duas nações representado pelos dois líderes é um evento histórico que se encaixa nessa discussão, devido às imagens e visões de mundo que suscita. Trata-se de um evento que, para Polar, é um ícone do "ponto no qual a oralidade e a escrita não somente marcam suas diferenças extremas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca

e agressiva repulsão" (Polar, 2000: 220). Evidentemente que se trata de uma contradição no encontro de culturas e na formação histórica da América que se deu de forma distinta daquela que abriu fronteiras e separou povos na Europa.

Ao colocar contra o ouvido o livro dos cristãos que lhe oferecera o padre espanhol, o Inca não ouviu qualquer som e, por isso, o lançou por terra. A reação do padre foi retirar-se da fímbria da floresta onde se encontrava com o Inca, abrindo espaço para os exércitos espanhóis iniciarem o maior genocídio que a América Latina conheceu, pois ali teve início a dizimação das nações que viviam no alto dos Andes há centenas de anos e que até hoje não conseguiram se reorganizar.

Levando os significados desse evento para o *Grande sertão: veredas*, afirmo que Riobaldo é o personagem narrador que vai ao encontro da Modernidade, quando busca aprender os segredos da escrita estranhos ao sertão que era um lugar onde os habitantes só entendiam as mensagens que pudessem ouvir, como o som dos ventos, das cachoeiras e dos trovões: a mesma linguagem entendida pelo chefe Inca. Portanto, tanto lá como aqui foi a repulsão entre a linguagem escrita e a oralidade que determinou os acontecimentos, que no meio geográfico dos Andes não teve o amor como elemento inserido na trama que, afinal, era meramente historiográfica, já no âmbito do sertão, o amor apareceu, por se tratar de um evento ficcional que, como se sabe, só adquire sentidos plenos quando dá ao homem a oportunidade de expressar seus sentimentos.

O objeto que move a ação dos personagens, na obra, é a travessia para um lugar. A travessia é dificultada pelas águas que separam, metaforicamente, as duas margens da vida. Vencer as águas é a condição para a vitória. Nessa operação, Rosa transforma o leitor em coautor de seu texto. A expectativa de um desenlace faz com que o leitor dê continuidade à caminhada de Diadorim imaginando inúmeras situações que poderiam ocorrer a ele ou poderão ocorrer àquele que o amava em segredo quando o supunha homem. Isso traz o drama para o mundo do leitor, inserindo em seu cotidiano um elemento fictício.

A despeito dessas considerações, o enredo do *Grande sertão: veredas* tem um significado que se esgota na própria obra; isto é, o homem

cruza e entrecruza um espaço existencial entre duas margens, porque está preso aos enigmas da própria vida. Mas se o significado esgota-se na obra, a própria história que o gerou permanece para além do texto, na medida em que o finalizar de Diadorim não se plenifica, conforme ficou claro no parágrafo acima; afinal o cruzamento entre as duas margens gera uma terceira que só pode existir nos limites da ficção, conforme definição de Scarpelli, quando afirma que

> quando entremescla as 'verdades' de margens e bandos opostos, o Riobaldo 'cerzidor' pode relativizar as certezas culturais de cada polo, e as margens por ele abertas são as terceiras margens onde, com a desierarquização dos absolutos, passam a vigorar a heterogeneidade e o hibridismo linguístico, temporal e cultural (Scarpelli, 2004: 167).

A despeito disso, cumpre ressaltar que as duas margens representam o encontro de duas culturas, a terceira é o resultado híbrido dessa mistura, ou a inserção de novas formas na identidade do sertanejo.

A qualidade dos mistérios que movimentam a ação é aspecto de importância no *Grande sertão: veredas*. Esses mistérios prendem a atenção do leitor do começo ao fim em busca do desvelamento dos enigmas que cercam Diadorim. Enigmas que atingem os mais altos níveis de tensão quando remetem à relação deste personagem com Riobaldo. O tipo de relação, a despeito de sua singularidade no contexto das normas vigentes no sertão, nada tinha de anormal porque Diadorim era mulher. Essa relação, na medida em que reproduz comportamentos similares nas formas de relacionamento entre as pessoas na realidade concreta, estabelece um liame entre as interações humanas na sociedade e as relações entre os personagens na obra, destacando-se o fato de que é no aspecto das interações sexuais, onde vicejam as formas eróticas de contato que o ponto de intersecção entre as duas realidades se torna mais intenso e tenso. De acordo com Coutinho (2006: 170), quando "Riobaldo descobre a identidade feminina de Diadorim, ao invés, [...], de superar a angústia que o atormentava, ao perceber que o amor que por ela nutria nada tinha de ilícito, ele mergulha mais fundo em seu sofrimento, culpando-se pela incapacidade de percepção dos

fatos" à época da ocorrência. Fosse em época histórica mais adiante, essa relação não seria questionada pelos valores vigentes.

Aproveitando a referência às formas eróticas, abro espaço para dizer que, quanto ao aspecto do erotismo, não se pode negar a ênfase dada por Rosa a esse elemento da vida na obra. No *Grande sertão: veredas* a intensidade erótica é tal que se pode reportar àquilo que Calabrese denomina de excesso erótico quando traça sua teoria de uma *idade neo-barroca* nos tempos contemporâneos; isto é, "um modo canônico de pôr em causa e em crise um sistema de valores, pois o tema excessivo do sexo valerá enquanto 'provocação' a ultrapassar os limites dos princípios sociais correntes" (Calabrese, 1987: 73-74). Esse excesso pode ser exemplificado nos exemplos seguintes:

> Dormi com uma mulher, [...] – o marido dela estava fora, na redondeza (*GSV*: 116). / bonita moça [...], tanto me mordia; e as unhas tinha. Ao cabo, [...], a moça [...] estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre (*GSV*: 148 - 149). / as mulheres vinham dar umbigadas, tiravam a roupa, cavalheiros levavam damas nas moitas, no escuro do sebo (*GSV*: 205). / nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra (*GSV*: 467).

Quanto à afirmação de Coutinho, reproduzida acima, entendo, numa interpretação livre de seu pensamento e levando a discussão para outros aspectos da vida, que a culpa de Riobaldo é a mesma de todos os homens que se deixam levar pelas circunstâncias, restringindo o olhar na superfície da realidade enquanto nas profundezas pululam as ocorrências que determinam e orientam os destinos do mundo. De acordo com o pesquisador citado na frase de abertura deste parágrafo, a pergunta feita por Riobaldo sobre o fato de não ter tido um pressentimento quanto ao sexo de Diadorim "repetida diversas vezes e em diferentes formas ao longo da narração, constitui uma espécie de chave para a compreensão do romance, porque traz à tona a questão mesma da percepção, do olhar, e expressa o tema da relatividade, presente em quase todos os aspectos da estrutura da obra" (Coutinho, 2006: 170). Essa chave abre finalmente a percepção do leitor para a compreensão dos enigmas, na medida em que indica que o problema posto em

movimento ao longo da narração é a alienação dos indivíduos em face da realidade que os cerca, em vista de sua incapacidade de percepção dos fatos à sua volta.

Coutinho parte da obra para indicar um fenômeno externo a ela, porque tanto a percepção quanto a relatividade são fatos da vida que opõem o homem à realidade onde se insere. Dessa forma, a percepção equivocada de Riobaldo acerca de uma realidade tão próxima e facilmente apreensível é paradigmática das formas de visão equivocada que o homem desenvolve em sua relação com o mundo. O elemento ilustrativo dessa situação é o tema da relatividade sempre presente na vida, sistematizado por Einstein no começo do século XX e tornado fonte de investigação para os primeiros vanguardistas do movimento modernista e aspecto que caracteriza o mundo.

O problema que impede o progresso do homem na sociedade e o próprio desenvolvimento do país e, quiçá, das nações com base nas teses do humanismo é a história como continuidade em oposição à história como ruptura. Enquanto o mundo se desenvolve e enquanto novas concepções e formas de interação são edificadas, o grupo dos que dominam usa seu poder e prestígio para manter o mesmo estado de coisas que sustenta a conformação da sociedade em torno da ideologia vigente; isto é, pretendem, pelo viés da conservação, eternizar seus privilégios. Riobaldo sistematiza essa forma de visão e de inconsciência, na medida em que mantém, conforme explicita Diniz (2006: 180), uma "fixação no passado. Ele não se dá conta de que, porque está preso à sua história, não constrói outra, mas invalida toda possibilidade de reconstruí-la em novas bases". Sobre essas novas bases é que se poderia construir um estado de humanidade, traduzido na concretização da possibilidade do homem proclamar sua inserção num mundo justo. Não se pode, entretanto, olvidar a relação entre a oralidade e a escrita. A *fixação no passado* tem um significado que remete a uma cultura oral e, por extensão, conservadora, mas Riobaldo busca também a cultura letrada da cidade (a cultura da Modernidade), quando é alfabetizado; isto é, sua *fixação no passado* em vez de dificultar sua ação como personagem transculturador, facilita essa forma

de ação, visto que o olhar para trás passado se dá a partir de uma perspectiva da Modernidade.

A expressão "o diabo na rua no meio do redemoinho" atualiza, ao longo da obra, o sentido do pacto e cria um liame entre os elementos da tensão dramática na narrativa. Ou, apresentando o problema com outras palavras, o mundo de Riobaldo é o mundo da Modernidade em que elementos díspares se associam a partir do encontro de culturas diferentes ilustradas no redemoinho que alça ao espaço e mistura todos os materiais que encontra pelo caminho. É, enfim, um mundo em que a multiplicidade de opções faz com que o homem e não apenas o diabo se perca no meio do redemoinho. Em Rosa essa mistura, que caracteriza a Modernidade, transforma-se em poesia.

De acordo com Márcia Marques de Morais, é nessa poesia – que ela denomina de *linguagem feita poesia* –, que "é possível a assunção das contradições, dos paradoxos, não narrados, mas apontados, dramaticamente mostrados, funcionando como dêixis desse mundo contemporâneo em que a convivência dos contrários retira do narrador a função de perguntar ou perguntar-se sobre o sentido da vida" (Morais, 2006: 212). A contribuição de Morais veio em boa hora, porque fundamenta minha assertiva de que a principal marca da literatura pós-moderna é a interface entre texto e contexto, entre História e ficção, como já mencionado neste artigo. Reafirmo, no entanto, que ao mencionar a interação entre História e ficção na literatura pós-moderna não excluo a ocorrência dessa interação também em outras eras e vertentes, haja vista que tal fenômeno é apanágio da literatura em geral, aparecendo com certa contundência no Pós-Modernismo.

É inegável que a relação entre Riobaldo e Diadorim é o coração que pulsa na narrativa, fazendo com que a tensão adquira vida no *Grande sertão: veredas*. Tudo mais flui dessa relação. Entretanto, os fatos relativos aos dois personagens são pretextos que ocultam e revelam aspectos recônditos da vida. Um desses elementos é a valorização da mulher, conforme se percebe nos implícitos do texto, por meio da atuação de Diadorim – nome que oculta uma mulher (Deadorina) – que nada deveu aos homens em coragem e enfrentamento do perigo. Em uma ocasião, por exemplo, Riobaldo somente atravessou o Rio São

Francisco numa embarcação tosca, porque Diadorim estava em sua companhia e o encorajou.

Na arquitetura do *Grande sertão: veredas* o tema que salta à percepção com mais ênfase é a *travessia*, que ocorre nos passos sofridos e esperançados que refletem o amor que une e separa Diadorim e Riobaldo. Nessa travessia para um não lugar, porque é a travessia no sertão para dentro de si mesmo evidenciam-se a cultura e a língua do sertão. A travessia, como tema fundamental do *Grande sertão: veredas* se desenvolve num ambiente linguístico cuja criatividade leva o pesquisador a pensar numa forma de inventividade até então inédita na literatura latino-americana.

A obra em estudo é, ao mesmo tempo, um romance que relata a formação e uma obra fundadora, na medida em que reincorpora esteticamente a origem e define novos rumos para as letras brasileiras, conforme asseveram Coelho e Versiani (1975: 65), em estudo conjunto, quando dizem que "em 1956 o surto experimentalista que hoje define o cenário literário surgia na ficção pela aparição de *Grande sertão: veredas*". Trata-se, portanto, de uma obra que apontou novos rumos para a literatura na América Latina, dando um novo sentido à prosa de ficção. Essas qualidades fundadoras da obra de Rosa são, de acordo com Coutinho (2006: 162), concretizações de sua aversão "a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável". Guimarães Rosa, portanto, cristaliza um mundo novo que, a despeito de sua existência na realidade concreta, adentra os limites da identidade goiana e mineira e reincorpora os sentidos de um tempo que só existe no imaginário brasileiro: um tempo demarcado por rezas, crenças e superstições; mas não alijou de sua escrita as conquistas seculares da arte ocidental. Incorporou essas mudanças, sobretudo, as indicadas na fase heroica do Modernismo que aproveitou à larga. A diferença é que na fase das vanguardas e manifestos das duas primeiras décadas do século XX a invenção ficou por conta de um transplante. Isto é, tomou-se a linguagem corrente e dela fez-se uma estética. Guimarães Rosa foi além, porque criou um sistema lexical particular que representa foneticamente a lentidão ou a dinâmica da vida se fazendo nos espaços

atravessados pelos sertanejos. Faço essa afirmação porque a linguagem do *Grande sertão: veredas* é um elemento de muita importância na estrutura da obra e na definição de seu estilo neobarroco. Esclareço que o vocábulo *neobarroco* (Calabrese) é uma escolha que, no meu entendimento, atualiza, recupera e especifica aquilo que os estudos literários denominam, abstratamente, de Pós-Modernismo.

Numa postulação concorde com minha afirmação de que há, na obra, uma representação fonética da vida no sertão, Viggiano (1978: 50) diz que "a linguagem utilizada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* é onomatopaica". A conclusão de Viggiano remete ao fato de a linguagem da obra em questão imitar, em certos momentos, os sons da natureza e – insisto – o ritmo da vida em seu devir. Nesse sentido, os processos de construção verbal da obra de Rosa são aspectos que não podem ser ignorados, pois são eles que diferenciam a obra tornando-a única no universo literário latino-americano. Na obra em questão o autor *brinca* com o signo fazendo com que apareça em distintas conformações, de acordo com o momento ou a situação que representa. Esse processo de recuperação e reconstrução da linguagem leva o leitor a voltar-se do referente para o signo, transformando este em referente. Trata-se de um processo que transforma a linguagem em elemento vital no universo sertanejo, constituindo-se o aspecto fundamental do fazer literário de Rosa.

Não se pode chegar a bom porto na análise da obra de Guimarães Rosa se não for feita uma adequada abordagem do problema da relação entre sua obra e a transculturação. Essa relação pode ser exemplificada na trajetória de Riobaldo que, ao buscar e divulgar a cultura letrada estava penetrando num outro mundo em tudo distinto do seu. A trajetória de Riobaldo, no entanto, não supõe apenas a construção de vínculos entre a cultura letrada e a oral, mas também a edificação de liames entre o passado e o futuro. Isso se torna ainda mais marcante porque o processo de inserção da escrita na América, que gerou os episódios de Cajamarca e deram início efetivo à história da América Latina, conforme descrição de Polar (2000: 220) indica por si só a importância da cultura letrada em face da cultura oral do sertão. Ao apropriar-se dessa cultura, dominá-la e disseminá-la, Riobaldo conquistava e trazia

para o sertão novos modos de apreender o mundo e uma nova forma de olhar sua própria realidade.

Havia nessa postura um desafio, pois toda mudança que supõe um abalo de estruturas antropologicamente cimentadas por séculos de história ou ausência desta não ocorre sem que se traga ao lume um ente novo que passa a gerenciar a vida e as formas de relações numa comunidade até então dominada por formas existenciais que giravam em torno de tradições aparentemente imutáveis. Dessa forma, para que a transculturação ocorra é necessária a entrada de um elemento estranho na cultura a ele exposta. Assim, a transculturação é um fato cultural que deriva do encontro de duas ou mais culturas: normalmente é a interação entre a cultura restrita à paróquia com uma cultura alienígena. González vai além e ajunta outros elementos para a concretização de processos transculturadores. De acordo com ele, intensificaram-se na vanguarda relações intertextuais do romance

> com outras modalidades do discurso científico sobre a sociedade e a história, [dialogando] desta vez com formas e temas do discurso antropológico, histórico ou sociológico, para dar corpo a uma literatura de condição híbrida, particularmente rica na expressão de finos matizes do processo de transculturação operado em nossas terras (González, 2006: 323).

Riobaldo tipifica, na cultura do sertão, o disseminador: o elemento estranho interposto na cultura sertaneja. Em sua condição de proprietário rural, ele carreia uma tradição que vem desde a casa-grande e a senzala, que evoluiu para as relações entre proprietários e jagunços, ainda presentes em seu tempo. Mas o personagem-fazendeiro, sem abandonar de todo seu *status* de dono e patrão, acolhe estilos de vida que vão de encontro ao modo de ser imperante no sertão. Por meio dele, a Modernidade penetra no meio rural, mas não o faz de modo pacífico, como de resto não é pacífica a inserção de outro padrão cultural numa cultura profundamente cimentada em valores que gerenciavam a vida e as relações, como era a cultura do sertão.

Deve ficar claro, portanto, que as culturas são resistentes aos empréstimos culturais, já que estes pressupõem um choque nas comunidades receptoras. Essa resistência impede que a transculturação resulte

em perda de todos os aspectos relativos à cultura que recebe. Da mesma forma, a cultura que chega também sofre rupturas, criando uma dinâmica atípica no interior das relações e dos processos culturais.

A terceira margem faz lembrar uma primeira – já mencionada neste artigo – que é, no caso da obra em análise, a cultura oral encontrada por Riobaldo desde seu nascimento. É, portanto, a cultura da tradição recebida e reproduzida desde a casa-grande. Isso lembra também uma segunda margem que é a cultura urbana (letrada) que ele traz, quando o personagem Selorico Mendes o envia à cidade para aprender leitura. De volta ensina a outro personagem, Zé Bebelo, o que havia aprendido graças a Selorico Mendes. Essa parte da vida de Riobaldo insere-se, também, na segunda margem; isto é, aquele momento em que, por meio de sua atuação, a Modernidade penetra nas veredas do sertão. O resultado do embate entre essas duas margens gerou a terceira. Essas conclusões indicam que Riobaldo vaga entre distintos espaços culturais, levando para a Modernidade a tradição que está encarnada em sua herança e trazendo o conhecimento novo que aprende e ensina a seus pares do sertão. Ele se posiciona, portanto,

> entre bandos antagônicos, entre diferentes naturezas de amor, entre as águas de dois rios, entre a oralidade e a escrita, entre Deus e o demo, e seu relato, ao se dividir em duas partes, duplica a narrativa do romance, reproduzindo e reafirmando, na própria estrutura, o processo de transitividade operado no campo linguístico e cultural (Scarpelli, 2004: 167).

Ao produzir uma obra cujos personagens concretizam e legitimam em sua trajetória por distintas margens a interação entre culturas, percebe-se que Rosa se preocupou sobremaneira com o resgate da cultura latino-americana ancestral.

Um aspecto que salta à percepção na camada temática (ou mesmo cognoscitiva) da obra de Rosa é a maneira como ela retrata, por meio da saga dos personagens, as misturas culturais expressas também por meio das transformações na identidade dos atores em cena. Essas transformações podem ser exemplificadas na identidade de Riobaldo que evolui e se transforma como um rosto mutante que adquire as feições dos lugares que vê em sua travessia. Esse aspecto da

metamorfose é um problema comum na obra de Guimarães Rosa em geral e no *Grande sertão: veredas* em particular. Neste último basta citar Diadorim: uma mulher que se veste, age e luta como homem. Um ser, portanto, de identidade ambígua. Um ser, enfim, cuja identidade representa a linguagem literária e recupera, para a atualidade a visão que no final da fase realista da literatura brasileira, Machado de Assis tinha dos homens em geral; ou seja, seres ambíguos presos em meio a entidades obscuras que os limitam no plano social e psicológico, como, de resto, explicitam as conclusões psicanalistas que aparecem depois de Machado ter imprimido sua visão do homem. Temos aqui uma simbiose que se constitui pela mistura de diferentes ciências com a arte literária.

Há, entre os escritores latino-americanos, certas similaridades que os inserem num sistema, capaz de fundamentar a existência de uma literatura da América Latina em vez de brasileira, cubana, peruana, venezuelana etc. A identidade entre Guimarães Rosa e Carpentier, por exemplo, pode ser encontrada na questão da viagem como terceiro elemento que une *gênesis e futuridade* (expressões de González). Esses dois elementos, consoante definições desse autor, "definem-se, para o romancista cubano, como os dois grandes tempos do nosso continente, e a viagem o segmento que os une. É nessa viagem que hão de se encontrar, para Alejo Carpentier, os passos certeiros no longo caminho da busca da identidade" (González, 2006: 336). Essa é a mesma alternativa para Rosa, que encontra na terceira via um ponto de chegada, mas a terceira via está no horizonte e, por isso, é infinita, jamais se chega: a viagem se torna não o recurso para se chegar, mas um aspecto permanente da existência.

O sertão com suas peculiaridades, sua cultura oral e guardião de tradições recebidas desde os tempos da colonização deu ensejo para que se formasse uma gama de relações e hábitos caracterizada pela riqueza de formulações em tudo distintas daquelas que haviam sido erguidas no litoral e nos meios urbanos desenvolvidos. Eis o pacto com o demônio ou com a divindade, conforme o caso, como expressão de uma cultura ancestral, bem como as relações de afetividade e lealdade estabelecidas por meio da palavra que substituía a escrita como

documento e compromisso. Era, portanto, um ambiente cultural ainda intocado em processo de aproximação com contextos mais distantes e, dessa forma, um espaço por excelência para a pesquisa da hibridação cultural. Eis por que se acredita que Guimarães Rosa optou por esse espaço e esse tema para alicerçar sua obra.

A narração empreendida por Riobaldo é, em suma, uma viagem pelo sertão e para dentro de si mesmo numa simbiose em que homem e sertão se confundem, pois um e outro se tornam pontos de passagem da mesma travessia. O relato envolve a vida no sertão a partir do olhar do personagem e os danos existenciais causados por sua relação com Diadorim. Nessa viagem ele busca sua dor e seus tormentos que torna públicos para seu interlocutor num longo processo de catarse que culmina numa travessia terapêutica. Entendo que essas ações, como projeções de uma fadiga existencial que submete o indivíduo ou a comunidade a dúvidas e medos, fazem parte de um projeto que Ronaldes de Melo e Souza certamente chamaria de projeto terapêutico por meio da palavra. Souza enfatiza esse conteúdo terapêutico na palavra riobaldiana, quando diz que ele "é precisamente o narrador que se reconhece em travessia mediante o rito terapêutico da palavra" (Souza, 1978: 137). Esse rito transformado em diálogo traspassa pela gesta sem fim de Riobaldo. Aliás, a natureza do personagem é um fluir permanente como iniciação que se configura e se transforma nas múltiplas identidades por meio de sua narração; isto é, ele existe enquanto narração e se manifesta como personagem íntegro.

É natural que um texto que apresenta uma linguagem em que o artístico se funde com o terapêutico e a linguagem se confunde com a existência desrespeita a gramática. A norma culta da língua portuguesa não perpassa o texto rosiano, o que não é um estranhamento, pois qualquer objeto estético tem, por princípio, leis próprias que transcendem as regras estabelecidas não somente na gramática, como também nos outros aspectos da vida organizada. Coelho e Versiani exemplificam os tipos de infração da norma mais comuns na obra em estudo. Segundo elas (1975: 137), no *Grande sertão: veredas* destaca-se "a tendência a omitir ou obscurecer o nexo sintático entre orações". Esse recurso adicionado ao modo como emprega a pontuação ocorre

"muito mais como elemento de ritmo que de clareza gráfica" (Coelho e Versiani, 1975: 137). Eis mais uma vez a questão da seleção lexical apropriando-se de qualidades fonéticas que qualificam o tipo de vida sertanejo.

A palavra em Guimarães Rosa é recurso sofisticado de libertação. Mas não é a palavra que protesta contra a opressão que vem de longe, e sim a palavra que liberta dos entraves que impedem a manifestação e libertação de um eu assolado por dúvidas e comprometimentos surgidos de uma relação com diabos, redemoinhos, deuses e perguntas não respondidas. São perguntas que vêm de um passado remoto na memória de Riobaldo e que se misturam com sua experiência imediata. São questões que o angustiam, mas que, ao relatar, pratica uma divisão dos tormentos entre ele e o interlocutor, dissipando, nesse desabafo, parte daquilo que o impede de realizar-se plenamente como pessoa.

Por intermédio de sua falação ele busca as entranhas mais profundas de sua alma, caminhando por um labirinto que o leva a um não lugar onde vive um não ser. Cabe aqui um esclarecimento: ao negar a existência de um lugar, seja empírico ou ficcional, como ponto de chegada do labirinto, afirmo que a saga de Riobaldo não se concretiza como busca de um espaço identificável no mapa. O que o personagem procura são as respostas às perguntas que sua situação lhe impuseram. Trata-se, pois, de aspectos que se originam de forças externas e impactam o destino do personagem, mudando constantemente o curso de sua ação, na medida em que o força a vagar entre Deus e o diabo que conflitam dentro de si. Mas a figura de Deus não é tão enfática no romance como o são as formas do diabo, representadas na travessia riobaldiana, como um útero existencial que gesta seu problema. Deus e o diabo estão, portanto, implícitos na trajetória de Riobaldo, em sua narração e no amor oculto que tem por Diadorim. A pouca ênfase na figura de Deus justifica-se pelo fato de que a vitória sobre o Hermógenes, isto é, a vitória sobre o mal não haveria de ocorrer mediante a ação da divindade boa, mas da divindade que conhecia e utilizava as mesmas armas do diabo. Por isso, ao mal, a obra contrapôs outro mal; ou seja, o pacto com o diabo seria a forma de ganhar a guerra contra o mal representado pelo Hermógenes.

Quando afirmei que a palavra literária de Rosa é terapêutica, mas não como protesto contra a opressão que vem de longe, não quis dizer que o grande ficcionista e seus textos não sejam engajados. Na verdade, Rosa tinha a convicção de que o engajamento político do artista deriva de sua própria inserção na cultura que reflete em seu texto. Uma coisa é a busca de uma linguagem artificial e conservadora, encontrada nos dicionários e na norma culta da língua, como manifestação de uma entrega a normas; outra é a busca da língua natural da própria terra, falada na rua ou traduzida na sonoridade dos passos, dos ventos, dos trovões e da chuva que assola o sertão ou mesmo do silêncio petrificado nas formas paradas dos tempos de estio.

Em 2006 comemorou-se o cinquentenário do *Grande sertão: veredas*. Poucas vezes se falou tanto sobre Guimarães Rosa quanto no ano em questão. Realizaram-se seminários, colóquios, congressos e inúmeros livros e artigos foram publicados. Isso acrescido do muito que se tem publicado sobre o ficcionista mineiro, torna difícil encontrar um tema de pesquisa que seja inédito sobre o autor em questão; entretanto, dadas suas especificidades e o caráter inovador, dentre outros aspectos, seus textos sempre apresentam um elemento novo que incomoda e leva a novas perguntas. Essas afirmações podem ser confirmadas no fato de que o processo de recepção do *Grande sertão: veredas* é mais complexo do que comumente ocorre, visto que ao receptor resta a tarefa de completar os discursos. Tem-se, pois, uma recepção ativa que, certamente, dá margens a distintas interpretações.

Em vista dessas considerações se percebe que o *Grande sertão: veredas* é obra rica em temas para pesquisa. De fato, a monumentalidade da obra de Rosa conduz a inquietações que levam a conclusões díspares; por isso, não há possibilidade de que se esgotem as fontes de pesquisa proporcionadas por sua obra que, aliás, está entre as que mais incomodaram os estudiosos que, desde a publicação da obra em estudo, têm se debruçado sobre ela a fim de discernir os enigmas que carreia. Insisto que a forma do texto rosiano pode conduzir à classificação do mesmo como barroco; eis uma pesquisa ainda por se fazer ou aprofundar. De fato, trata-se de um texto em que aspectos estilísticos do barroco aparecem atualizados numa formatação modernista

da linguagem. Aliás, já mencionei, de passagem, esse aspecto, quando mencionei o termo *neobarroco*.

A propósito insisto que a orientação de leitura e julgamento contida na obra *Grande sertão: veredas* a aproxima das concepções estéticas barrocas pelas postulações a seguir. De acordo com Calabrese (1987: 75), em seus estudos sobre a arte contemporânea, "a par do sexo, a violência, ou, mais em geral, o horror está de novo na vanguarda". Isso pode ser verificado no *Grande sertão: veredas*, tendo em vista as inúmeras situações que descrevem cenas em que ocorre o excesso nos termos que Calabrese expõe como característica do neobarroco. O excesso se dá, no caso em questão, a partir de cenas de horror e violência, como nos seguintes exemplos:

> botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca; depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmora (*GSV*: 6). / Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfola, com faca cega [...] Mas, primeiro, castrar (*GSV*: 14). / baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência e no gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues (*GSV*: 38). / Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] Vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado (*GSV*: 526-527). / do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço (*GSV*: 528).

Diversos pesquisadores têm definido e qualificado a obra em estudo. Dentre as definições, prefiro a conclusão de Oliveira que apresenta seu questionamento numa pergunta-síntese sobre o que é o *Grande Sertão: Veredas*. Sua resposta é a mais simples e didática entre as muitas que li. Segundo ele, a obra em questão é

> nada mais, nada menos que uma estória de amor, com a diferença (enorme) de que se trata de um amor entre dois homens, passada no sertão, na primeira metade do século XX. Uma estória de amor temperada por altas

> doses de erotismo, sempre crescente, com a consciência de Riobaldo de que é um amor homossexual e impossível (Oliveira, 2006: 194).

Esta constatação de Oliveira me faz lembrar uma quebra de tabu. Rosa temperou o relacionamento entre Riobaldo e Diadorim com o mesmo romantismo, respeito, cumplicidade e reconhecimento mútuo de qualidades que marcam as relações comuns e com tendência a persistirem. Assim, a homossexualidade aparece na obra como desdobramento de uma camuflagem, mostrando, a partir dos elementos que o qualificam, que o amor entre o mesmo sexo pode ser legítimo, quando se dá mediado por um compromisso de respeito.

A conclusão a que se chega depois da leitura da definição acima de Oliveira é de que o *Grande sertão: veredas* é um romance que recupera e traz ao lume uma situação fora do contexto comum das relações entre os sexos sem, no entanto, descer ao nível das descrições naturalistas. A postulação de Oliveira é impermeável a qualquer dúvida. Já que toquei no tema da classificação, quero insistir mais um pouco e indicar que a obra é uma epopeia, mas uma forma de epopeia em que se percebem nítidos sinais de romance. Assim, melhor seria dizer que se trata de um romance que tem a epopeia como eixo em torno do qual giram conflitos romanescos. Souza percebe a indecisão entre os estudiosos de João Guimarães Rosa, acerca da classificação do texto, quando diz que os estudos "mais significativos são os que se esforçam no sentido de explicar a obra através da delimitação de seu gênero épico ou romanesco" (Souza, 1978: 51). A indecisão de Souza é ainda maior que a minha, pois enquanto eu fico nos limites da épica e do romance quando concluo sobre o gênero do *Grande sertão: veredas*, ele inclui elementos que também não posso negar como aspectos da obra. Perdoem os leitores pelo fato de terminar este artigo com uma citação sem maiores ou melhores esclarecimentos. A questão é que Souza foi tão corretamente ao ponto e de modo tão didático que não deixou margem a outros esclarecimentos ou conclusões.

Restou comprovado nas páginas acima que Guimarães Rosa rompeu com os marcos estéticos da literatura brasileira dos anos 1950 e, para avançar em direção ao novo, ao inusitado, buscou os aspectos

inaugurados em nossas letras nos anos 1920 e os reconfigurou com figuras, como metáforas, sinestesias e, sobretudo, onomatopeias, trazendo para sua obra os sons do sertão. Dessa forma, temos, a partir daí, o amadurecimento do que se conhece genericamente por Pós-Modernismo na literatura brasileira que, no entanto, vinha se formando desde o limiar do século. Custa-me expor essa questão sem falar de Modernismo tardio: uma expressão capaz de responder de modo mais direto ao novo fenômeno literário que aparecia no horizonte de nossa literatura, a partir da publicação do *Grande sertão: veredas*.

Cabe, entretanto, ressaltar que a expressão Modernismo tardio não é um sinônimo do Pós-Modernismo. O correto é afirmar que esta manifestação literária tem naquela um de seus aspectos. Para ser mais direto ou, quiçá, didático afirmo que houve um interregno entre o Modernismo heroico dos anos 1920 e as manifestações que vieram ao lume a partir de 1945. Nesse interregno apareceram inúmeras manifestações e vertentes que fizeram amadurecer a novelística colocada em movimento por Guimarães Rosa. Finalmente, encontro espaço para dizer que a manifestação que ocupa o último lugar no espaço cronológico das produções literárias brasileiras antes da emergência do Pós-Modernismo é justamente o Modernismo tardio que, no entanto, não desapareceu, ao contrário, passou a fazer parte da nossa literatura até os estertores do século XX. Fico por aqui, deixando a outros pesquisadores responderem à pergunta quanto à persistência ou não dessa modalidade de Modernismo no século XXI.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES (s/d), *Poética*, Abril Cultural, São Paulo.

ASSIS, M. de (1991), *Contos*, 16. ed., Ática, São Paulo.

AUERBACH, E. (1971), *A representação da realidade na literatura ocidental*, Perspectiva, São Paulo.

CALABRESE, O. (1987), *A idade neobarroca*, Martins Fontes, São Paulo.

CESAR, G. [et al.] (1969), *João Guimarães Rosa*, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

COELHO, N., VERSIANI, I. (1975), *Guimarães Rosa*: dois estudos, Edições Quíron, São Paulo.

COUTINHO, E. F. (2006), "Linguagem e revelação: uma poética da busca", *O Eixo e a Roda*, 12(2), Belo Horizonte, pp. 161-173, https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.160-173.

DINIZ, D. C. B. (2006), "A figura da elipse no *Grande sertão: veredas*", *O Eixo e a Roda*, 12(2), Belo Horizonte, pp. 175-185, https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.175-185.

GONZÁLEZ, E. P. (2006), "Escritas do *entre-lugar*: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier", *Revista Brasileira do Caribe,* 4(12), Sao Luís, pp. 319-338.

MIKETEN, A. R. (1982), *Travessia de Grande sertão: veredas*, Thesaurus, Brasília.

MORAIS, M. M. de (2006), "O romance se fez letra – a metaliteratura em *Grande sertão: veredas*", *O Eixo e a Roda*, 12(2), pp. 203-214, https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.202-214.

OLIVEIRA, L. C. V. de (2006), "Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa", *O Eixo e a Roda*, 12(2), pp. 187-200, https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.187-200.

POLAR, A. C. (2000), *O condor voa*: *literatura e cultura latino-americanas*, UFMG, Belo Horizonte.

ROSA, J G. (1986), *Grande sertão: veredas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

SCARPELLI, M. F. (2004), "Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas" em: Abdala Junior, B. (ed.), *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismos & outras misturas*, Boitempo, São Paulo, pp. 159-180.

SOUZA, R. de MELO e (1978), *Ficção e Verdade*: diálogo e catarse em "Grande sertão: veredas", Clube de poesia, Brasília.

VIGGIANO, A. (1978), *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, José Olympio, Rio de Janeiro.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 95-106
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.06

Adriano Carvalho Araujo e Sousa
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
logodedado@hotmail.com

Transcriação no *Sermões* de Júlio Bressane: interações de literatura, pintura e oralidade[1]

Resumo:
Analiso trechos do filme *Sermões: A História de Antônio Vieira* (1989) de Júlio Bressane abordando pares de opostos, elementos que repercutem a vibração e a vertigem barroca, por exemplo: som e silêncio; cheio e vazio. Coloco em debate o processo de transcriação que permite a Bressane transitar por literatura e pintura, com ênfase na oralidade. A voz de Vieira com suas profecias e sermões conduz o cineasta a um trabalho com imagens que oferece também uma cartografia da literatura luso-brasileira, bem como da cultura.
Palavras-chave: Júlio Bressane, Antonio Vieira, transcriação, tradução intersemiótica, oralidade no cinema

[1] Uma versão preliminar deste trabalho, com o título de "Sermões de Júlio Bressane: A Vertigem Barroca, A Voz Repercutida", foi apresentado no XIX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Cinema Experimental Brasileiro em 21 de out. 2015, seu título é uma referência direta a Jerusa Pires Ferreira (2005) em que discute a voz repercutida, a expressão é dela. Este artigo integra um projeto novo de pesquisas, que desenvolvo desde 2016, intitulado "O Cinema de Júlio Bressane (2006–2016): Intermidialidade da Tradução, Interações com a Literatura e a Pintura", que orienta as publicações desde Sousa (2016), bem como esta versão que foi aprovada para a 6ª edição das Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste, da Universidade Jagellónica de Cracóvia.

Abstract:
Transcreation at *Sermões* by Júlio Bressane: Interactions of Literature, Paintings and Orality
This article analyses some sequences of *Sermões: A História de Antônio Vieira*, film by Júlio Bressane released in 1989, discussing elements that repercute baroque's vibration and vertigo, as well as opositions in filmaking style such as the presence of: sound and silence; overflow and emptiness etc. Intending to debate the transcreation process (CAMPOS, 1992) which makes Bressane's film pass through literature and paintings, with an enphasize on oral poetry. The voice of Vieira with his prophecies and speechs leads the filmmaker to images offering a cartography of portuguese-brazilian litterature and culture.
Keywords: Julio Bressane, Antonio Vieira, transcreation, intersemiotic translation, orality's cinema

Em 2019, *Sermões*, segunda tentativa declarada de tradução intersemiótica realizada por Júlio Bressane completa 30 anos. Novamente, coloca-se diante de nós o problema da tradução na forma daquilo que ela não é: importante.

A tradução não é importante, seja lá o que essa palavra signifique nos dias de hoje. Em meus textos recentes, em especial, meu *Poética de Júlio Bressane* (Sousa, 2015), tenho abordado o problema do *apagamento* da tradução nos debates universitários, aliás, nesse livro, durante sua revisão, tomei todo o cuidado para eliminar a palavra "importante", que ali aparece pouquíssimas vezes referida por mim (p. 69, na forma de verbo).

Ao lado desse apagamento, acrescente-se os temas relacionados como a ideia de barroco, linguagem e forma, os quais sempre procurei debater apontando possibilidades para pensar saídas epistemológicas, depuramentos de termos e palavras: "importante" é um deles, pois marca um falso problema. Interessa aqui discutir e teorizar alternativas a dicotomias desgastadas como sentido *versus* forma, conteúdo *versus* abstração, mímesis *versus* semiosis[2].

[2] Tudo isso já teve desenvolvimentos como o artigo publicado recentemente, em francês (Idem, 2017) e no projeto de pesquisas já referido.

Há um apagamento. De um lado, na forma de se referir, por exemplo, evitando o termo transcriação. Do outro, ao ignorar o próprio problema que é traduzir o trabalho com a linguagem, a qual, nesta proposta de relativização epistemológica, levando em conta nuances do contemporâneo, já não é colocada em termos de signo. Assim, a reflexão nos conduzirá imediatamente às elaborações de Henri Meschonnic (2010) que pensa a noção de poético como algo que não se reduz à estilística nem ao signo.

Tenho procurado propor análises sobre o problema da tradução ou melhor, da transcriação na filmografia de Júlio Bressane, pensando-o como um processo que lhe permite abordagens inventivas e ao mesmo tempo o trânsito por linguagens diferentes, por outras artes. Em mais de um momento, exponho o que estamos abordando como tradução intersemiótica, ou melhor, transcriação (Sousa, 2015, 2016, por ex.). Faço breve resumo a seguir.

A Transcriação, a Poética do Traduzir

Roman Jakobson situa em um texto curto o problema da impossível tradução de textos poéticos numa perspectiva moderna, aquela de uma tradução intersemiótica ou transmutação.

O linguista russo lembra a natureza específica da poesia. Ressalta a presença constante da paronomásia e uma construção feita para criar significados muito próprios, inferindo que esse tipo só pode se realizar como transposição criativa:

> Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto [...] em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico [...] a paronomásia reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente,

> transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (Ibid.: 72)

Note-se que é Jakobson quem chama as outras artes de sistemas de signos, termo que também designa a linguagem. Por sua vez, Haroldo de Campos elabora o conceito de transcriação, reunindo exemplos e desenvolvendo procedimentos teóricos e práticos mais detalhados para, assim como Jakobson, opor-se à atividade tradutória como um gesto mimético e conteudista. Ou seja, remete não à língua do original, mas ao seu trabalho com a linguagem, à sua poética:

> Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (Campos, 1992: 35).

Campos analisa soluções de outros tradutores e estudiosos do tema, por exemplo, ao expor a noção de tom e ritmo do original via Ezra Pound ou, ainda, ao comentar textos que alcançaram realizar transcriações. Chega a nomear o processo como "traduzir a forma"[3].

Cabe reter daí que a transcriação se dá como transposição criativa de um sistema de signos a outro, de uma linguagem a outra, apoiando-se em um estudo do texto original, no sentido de compreender sua poética, que elementos são colocados em jogo, provenientes de uma exploração da linguagem (literatura e pintura, por exemplo) ou advindos da própria cultura em que se inserem.

No diálogo constante entre Bressane e o crítico literário e poeta Haroldo de Campos, é possível entrever um ir além, uma percepção

[3] Reiteradas vezes, o crítico afirma que se trata de um processo de traduzir a forma, ver por exemplo Campos, 1977ª: 98 e, sobretudo: 101, em que analisa a tradução do ludoviscense Odorico Mendes.

do que é inventivo como reverberação e movimento. O olhar volta-se também para a presença da oralidade, aproveitando sugestão de outro teórico da tradução que é Henri Meschonnic, adaptando-os, evidentemente, ao cinema. Lembro a elaboração teórica de Meschonnic segundo a qual a poética do traduzir desempenha um papel de contra-histeria, ou seja, ela insere o corpo na linguagem.

Em sua crítica do ritmo, Meschonnic afirma que é necessário se interrogar sobre o que *constrói* a literatura. Sobretudo em relação aos textos poéticos, entende a oralidade como uma contra-histeria, ou seja, como o que *insere o corpo na linguagem* (1993: 104), isto é, propõe pensar o papel da oralidade na tradução a partir de um "efeito de linguagem sobre o corpo", como uma reversão de noções pertencentes à psicanálise (a qual, por sua vez, extrai uma linguagem onde há uma descarga do corpo):

> L'oralité intervenant comme une contre-hystérie, une forme d'hystérie qui mettrait *le corps dans le langage*. Le maximum possible du corps, et de son énergie. Comme rythme. [...]
> L'oralité serait, non une décharge, mais une charge pulsionnelle maximale. Non une pathologie, comme l'hystérie, mais son inverse. La même force, mais tournée du corps vers le langage au lieu d'être tournée du langage vers le corps. Et ainsi l'efficacité maximale du langage. (Meschonnic, 1993: 104).

Exemplo disso, oferece em seu comentário sobre a tradução dos silêncios e repetições que, em Tchékhov (1999: 395 e 405, por exemplo, em texto não incluído na tradução brasileira), desempenham papel fundamental para a análise das traduções francesas de *Tchaika* (A Gaivota) e em especial aquela realizada por Antoine Vitez.

As Vozes de Vieira

Sendo assim, proponho analisar trechos de *Sermões: A História de Antônio Vieira* de Júlio Bressane, discutindo elementos que repercutem a vibração e a vertigem barroca: a voz e o silêncio; o cheio e o vazio etc.

O silêncio no cinema de Bressane é abordado com profundidade pela primeira vez nas leituras de Bernardet (1991) e Teixeira (1995 e 2003), que discutem em diálogo teórico: de um lado, o laconismo das imagens nos primeiros filmes do diretor; e, de outro, o soterramento de referências que depois se metamorfoseia num colapso do tempo nas referências, em tudo aquilo que Bressane aborda na construção de seus filmes.

Direi pegando a deixa dos dois autores que o silêncio se presentifica de modos diferentes na filmografia. Embora domine tramas diversas como *São Jerônimo* ou *O Rei do Baralho*, não é propriamente o mesmo que se repete, afinal, o silêncio muda. De certo, faz-se presente e paradoxal no filme com o padre Antônio Vieira em que a voz desempenha papel fundamental para que se trave contato com a personagem.

O silêncio tem vez na voz, Meschonnic dirá algo parecido, há "sempre voz no silêncio, e silêncio na voz..." (Meschonnic, 1993: 84). O barroco em *Sermões* vem criar um efeito de paradoxo com o vazio, figura antagônica a esse tipo de poética. Figura corrente da arte barroca, a voz vê diante de si a dissolução entre ela e o silêncio. O silêncio também está na sequência de abertura de *Sermões*, que inicia com a morte do padre: fim que não é fim. O padre recita sobre a morte como o medo do silêncio, o medo da cessação, o perigo de que cessem o movimento, as dobras, a vibração e a vertigem barrocas.

No meu modo de ver, o cineasta transita por espaços do vazio do mesmo modo como atravessa o barroco. A questão para ele, é o trânsito, o atravessamento por figuras de estilo como o vazio e o cheio, o barroco e o naturalismo, bem como de culturas diferentes.

2

Nas duas primeiras sequências que se pretende discutir aqui, ouve-se algum texto repetidas vezes: a primeira começa com o plano em que Vieira está rezando em frente a um altar e o ouvimos dizer "A novidade do novo mundo...", duas ou três vezes, bem baixo, antes de ouvir o sermão em *off* e por inteiro; a segunda, antecipa um trecho de "As Lágrimas de Heráclito", o padre está diante de uma luminária.

Bressane imbrica uma fala que termina por "fomos pó...", com o início do que vem a ser um excerto de "As Lágrimas de Heráclito", de Vieira:

> Quem conhece chora, quem conhece mais ri. Se a pequena dor é a causa do choro, por que a grande dor não há de ser a causa do riso? Se a pequena dor solta lágrimas, a grande dor as congela e seca. Dor que pode sair pelos olhos não é grande dor.

Se nesses dois momentos tem-se o áudio dobrado como imagem, no terceiro, na *performance* de Haroldo de Campos e Alberto Marsicano, há a própria imagem dobrada. Temos a figura da *mise-en-abîme*, que é ampla e sugestivamente explorada por Ismail Xavier (2006). Essa construção em abismo, e aqui refiro ao sentido da velha heráldica medieval (Pavis, 2008), arte de brasões, é realizada com o efeito de dois espelhos um em frente ao outro.

As duas sequências mencionadas acima se confundem com aquela terceira imagem, que é levada para o som: a de uma reprodução dessa figura barroca que é a *mise-en-abîme*. Trata-se, pois, de uma construção que, ao se repetir ao infinito, se dobra e desdobra em outras imagens, como se encenasse a procura de um filme, a própria transcriação: a procura da vertigem barroca, daquele barroco vibrante do padre e que também se faz presente como um discurso de invenção, por exemplo, na elaboração teórica e na poesia haroldiana.

Na expressão do cineasta, temos aí elementos que ajudam a remeter ao "signo" que se pretende traduzir, signo aí entendido como a reverberação de Antônio Vieira na cultura[4]. Haverá outros tais como as escadas em caracol e os pisos arlequinados, ou ainda, o recurso aos espelhos na fala de Vieira com outros padres ou nos ambientes da realeza. Destaco o traço iconográfico nas vestes vermelhas que lembram pinturas em que São Jerônimo aparece vestido de cardeal.

[4] A meu ver, Bressane (2000) utiliza-se do termo com sentido diverso do linguísto-estrutural no artigo "O Signo Jerônimo", ou seja, aborda a reverberação do intelectual nas culturas brasileira e ocidental.

3

O processo de transcriação permite a Bressane transitar por literatura e pintura, com ênfase na oralidade. Ocorre, por exemplo, quando remete à parequese, figura constante dos sermões do padre, numa paronomásia audiovisual com pinturas de Velázquez e Botticelli: o momento do "Vieira venera Vênus". Ou ainda, à voz profética que ecoa pelo filme todo, com a sua dimensão utópica e de uma busca: de um lado, a restauração via Sebastianismo; de outro, a transcriação do signo Vieira, ou seja, sua amplitude, sua reverberação na cultura, para além de uma cinebiografia.

No início, Bressane segue a sugestão do poeta das *Galáxias*, que também atuou como assessor nesse filme, e vai transformar em imagem, a "paronomásia etimológica (parequese) representada pela sequência léxica Vieira / Venera / Vênus", conjunção que projeta, citando Campos:

> no nome do pregador luso-brasileiro, pela via da concha de peregrino em forma de pente de Vênus ou da concha em que Afrodite exsurge do mar, o próprio nome da deusa do amor [...] A Vênus nascendo das águas, numa concha (vieira, venera) boticelliana. A Vênus de Velázquez, em repouso, esplendidamente nua. O detalhe arquitetural dessas mesmas conchas, ornato de gosto barroco. Através desse encadeamento imagético, que se completa com o motivo contrastante da "caveira", o tema da beleza (vida) e o tema do luto cadaveroso (morte) são presentificados por Bressane (Campos, 1995: 28-29).

A paronomásia é transcriada logo no início do filme: a câmera percorre um interior barroco, nos mostra uma concha, move-se pelo ambiente até fixar-se em um anjo. O plano seguinte traz a *A Vênus no Espelho* de Velazquez e *O Nascimento de Vênus* de Sandro Boticelli. Há pintores dos quais o cineasta vai buscar a luz casos de Rembrant, Vermeer (*Vista de Delft*), ou os gestos como o José de Ribera, de *O Sonho de Jacó*, ou ainda, uma *performance*, como *El Peléle* de Goya,

que se pode ver na sequência anterior ao fragmento de "As Lágrimas de Heráclito".

4

Em *Sermões*, as *performances* recorrem ao texto de Vieira para trazer a voz à cena com as impostações de Othon Bastos e seu leve sotaque baiano. A voz aponta para a presença, remetendo à personagem de profunda erudição e ao mesmo tempo, à sua poética vibrante que em tudo traduz o barroco e sua reverberação nas artes e na cultura brasileira.

Há as incorporações de filmes, destaco o fáustico *Nosferatu* de Murnau, mas que está aí para dar o aspecto de crítica à rapina presente no "Sermão aos Peixes", haveria ainda o elemento "da invenção" com incorporações de Méliès, Dryer, L'Herbier, mas também a presença da literatura brasileira num registro de Lampião, referência maior do cangaço, feito por um mascate, Benjamin Abrahão. Com o Barroco, os elementos de estilo relacionados à invenção ganham espaço, e o filme nos leva a contemplar a passagem por figuras proeminentes da literatura, tais como Gregório de Matos (sugestivamente interpretado por Caetano Veloso), Haroldo de Campos e o seminal *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa.

5

Fundamental em Meschonnic para compreender a poética do traduzir (Meschonnic, 2010), a oralidade permite extrair relações quando a entendemos como presença, gesto e *performance* (Pires Ferreira, 2007; Zumthor, 2000). Voz e oralidade aí trazem uma percepção do poético, de fazer o texto como *performance*, ou seja, é algo elaborado para esse fim.

Já falamos da ideia de contra-histeria em Meschonnic. Por sua vez, Zumthor nos diz:

> no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância)

> a noção de *performance*, encontraremos sempre aí um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. (Zumthor, 2000: 45)

Mais adiante ele dirá: "A *performance* refere-se a um momento tomado como presente. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz 'passar ao ato'" (Zumthor, 2000: 59).

Voz e oralidade aí trazem uma percepção do poético, há o fazer do texto como *performance*, de algo que é elaborado para se performar. Meu argumento é que Bressane procura dar uma ideia do corpo intraduzível, que é o corpo desse texto, nas *performances* do padre, na sua voz, nos gestos e fisionomia que Othon Bastos encarna. Temos o que sugere a inserção do corpo operada na literatura, bem como no recurso à *mise-en-abîme*.

6

A voz de Vieira com suas profecias e sermões conduz o cineasta a um trabalho com imagens que pretende também uma cartografia luso-brasileira. A repercussão da imagem do mar coloca sua leitura como signo da viagem em literatura de língua portuguesa: o mar está para ela como o sertão para a literatura brasileira (Lourenço, 2001).

Há a profecia de Bandarra, recitada no começo, mas que ecoa pelo filme todo, com a sua dimensão utópica e de busca de uma restauração via Sebastianismo: o rei encoberto, que viria montado em seu cavalo, para libertar o povo, para nos lembrar de São Jerônimo e Euclides da Cunha. Há a menção ao "Imperador da língua portuguesa", frase célebre de Fernando Pessoa, presente na reflexão de Lourenço (2001) sobre a pátria como miragem...

Volto ao plano em que o padre repete várias vezes a frase "a novidade do novo mundo", como se recitasse poesia concreta. Vieira prossegue e recita em *off*, na proa de um barco: "a novidade do novo

mundo é que aqui o pregador não prega a ideia, mas a ideia que prega o pregador".

O plano seguinte traz o mar ao fundo e é Othon Bastos quem vira personagem. Numa conjunção proposital de sua figura girando na tela, ele próprio se torna signo do cruzamento entre cinema e literatura, em clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha (que recria *Grande Sertão: Veredas*, mas principalmente alguns traços barrocos de *Os Sertões*), ou como *São Bernardo* de Leon Hirzman, enquanto ouvimos o barroco da ária da "Bachiana n. 5", de Heitor Villa-Lobos. Nessa conjunção de Othon Bastos sob o signo de três – Corisco, Paulo Honório, Antônio Vieira – Bressane pretende outra coisa, algo diferente do projeto cinemanovista, ou do diálogo com os cineastas daquele movimento, algo está em foco para além da simples homenagem a Glauber Rocha, eu diria que uma miragem de Brasil.

Referências bibliográficas

BERNARDET, J.-C. (1991), *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*, Brasiliense, São Paulo.

BRESSANE, J. (1997), "Conversa com Júlio Bressane/*Miramar*, *Vidas Secas* e o Cinema no Vazio do Texto", *Cinemais*, 6, Rio de Janeiro, Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.

BRESSANE, J. (2000), *Cinemancia*, Imago, Rio de Janeiro.

CAMPOS, H. de (1995), "Vieira/Venera/Vênus" em: Vorobow, B., Adriano, C. (orgs.), *Júlio Bressane: Cinepoética*, Massao Ohno, São Paulo.

CAMPOS, H. de (1977a), "A Arte no Horizonte do Provável", em: Campos, H. de, *A Palavra Vermelha de Hoelderlin*, 4 ed., Perspectiva, São Paulo.

CAMPOS, H. de (1977), "A Escrita Paradisíaca" em: Dante Alighieri, *6 Cantos do Paraíso*, trad. H. de Campos, Fontana, Rio de Janeiro / Istituto Italiano di Cultura, São Paulo.

CAMPOS, H. de (1992), *Metalinguagem & Outras Metas*, 4 ed., Perspectiva, São Paulo.

JAKOBSON, R. (1969), *Linguística e Comunicação*, Cultrix, São Paulo.

LOURENÇO, E. (2001), *A Nau de Ícaro*, Companhia das Letras, São Paulo.

MESCHONNIC, H. (1999), *Poétique du Traduire*, Verdier, Paris. (Trad. Bras.: *Poética do Traduzir*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, Perspectiva, São Paulo 2010).

MESCHONNIC, H. (1993), "L'Oralité, poétique de la voix" em: Rey-Hulman, D. (org.), *Pour une anthropologie des voix*, Centre de Recherche sur l'oralité / Harmattan, Paris.

PAVIS, P. (2008), " Mise en Abyme" em: Pavis, P., *Dicionário de Teatro*, 3 ed., Perspectiva, São Paulo.

PIRES FERREIRA, J. (2007), "Sermão, Vieira, Performance", *Asas da Palavra: Revista de Letras*, 10(23), pp. 160-169.

PIRES FERREIRA, J. (2005), "Visages du vent et échos de la voix" em: Filteau, C., *L'Espace poétique de Gaston Miron*, Pulim, Limoges.

SOUSA, A. C. A. e (2016), "Saint Jérôme de Júlio Bressane: La traduction comme chemin critique", *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*, 5/6, pp. 1-19.

SOUSA, A. C. A. e (2015), *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcriação*, Educ/Fapesp, São Paulo.

TEIXEIRA, F. E. (2003), *O Terceiro Olho*, Perspectiva/FAPESP, São Paulo.

TEIXEIRA, F. E. (1995), *O Cineasta Celerado: A Arte de Se Ver Fora de Si no Cinema Poético de Júlio Bressane*, Tese de Doutorado, FFLCH-USP.

XAVIER, I. (2006), "Roteiro de Júlio Bressane: Apresentação de uma Poética", *Revista Alceu*, 6(12), pp. 5-26, [on-line] http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf – 30.04.2007.

ZUMTHOR, P. (2000), *Performance, Recepção e Leitura*, Educ, São Paulo.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 107-116
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.07

Gildo José da Costa
Faculdades de Guarulhos
gijoco@yahoo.com.br

Consciência e cultura: a incondicionalidade da palavra-ação em Paulo Freire

Resumo:
O aspecto introdutório da crítica social em Paulo Freire, bem como o contexto histórico para o qual dirigia sua análise, se explicam a partir do combate à "cultura do silêncio", marco contínuo na contraditória sociedade brasileira de sua época. Essa contradição opunha uma sociedade arcaica a setores socialmente emergentes. O povo imerso na atmosfera do silêncio, que supunha ao mesmo tempo uma consciência semi-intransitiva, viu-se lançado numa perspectiva de transitividade rumo à reestruturação das formas de pensar. Esse estudo visa perguntar em que medida, em face destes sectarismos, o processo de conscientização das massas estaria condicionado à emersão da palavra-ação.
Palavras-chave: consciência, cultura, transitividade, diálogo, palavra-ação

Abstract:
Awareness and Culture: The Unconditionality of the Word-action in Paulo Freire
The introductory aspect of social criticism in Paulo Freire, as well as the historical context to which he directed his analysis, are explained by the struggle against the "culture of silence", a continuous framework in the contradictory Brazilian society of his time. This contradiction opposed an archaic society to socially emerging sectors. The people immersed in the atmosphere of silence, which at the same time assumed a semi-intransitive awareness, found itself launched in a transitivity perspective towards the restructuring of the ways of thinking. This study aims

to ask the extent to which, in the face of these sectarianisms, the process of the mass's awareness would be conditioned by the emergence of the word-action.
Keywords: awareness, culture, transitivity, dialogue, word-action

A publicação da *Pedagogia do Oprimido* em 1967 constituiu-se parâmetro para identificar alterações significativas quanto ao emprego do conceito de *conscientização,* canal privilegiado para entender a incondicionalidade da palavra-ação. Em virtude, no entanto, do caráter implexo da conscientização, sua abordagem inicial ocorrerá por via da teoria da *consciência* em Freire.

Na obra acima citada, a palavra *consciência* aparece cerca de 230 vezes e, quase que invariavelmente, desponta revestida de caráter oposicional, denotando sua índole controversa. Assim, a consciência crítica é colocada em oposição à não crítica; a consciência da classe oprimida em oposição à consciência da classe opressora; a consciência hospedeira em oposição à consciência opressora; a consciência servil em oposição à consciência do senhor; a consciência *para si* em relação à consciência colonizada; a consciência intencional em oposição à consciência espacializada; a consciência dominada em oposição à dominante; a consciência ingênua em oposição à consciência histórica; a consciência real em oposição à consciência máxima possível; a consciência revolucionária ou de classe em oposição à consciência alienada (Freire, 1987: 23-155).

Partindo das concepções fenomenológicas, o autor investirá na noção de simultaneidade entre o *mundo* e a *consciência*. Ambos se dariam, assim, na correspondência direta entre si. Esse enunciado viria sustentar, segundo essa orientação, o fato de serem *relativos* (Simões Jorge, 1979: 38). Vê-se, dessa maneira, eliminada a ideia de *anterioridade* de uma em relação à outra, bem como refutada a noção de *compartimentalização* da consciência: algo a ser preenchido. Sob esse prisma, Freire pode dizer com Álvaro Vieira Pinto que "o próprio da consciência é estar com o mundo e este procedimento é permanente e irrecusável" (Freire, 1987: 56).

A *intencionalidade*, nestes termos, é, portanto, "a essência do ser da consciência" e como tal "identifica-se com o próprio ser da consciência que é sempre ser *consciência de*", isso não apenas quando o referido é um objeto, mas, similarmente, quando se refere a ela mesma. Nesse último caso, diz Freire, ocorre o que Jaspers chamou de "cisão", momento em que "a consciência é consciência de consciência" (Freire, 1987: 63 e 67). Por outro lado, no que tange a essa inclinação pela intencionalidade, importa frisar que Freire sempre esteve muito convicto de que objetivismo e subjetivismo (Freire, 1987: 37), isoladamente, não ofereciam as ferramentas necessárias para enfrentar o antidialogismo. Dessa convicção procede outra, que afirma ser a *dialética da objetividade e subjetividade* a única a reunir condições para tal enfrentamento. O antidialogismo, como atributo da consciência espacializada, deverá ser superado.

Não é por acaso que dentre as oposições acima sublinhadas, a que contrapõe a consciência intencional à consciência espacializada – como que um compartimento a ser ocupado pelos "móveis" em constante fluxo – recebe, por parte de Fiori, especial atenção. A intencionalidade é aqui entendida como uma "contraditória capacidade que tem o homem de distanciar-se das coisas para fazê-las presentes" cuja funcionalidade, por via da objetivação, é *transubstanciar* o mundo físico, humanizando-o. Esse movimento, para o autor, se traduz como uma reconfiguração, nas formas do pensar, dos supostos impedimentos do homem ante a realidade. O que antes se interpunha como limite intransponível é retomado como oportunidade contingencial. O próprio da *consciência* seria ir "além do limite que tenta encerrá-la [...] desprender-se dele, liberar-se". Isso não significa que a intencionalidade interfira na constituição do objeto, objetivando nele o não objetivável, deturpando-o conforme seus desígnios. Ocorre sim que sua captação como reflexibilidade transcendentalizante inclui o "objetivável", ou seja, o que estivera por objetivar-se sem que ainda estivesse, necessariamente, objetivado no objeto. Dessa maneira, o objeto flui como problematizável e, nessa condição, permeável à consciência problematizante. É por isso que para Fiori, "o objeto não é só objeto, é, ao

mesmo tempo, problema: o que está em frente, como obstáculo e interrogação" (Fiori, 1987: 14).

A *transcendentalidade*, assim concebida, é para o homem a sua própria condição de *hominização*. A transcendentalidade e a hominização encontram-se em relação direta com a *conscientização*. Afinal, "a 'hominização' opera-se no momento em que a consciência ganha a dimensão da transcendentalidade" (Freire, 1987: 18). Em outros termos, a transcendentalidade é marca da consciência e a hominização é resultante da transcendentalidade que se explica no confronto antitético da própria consciência.

Atado à necessidade de justificar essa dinâmica, para Carlos Alberto Torres Novoa, Freire contribui duplamente. Primeiro, acredita poder opor a consciência intransitiva à consciência transitiva em vista da "consciência transitivo-crítica". Esta última, bem ao estilo da dialética hegeliana, enquanto negação da negação. Em segundo lugar, aposta na *complexidade* da consciência tal qual sugerida por Teilhard de Chardin (Torres Novoa, 1979: 47-49). Feitas estas observações, o autor se exime de maior exame da afluência entre ambas, para, contudo, aprofundar a relação.

Não obstante o exposto, aqui resulta um problema. Por via da *lei da complexificação,* (Teilhard de Chardin, 1970: 26-27) Teilhard de Chardin não apenas estende para toda natureza o caráter evolutivo dos seres vivos, como indiretamente atribui à matéria do universo, o *psiquismo*. Isso remete à ideia de que há consciência em toda natureza e que os seres vivos estariam, por essa orientação teórica, em um determinado estágio de consciência que se manifestaria "na escala dos viventes na proporção da complexidade deles" (Dalle Nogare, 1985: 176). Assim, sob o influxo de um pensamento desse porte, que estabelece uma "grandeza variável" de consciência para a totalidade da matéria, Freire estaria inviabilizado em continuar acusando, justamente no homem, uma consciência intransitiva. É em virtude da imprecisão da utilização desse termo que Simões Jorge teria optado pelo vocábulo semi-intransitividade, para designar a condição oposta à transitividade da consciência, isto é, para exprimir seu "teor mágico", sinônimo de

"uma obliteração no poder de captar a autêntica causalidade" (Simões Jorge, 1979: 38-44).

Desse modo, Torres Novoa, apesar de bem observar a teoria da consciência em Freire, não dá conta, contudo, da existência de um descompasso, na aplicabilidade, que conduz à imprecisão terminológica, ainda que constatado, por ele próprio, que o pedagogo já havia reconhecido que mesmo no "nível da espontaneidade" o homem tem, de algum modo, consciência de sua realidade, faltando-lhe, entretanto, uma "postura crítica" (Torres Novoa, 1979: 96).

Sem inquirir até às últimas consequências sobre o alcance da influência da teoria chardiniana nas formulações de Freire, isto é, se tal influência se encontra presente para além da esfera antropológica, é inegável, não obstante, que, ao menos no que tange a esse quesito, Teilhard de Chardin e Freire se situam em plena correspondência: a *complexificação da consciência* se harmoniza com a ideia de uma *gradação de consciência* e ambas se associam, sem incongruência, com a noção de intencionalidade como *objetivação do objetivável*, conforme assinalada por Fiori.

A rigor, Freire explora o conceito de *intencionalidade* a partir da definição de Vieira Pinto, pensando-o como "faculdade abstrata e metódica" estendida para "algo que não é ela" (Freire, 1987: 56). Essa plasticidade inerente ao conceito, ao atingir o âmbito das oposições acima citadas, identificará que a luta entre aqueles opostos superáveis, será inevitável e que a arma fundamental, nesse embate, a ser empunhada pela *subjetividade transitiva* é a categoria do *diálogo*.

Assim, o *diálogo* que já havia despontado como centralidade em Freire, assume agora, no seio da teoria da consciência, o mecanismo deflagrador do acelerado processo de *conscientização*. Nessa direção, numa formulação mais descomplexa, porém elucidativa, Simões Jorge atestará que em Freire é "pelo diálogo, que as consciências se colocam na contemplação do mundo, vão ao mundo, e comunicam-se" (Simões Jorge, 1979: 40), em outros termos, é através da "intersubjetivação", dirá Fiori, que "as consciências também se põem como consciências de um certo mundo comum" (Fiori, 1987: 16).

O mecanismo de compreensão da opressão como realidade alterável pelo diálogo – anteriormente, mais voltado para combater a cultura do silêncio – reaparecerá redimensionado, constituindo-se, primordialmente, "transição histórica, vivida pelas sociedades latino-americanas" ou mesmo como singularidade mundializada nas periferias do mundo. O discurso centrado na *dialética opressor-oprimido* a ser superado pela *dialética dialógica*, em Freire vai, após seu exílio, alcançar escala globalizante. A propósito, todas as oposições acima mencionadas, arrisque-se dizer, gravitam em torno dessas dialéticas que, em larga escala, nelas encontram-se subsumidas. Com Freire, pode-se afirmar que, no que tange a uma pedagogia do oprimido, está-se "em face do problema da consciência oprimida e da consciência opressora" cuja solução, impreterivelmente, passará pelo "diálogo, como exigência radical da revolução" (Freire, 1987: 42). Assim, a dialética opressor-oprimido é propugnada como "o desafio" na proposta de Freire, entretanto, com um fim determinado: haverá de ser superada. Para tal, inexoravelmente, outro desafio se impõe, no caso, viabilizar a *conscientização* instrumentalizada pelo *diálogo*. Isso porque a superação, *dialogicamente* determinada, não ocorre ausente da *conscientização***:** diálogo e conscientização são impreteríveis condições para a evidenciação do *ser mais*.

Esse aspecto do pensamento de Freire lhe custou caro, justamente porque, tomada de imediato, a *conscientização* denota inconcretividade. Freire, a certa altura, abdicou do conceito em questão em razão das leituras controversas que dele faziam seus opositores. O equívoco recai, significativamente, em um dos termos da definição. Quando diz que conscientização é o "aprofundamento de tomada de consciência", naquilo que seus críticos identificarão traços flagrantes de um idealismo, Freire alerta justamente para o contrário. Ao tomar o termo *aprofundamento* como elemento aglutinador do saber-fazer e não em seu sentido meramente gnosiológico, o autor, em franco contraste com seus opositores, compreende estar situado na dimensão da *práxis*. Seria então "um ir além da fase espontânea da apreensão da realidade a uma fase crítica" (Freire, 1975: 291).

A desmistificação da realidade suporia uma *revelação* que envolve uma *ação*. Tal revelação é a missão do homem no mundo. A descoberta do mundo está intrinsecamente associada à descoberta de si e ambas revestidas da *práxis*. Apenas sob essa injunção é possível afirmar que o homem se encontra no "nível de conscientização". Essa crítica, tão recorrente em parte dos comentadores de Freire teria, nas palavras de Henry Giroux, a positividade de deslocar a "crítica à produção cultural à ação social, ao unir esta última às noções de cultura e poder dentro do contexto de uma pedagogia" (Giroux, 1983: 81-82).

Esse deslocamento não apenas implica o abandono da pura "crítica da produção cultural", mas irrompe como uma denúncia de sua trivialidade. Desconectada da prática, a crítica cultural torna-se culturalismo inócuo. De outra forma, a especificidade da crítica intrínseca à *conscientização* se consubstancia em uma **"**co-penetração intelectual" que, não se esgotando em si mesma, se evade do mero intelectualismo realizando incursão na realidade concreta. É conhecimento das "condições subjetivas do homem" e das "condições objetivas da realidade" em conexão com as investidas sobre a própria existência e as condições que a regem. A realidade estruturada sob esta visão é absorvida como realidade estruturamente-estruturável. A *práxis* então seria a ininterrupta dialeticidade subjetividade-objetividade enquanto consecutiva negação do subjetivismo e do objetivismo peculiar à ação. É negação que só se entende como positivação da circunstancialidade pós-negada. À *práxis* transformadora confere a vocação ontológica e histórica do *ser-mais*. A negação dessa dialeticidade é atributo dos mecanismos opressores. A apresentação da realidade desproblematizada coincide com essa negação, quase sempre como fenômeno inapreensível, efeito da pulverização ideológica (Giroux, 1983: 55-64). É desse ângulo que Giroux chama a atenção para as abordagens educacionais alienantes centradas na cultura dominante enquanto engrenagens predadoras do oprimido e de sua cultura. Crente que os mecanismos ideológicos constituem "a 'pequena diferença' da vida diária", esse autor recorre a Pierre Bourdieu para justificar como o processo de alienação não se dá pelo "exercício autoconsciente da autoridade", mas sim, inconscientemente. Para Bourdieu, o "truque" encontra-se marcadamente em

como esses mecanismos "violenta[m] o essencial enquanto parece[m] exigir o insignificante". O complexo cultural dominante que se materializa no conjunto das práticas sociais constitui um *ethos* deletério à vida (Giroux, 1983: 82-85). A *conscientização* seria o antídoto.

Se, por um lado, é possível afirmar que a negação da dialética subjetividade e objetividade corresponde à *alienação* por promover apenas "acesso" à realidade falseada, por outro, é pertinente assinalar que tanto por intervenção da *autoridade deliberada*, quanto por intermédio de *mecanismos inconscientes*, nos quais as formas autoritárias também se mantêm incrustradas, a negação da vida dá-se *antidialogicamente*. E, em relação a esse aspecto, Freire sincroniza à dialética subjetividade e objetividade o *diálogo*, compulsório à intervenção nessa realidade. Esse aspecto se define como uma das radicalidades do seu pensamento que não pode, sob qualquer óptica, ser pensado sem essa categoria. É nessa linha, mas com ponto de partida e argumentos diferentes, que Schmied-Kowarzik, admitirá que "*Freire* retoma a relação originária entre dialética e diálogo". É por isso que "teoria e prática [...] são determináveis apenas uma em relação à outra", fato este que definiria a *práxis* dialógica freiriana integralmente à margem das "abordagens unilaterais" (Schmied-Kowarzik, 1988: 69-70).

Então, poder-se-ia dizer que o quadro das oposições centradas na dialetização opressor e oprimido, conforme indicada acima, tem, na mediação dialógica, sua superação, uma vez que "o 'problema central dos homens' é a humanização das relações humanas" que se dá pelo *diálogo* que contradita as "relações dominantes e os comportamentos dos dominadores [que] se opõem a uma humanização" enquanto atitude antidialógica. O aparente diálogo em voga na sociedade opressora é no fundo um monólogo necrófilo. Em resposta a isso Freire propõe uma solidariedade autêntica (Schmied-Kowarzik, 1988: 72-78) que unicamente se perfaz pelo diálogo.

Ao visar, sob a égide do diálogo, a não reprodução dos "valores da ordem estabelecida" e optar por uma "educação [que] tem por objetivo a tomada de consciência das contradições desta ordem" Freire teria criado, aos olhos do filósofo francês Roger Garaudy, o que Lenin denominou de "as 'condições subjetivas' de uma revolução

e uma libertação" (Garaudy, 1978: 141). Toda diligência em torno da superação da opressão que recusa incorporar o diálogo encontra-se cabalmente indeferida.

Isso posto cabe presumir que a soma dessas considerações permite proximidade à complexa noção de *conscientização* em Freire, não apenas por mobilizar outros conceitos que gravitam em seu entorno, mas por identificar entre estes aqueles que permitem retrair uma significação particular. Os argumentos tentaram indicar, vetorialmente, em vista do *ser mais*, a que se aplica a *conscientização* (à dialética opressor-oprimido) e a mecânica da aplicação (*o diálogo*).

O que ficou dito é que ao definir a conscientização como a "evolução crítica da *prise de conscience"*, numa perspectiva do *agir-pensar--agir*, em último juízo, Freire objeta um universo opressivo produzido e reproduzido *antidialogicamente* e que, portanto, só pode ser negado *dialogicamente*. Assim, a *conscientização* em Freire não pode ser meramente algo em si, sem aplicabilidade; daí sua dupla particularidade: de não-ser *além* ou *aquém* à dialética opressor-oprimido e a de estar sempre situada para sua superação em vistas do *ser mais*, pelo *diálogo*. Essa dupla particularidade é ao mesmo tempo sua generalidade, quer socialmente, pela universalidade da *opressão*, quer ontologicamente, pela *determinação dialógica* do ser humano. Na *dialética opressor--oprimido*, o *diálogo* e o *ser mais* assumem, por extensão, o núcleo da predicação definicional da *conscientização*, cuja ausência permite eliminar o seu sentido praxiológico.

Como último movimento, ainda, troque-se *diálogo* por *palavra--ação*, dada a implicação da inexistência do diálogo freiriano sem a *palavra* que acumula a dupla perspectiva da *práxis* – pensa-se com palavra, age-se expressando palavra – e ter-se-á uma *incondicionalidade*. Assim a palavra-ação que desmensura o universo político se perfaz libelo da opressão antidialógica.

Referências bibliográficas

DALLE NOGARE, P. (1985), *Humanismo e anti-humanismo*, Vozes, Petrópolis.

FREIRE, P. (1987), *Pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.

FREIRE, P. (1979), "Conscientizzazione" em: Simões Jorge, J., *A ideologia de Paulo Freire*, Edições Loyola, São Paulo.

FIORI, E. M. (1987), "Aprender a dizer a sua palavra" em: Freire, P. *Pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.

GARAUDY, R. (1978), *O Ocidente é um acidente. Por um diálogo das civilizações*, Salamandra, Rio de Janeiro.

GIROUX, H. (1983) *Pedagogia Radical: subsídios*, Cortez / Autores associados, São Paulo.

SCHIMIED-KOWARZIK, W. (1988), *Pedagogia dialética. De Aristóteles a Paulo Freire*, Editora Brasiliense, São Paulo.

SIMÕES JORGE, J. (1979), *A ideologia de Paulo Freire*, Edições Loyola, São Paulo.

TEILLHARD DE CHARDIN, P. (1970), *O fenômeno humano*, Livraria Tavares Martins, Porto.

TORRES NOVOA, C. A. (1979), *Consciência e história: a práxis educativa de Paulo Freire*, Edições Loyola, São Paulo.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 117-134
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.08

Maria Aparecida Cruz de Oliveira[1]
Universidade de Brasília
maricruzdeoliveira@gmail.com

"Literatura afro-brasileira" ou apenas "literatura"?
Problematizando a presença de adjetivos

Resumo:
As denominações "periferia", "marginal" e "negro", palavras ligadas ao imaginário de segregação e preconceito, passam por uma inversão de estigma, fazendo com que termos injuriosos apreendam afirmações positivas. A sujeição estratégica aos termos tem um carácter de subjetivação, a composição de identidades coletivas. Os adjetivos marcam um coletivo positivamente ao acompanhar a palavra literatura para representar a escrita de escritores da nossa periferia urbana e escritores negros brasileiros, da periferia ou não.
Penna (2015) concorda que não há homogeneidade nos nomes nem nas experiências que eles descrevem, o que há é divergências e diferenças. Um exemplo são as várias nomenclaturas dadas pela crítica para as escrituras de autoria negra. Existem muitos registros de nomenclaturas e alguns divergem por detalhes ou posturas ideológicas, no entanto, elas só acrescentam à discussão acerca da autoria negra. São nomenclaturas como "literatura afro-brasileira", defendida por Eduardo de Assis Duarte (2011), Florentina de Souza e Maria Nazaré Lima (2006) e Luiza Lobo (2007, p. 331); "literatura negro-brasileira" proposta por Cuti (2010), "literatura negra" utilizada por Octávio Ianni (2011) e Zilá Bernd (1988) etc. Sem desconsiderar essa diversidade, mas considerando a importância dela para o debate da literatura de autoria negra apresentarei a visão de alguns escritores sobre os motivos que os levaram a adotar um adjetivo para identificar

[1] Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB.

suas produções literárias. A intenção não é discutir qual o termo mais adequado – embora tenha optado neste trabalho por chamar a literatura produzida por escritores(as) negros(as) de afro-brasileira – mas mostrar porque alguns escritores escolheram usar alguns desses adjetivos ao invés de apenas o substantivo literatura ou a expressão literatura brasileira, e da necessidade desses escritores se autonomearem ou filiarem suas produções a um desses adjetivos.
Palavras-chave: literatura de autoria negra, literatura brasileira, literatura afro-brasileira, autonomeação, nomenclaturas

Abstract:
"Afro-Brazilian Literature" or Just "Literature"? Problematizing the Presence of Adjectives
The terms "periphery", "marginal" and "black", words linked to the imaginary of segregation and prejudice, undergo a reversal of stigma, causing abusive terms to grasp positive affirmations. Strategic subjection to terms has a character of subjectivation, the composition of collective identities. Adjectives mark a collective positively by following the word literature to represent the writing of writers from our urban periphery and black Brazilian writers, from the periphery or not. Penna (2015) agrees that there is no homogeneity in the names or experiences they describe, what there are differences. An example is the various nomenclatures given by the critics for the writings of black authorship. There are many records of nomenclatures and some diverge by details or ideological stances, however, they only add to the discussion about black authorship. They are nomenclatures as "Afro-Brazilian literature", defended by Eduardo de Assis Duarte (2011), Florentina de Souza and Maria Nazaré Lima (2006) and Luiza Lobo (2007, p. 331); "Black-Brazilian literature" proposed by Cuti (2010), "black literature" used by Octávio Ianni (2011) and Zilá Bernd (1988). Without disregarding this diversity, but considering its importance for the debate of the literature of black authorship, I will present the view of some writers on the reasons that led them to adopt an adjective to identify their literary productions. The intention is not to discuss the most appropriate term - although I have chosen in this work to call the literature produced by Afro-Brazilian black writers - but to show why some writers chose to use some of these adjectives rather than just the substantive literature or the expression Brazilian literature, and the need of these writers to authenticate themselves or affiliate their productions to one of these adjectives.
Keywords: black authorship literature, brazilian literature, Afro-Brazilian Literature, self-referral, nomenclatures

É uma recorrência nas discussões acerca da autoria negra a apresentação de ausências, mas para falar sobre elas, mencionarei algumas presenças. As denominações "periferia", "marginal" e "negro", palavras ligadas ao imaginário de segregação e preconceito, passam por uma inversão de estigma, fazendo com que termos injuriosos apreendam afirmações positivas. A sujeição estratégica aos termos tem um caráter de subjetivação, a composição de identidades coletivas. Os adjetivos marcam um coletivo positivamente ao acompanhar a palavra "literatura" para representar a escrita de escritores da nossa periferia urbana e escritores negros brasileiros, da periferia ou não, conforme explica João Camillo Penna (2015), quando diz que

> um termo injurioso constitui uma sociabilidade negativa; este mesmo termo pode, no entanto, ser abraçado, saudado, afirmado, e utilizado estrategicamente para nomear um coletivo ativo e ativista, militante. O termo é mobilizado pela afirmação localizada, apropria-se de sua herança negativa, inverte o estigma (Penna, 2015: 14).

Penna (2015) concorda que não há homogeneidade nos nomes nem nas experiências que eles descrevem, o que há são divergências e diferenças. Um exemplo são as várias nomenclaturas dadas pela crítica para as escrituras de autoria negra. Existem muitos registros de nomenclaturas e alguns divergem por detalhes ou posturas ideológicas; no entanto, elas só acrescentam à discussão acerca da autoria negra. São nomenclaturas como "literatura afro-brasileira[2]", defendida por Eduardo de Assis Duarte (2011), Maria Nazareth Soares Fonseca (2006) e Luiza Lobo (2007 [1993]: 331); "literatura negro-brasileira[3]",

[2] Nesse sentido, a expressão literatura "afro-brasileira" parece seguir uma tendência que se fortalece com o advento dos estudos culturais. O uso de expressões como "afro-brasileiro" e "afrodescendente" procura diluir o essencialismo contido na expressão "literatura negra" e transpor a dificuldade de se caracterizar essa literatura sem assumir as complexas discussões suscitadas pelo movimento da em outro momento histórico (Fonseca, 2006: 38).

[3] Para Cuti, o termo "afro-brasileiro" é menos engajado, contém uma ideia de inclusão que fragiliza a identidade textual e é ideologicamente inadequado. "Parece uma questão de tom, mas não é apenas isso. A palavra 'negro' é muito

proposta por Cuti (2010), "literatura negra"[4], utilizada por Octávio Ianni (2011) e Zilá Bernd (1988), entre outros. Considerando a importância dessa diversidade para o debate da literatura de autoria negra, apresento a visão de alguns escritores sobre os motivos que os levaram a adotar um adjetivo para identificar suas produções literárias. A intenção não é discutir qual o termo mais adequado – embora tenha optado neste trabalho por chamar a literatura produzida por escritores(as) negros(as) de afro-brasileira – mas mostrar porque alguns escritores escolheram usar alguns desses adjetivos ao invés de apenas o substantivo literatura, e da necessidade desses escritores se autonomearem ou filiarem suas produções a um desses adjetivos.

Na visão de Oswaldo de Camargo (2015), a literatura de autoria negra deve ser chamada de "literatura negra" e compreendida como aquela que é produzida pelo negro, em que ele fala de suas experiências particulares como negro, não necessariamente a experiência de exclusão, mas todas as suas possibilidades. No entanto, a preocupação do artista não cessa na temática do sujeito negro, há também a preocupação de causar o "efeito" "artístico, histórico, em todos os aspectos. Fazer com que se torne um texto convincentemente literário e belo. Sem convencimento literário e beleza é descartável" (Camargo em entrevista a Medeiros, 2015: 73).

---

mais polissêmica e contundente. 'Afro-brasileiro' é um termo apaziguado de conflitos, lembra conceito forjado em gabinete. Muito menos rico que aquele" (Cuti, 2011: 60). O sentido de amplitude que a expressão "afro-brasileira" possa ter é caracterizado pela conotação dissolvente da identidade negra (Cuti, 2011: 62). Portanto, o autor entende que o adjetivo "negro" resguarda a noção de ser negro.

[4] "A literatura negra é aquela desenvolvida por um autor negro... que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem de se assumir como negro" (Ianni, 2011: 185); "Nesse sentido é preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro. Assumir a condição negra e anunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos" (Bernd, 1988: 22).

Essa afirmação de Oswaldo de Camargo é importante sobretudo para desqualificar declarações como a de Leyla Perrone-Moisés, a qual considera que textos com valor político não podem ser considerados literatura, fariam parte de uma atitude ética, mas não estética. E a nomeação de literário não pode vir apenas porque esses textos provêm de discursos raciais, de classe e gênero:

> Considerar um texto como ‘literatura’ porque ele tem um valor político é uma atitude ética, mas não estética. Valorizar um texto porque provém de um país emergente, de uma comunidade racial, social ou sexual é o mesmo que valorizá-lo (ou condená-lo) em função de uma ideologia ou de uma religião. Ora, quaisquer que sejam sua proveniência e sua temática, um texto merece o qualitativo de literário pela força de sua linguagem, pela capacidade de dizer as coisas de maneira antes insuspeitada, numa forma que, ao ser lida, nos surpreende por sua exatidão, nos emociona por dizer algo ao mundo ou de nós mesmos em que não tínhamos pensado ou não conseguíamos expressar tão bem (Perrone-Moisés, 2016: 265).

Contrariando Perrone-Moisés, apresentarei autores que trazem questões políticas e se destacam também pelo uso da linguagem. Diferenciam-se no modo como o negro e a mulher são representados. E é essa diferença no modo de representar o outro que não encontramos nos textos que Leyla Perrone-Moisés costuma chamar de literários. Além disso, são textos que trazem os elementos que para ela fazem parte da legitimação do literário: capacidade de emocionar por dizer algo ao mundo, algo que não conseguíamos expressar. Então, quem melhor representa a experiência de ser negro na sociedade brasileira? O próprio negro. E quem até agora não tem tido êxito em suas tentativas de representar o negro na literatura brasileira? Homens brancos de classe média ou ricos.

Mas voltemos para a questão da nomenclatura. Em um ponto, Márcio Barbosa, organizador dos *Cadernos Negros* e escritor, pensa diferente de Oswaldo Camargo; ele prefere o termo “afro-brasileiro”:

> Prefiro o termo afro-brasileiro. Outros acham que não, que tem que ser Literatura Negra. E é salutar, porque já é uma coisa que está em processo,

> que vai ser discutido. Mas acho que uma das coisas que a gente sempre teve muito bem explícito é que, realmente, a Literatura Negra tem que refletir a vida do nosso corpo, a vivência do povo negro. Isso eu acho que é consenso (Barbosa, 2015: 74).

Para Márcio Barbosa, o "afro" é um termo mais amplo que o "negro": "Eu acho que ele remete à África, remete aos ancestrais, remete à cultura de matriz africana, enquanto o negro é um termo mais biológico" (Barbosa, 2015: 74). Na perspectiva do escritor, o "afro" é um termo que foi apropriado pelo movimento negro norte-americano, é um conceito mais político do que biológico: "tem mais a ver a transcendência, é uma questão ontológica mesmo", por ser um termo de conhecimento e de transcendentalidade, remete a pertencimento a um grupo, a questão histórica, situa nossas raízes.

Seja a escolha pela nomenclatura "literatura negra", como preferiu Oswaldo Camargo ou literatura "afro-brasileira" como fez Márcio Barbosa, o que interessa é que houve uma escolha, e ela foi feita pelos próprios autores negros, porque "definir-se é um *status* importante de fortalecimento e demarca possibilidades de transcendência de norma colonizadora" (Hooks, 1995, p. 44) e também "quando as coisas ganham um nome, elas também ganham uma forma vital" (Gonçalves, 2013 [2006]: 620). Independente da escolha da nomenclatura, "literatura negra" ou "afro-brasileira", esses autores estão se identificando como pertencentes a um grupo de escritores que possuem um projeto literário comum, e diferente da escrita dos brancos. Como diz o escritor e ativista Nelson Maca:

> Tudo o que eu faço é literatura negra, é aula negra, minha poesia é negra. Eu quero estar nesse rótulo, eu quero estar junto com o Éle Semog, com o Cuti, com essa galera... Por que não tem literatura branca? Porque toda literatura é branca, ela não precisa se autodenominar. A gente sabe que não precisa falar de literatura branca, é só ver pela universidade, é só ir na Bienal do Livro, naqueles bate-papos que estão lotados (Maca, em entrevista à Peçanha, 2015: 168-169).

A revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (2017) publicou uma série de entrevistas com escritoras e escritores negros; e entre eles, as escritoras Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Dinha, Mel Adún, Lívia Natália e Mirian Alves. Todas as entrevistadas responderam às mesmas questões. Elas foram perguntadas se acham importante se dizerem autoras negras dentro do campo literário brasileiro e se esse rótulo demarca ou aprisiona suas trajetórias. Apresentarei as respostas dessas escritoras para continuar discutindo a importância dessa nomeação, da autonomeação, da necessidade de localizar essas produções.

Para Ana Maria Gonçalves, o fazer literário é influenciado pela localização do escritor, por exemplo, a sua escrita está vinculada a duas identidades – mulher e negra – "é a partir desses dois lugares que experimento o mundo, e é também neles que busco as histórias que me interessa contar, esperando que não sejam lugares limitadores, mas de inclusão e colaboração com o projeto de narrativa da experiência humana" (2017: 249). Portanto, Ana Maria Gonçalves assume a importância de a artista negra localizar sua obra, mulher e negra.

Cristiane Sobral assume essa autonomeação pela necessidade de marcar uma identidade e por acreditar que ela dá visibilidade às suas produções: "em um país racista, quem não se afirma não existe, o rótulo dá visibilidade" (2017: 254). E para a escritora, não é apenas importante assumir ser uma escritora negra, mas também afirmar a literatura afro-brasileira. Assim,

> a literatura afro-brasileira precisa ser afirmada, porque, na literatura brasileira, as personagens negras e os temas apresentados raramente revelam a subjetividade, a complexidade, os conflitos além dos estereótipos do escravismo. Temos muitas histórias para contar (Sobral, 2017: 254).

Dinha (pseudônimo de Maria Nilda de Carvalho Mota) posiciona-se para defender que embora o rótulo pareça aprisionar a sua escrita, o que interessa é que ele demarca e localiza a sua produção. Para ela, toda nomeação é rótulo, portanto o importante de cada rótulo é representar bem determinado grupo:

> Acho extremamente importante me autoafirmar negra e periférica. O rótulo demarca – e acho isso importante. Quanto a aprisionar. Até pode ser, mas já disse em outros momentos: se o meu rótulo é feminino, negro e periférico (pobre), o de Monteiro Lobato, por exemplo, é branco, masculino, classe média/rica, heterossexual e "normal/universal/clássico". Obrigada. Prefiro os meus. Não ligo a mínima se me enquadrarem aqui ou ali, desde que esses lugares representem os valores da minha classe, da luta contra a sociedade de classes (Dinha, 2017: 264).

Para Mel Adún, o rótulo não é um problema, porque ser chamada de escritora negra não é um modo de aprisionar sua escrita, ao contrário, liberta-a "de ter que pisar em ovos ao mesmo tempo que me desafia no exercício da escrita. O que nos aprisiona, nos torna invisível e nos mata, é o racismo" (2017: 288). Então o rótulo acaba servindo como um instrumento de combate ao que de fato aprisiona a escrita dos negros, o racismo. Assim como Cristiane Sobral, Mel Adún vê nos rótulos uma estratégia de resistência e não uma prisão, como Perrone-Moisés acredita (2016: 265).

A escritora baiana Lívia Natália manifesta sua perspectiva política ao assumir que "ser uma autora negra demarca de onde eu falo, porque eu posso ser uma escritora simplesmente, sem me comprometer de maneira nenhuma com todas as questões raciais, mas essa não sou eu" (2017: 281). A autora entende que pode falar de outros assuntos que não sejam as questões raciais, mas continuará sendo escritora negra porque a sua visão sobre o mundo vai partir de sua condição racial, da sua posição de mulher negra: "mesmo que eu não esteja falando diretamente... sobre as questões relativas ao racismo, de alguma maneira, meu texto é um texto racialmente marcado pelo lugar de fala" (2017: 282), um texto que evidencia uma localização. É a experiência de mulher negra que vai aparecer, independente do assunto abordado.

Já Mirian Alves (2017: 290), considera importante ser chamada de escritora negra, não entende que essa nomenclatura seja configurada como um rótulo aprisionador, e sim uma atitude política que liberta o escritor e os leitores. E vai além, ao dizer que se afirmar escritora

negra é reconhecer o movimento literário que surgiu em 1978, com a publicação do primeiro *Cadernos Negros* em São Paulo, que

> foi um marco para questionar a literatura brasileira como um lugar da hegemonia branca do saber e de ideias que privilegia a produção do escritor branco, de classe média alta, heteronormativo e com grande influência do pensamento eurocêntrico, se autorreferenciando como universal. A literatura negra, numa manifestação coletiva, surge da necessidade de escritores negros e escritoras negras serem autores e sujeitos da história. História nos dois sentidos, no sentido do ficcional, poético, literário, e no sentido de fazer história mesmo. Então, não é um rótulo e não aprisiona: liberta. Liberta não só eu que escrevo, mas também os leitores negros e brancos (Alves, 2017: 290).

A posição das escritoras negras em relação aos rótulos da produção dos(as) escritores (as) negros(as) aparece também como ponto de discussão em depoimentos concedidos ao pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2011d) em *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Conceição Evaristo, por exemplo, se posiciona como escritora negra e favorável a uma nomenclatura para as escrituras de autoria negra. Para a autora, sua criação literária é alicerçada na perspectiva da experiência, o que aponta a existência de não apenas uma dinâmica e estilo, mas uma variação de escrita por sua condição de gênero e raça. Isso torna ainda mais complexa a nomeação dessa literatura e aponta a necessidade de critérios pluralistas para a configuração da literatura brasileira:

> Eu sou uma escritora brasileira, mas não somente. A minha condição de brasileira agrega outras identidades que me diferenciam: a da mulher, a de negra, a de oriunda de classes populares e outras ainda, condições que marcam, que orientam a minha escrita, consciente e inconscientemente. Nesse sentido, não tenho receio algum em não só afirmar a existência de uma literatura afro-brasileira, como ainda me encaixar no grupo de autoras/es que criam um texto afro-brasileiro. E ainda asseguro a existência de um texto feminino negro, ou afro-brasileiro, como queiram. O meu texto

> se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira (Evaristo, 2011b: 114).

Para Evaristo, o pertencimento étnico é um elemento constitutivo do discurso literário afro-brasileiro e a autoria é um elemento vital na constituição de uma literatura afro-brasileira. A autoria para a autora traz "reflexões diante da afirmativa de que a literatura afro-brasileira se constitui a partir do ponto de vista, da perspectiva do texto" (Evaristo, 2011: 114). Essa perspectiva e ponto de vista do texto é dado por um (a) autor (a): "quando escrevo, sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina"(Evaristo, 2011: 115).

Assim, essa autoria negra se fundamenta a partir da relevância empregada à "interação entre escritura e experiência, que inúmeros escritores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artista da palavra" (Duarte, 2017: 202). Essa percepção é chamada por Conceição Evaristo de "escrevivência". Como já mencionado, a autora assume que sua escrita está relacionada à sua condição de mulher negra, ou seja, a escrita do autor (a) negro (a) é marcada pela sua percepção de mundo, pela sua experiência, e essa experiência é dada pela condição de gênero, raça e classe:

> Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres!... creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro (Evaristo, 2007: 19).

A visão dessas escritoras negras deixa clara a necessidade de autonomeação, de localizar suas produções para que elas tenham visibilidade. A fala de Cristiane Sobral foi incisiva para resumir o que elas pensam: “quem não se afirma não existe, o rótulo dá visibilidade” (2017: 254).

Embora não pense especificamente na autoria feminina, mas de modo geral nos estereótipos lançados a mulheres afro-americanas, são importantes para reforçar essa reflexão, as considerações de Collins (2016), pois ela entende que a autodefinição é uma forma de valorizar a consciência e o ponto de vista das mulheres negras. Além disso, evita a objetificação e desumanização. Isso inclui o trabalho e a arte das mulheres negras, a partir de pressupostos do pensamento branco e masculino:

> A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O *status* de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (Hill Collins, 2016: 105).

No entanto, essa compreensão não é unanimidade entre os escritores negros. Há os que recusam o que entendem como um rótulo, como Paulo Lins: “não é (literatura negra)! É Literatura. Não gosto (desse rótulo). É Literatura. Ponto.” (Lins, 2015: 71). A afirmativa de Paulo Lins parece desconsiderar as possibilidades de sentidos e especificidades dessas escrituras que o “conjunto maior da literatura brasileira

não consegue absorver, e que permanece sob a forma de resto não absorvível, mas aparentemente ameaçador à unidade do conjunto" (Penna, 2015: 15). Ele acaba fechando as possibilidades de discursos em torno da ideia de a literatura brasileira ser fraturada, como defende Edmilson de Almeida Pereira (1995). Além disso, a negação de um projeto paralelo aos textos de autoria negra não garante uma inclusão ao sistema literário brasileiro.

A invisibilidade dos escritores negros na historiografia literária se estende ao imaginário em que ao negro não é permitida a escrita, a arte literária não é o lugar para ele se expressar, e quando o faz terá a desconfiança do leitor, do crítico mais tradicional e do mercado literário. O relato de experiência da escritora Esmeralda Ribeiro atesta a desconfiança do leitor: "você mesma que escreveu? Você mesmo?'. Eu acho que é o lugar do negro" (Ribeiro, 2015: 69). Por saber dessa desconfiança, desconsiderar uma nomenclatura para as escrituras de autoria negra é negar a invisibilidade desses textos na história da literatura e gerar uma tensão política e ideológica graças a essa "imunização" do sistema literário às minorias. Nomear com adjetivos que representam uma coletividade de excluídos é um modo de combater a privatização da literatura e da cultura. Se os projetos desses autores são diferentes, por que um adjetivo não pode vir acompanhado do substantivo literatura? A nomenclatura demarca um posicionamento, o lugar de onde parte o discurso, quem o cria e seus interesses com determinadas representações. E, como diz a escritora Elizandra Souza, não se trata de rotular, mas nomear para impedir de ser nomeado pelo outro:

> É mais um movimento de afirmação do que rótulo, só (o) rótulo. Porque se a gente não se rotular, alguém vai rotular. E aí, quando a gente se propõe a dizer: "eu sou literatura marginal", "sou literatura periférica", 'sou literatura negra', então a pessoa vai ter que arrumar outro argumento. Se é que eu preciso definir a minha literatura, ela é tudo (isso), é complexa (Souza, em entrevista a Peçanha, 2015: 163).

A postura de Paulo Lins, ao negar o adjetivo "negra" para a literatura de autoria negra, está relacionada com a ideia conservadora de

literatura que ele deixa escapar na seguinte afirmativa: "eu lia literatura. Gostava dos clássicos. Eu gostava de literatura mesmo, da Alta Literatura, do que se pode chamar de Alta Literatura. Só gostava dos clássicos. Não lia nenhum contemporâneo meu" (Lins, em entrevista à Medeiros, 2015: 51). Anteriormente vimos que o escritor nega o adjetivo "negra" para acompanhar a palavra "literatura", mas agora, referindo-se à literatura canônica, usa tranquilamente o adjetivo "alta". Percebe-se aí um descompasso em suas conclusões, pois a literatura canônica é mencionada por ele com o predicativo "alta", o que reforça a identidade de boa literatura, mas, para a literatura de autoria negra, a autodenominação a fim de garantir a valorização de escritas específicas é negada. Na afirmação de Paulo Lins transparece a ideia de que ao possuir uma referência do centro, o autor ganha confiabilidade da crítica para seus textos. Uma estratégia ou visão que é recusada pela maioria dos escritores negros contemporâneos, que fazem questão de evidenciar que estão falando de um lugar próprio com referências na periferia do conhecimento, conhecimento sem grandes reconhecimentos, mas não menor. Cito o depoimento da escritora Elizandra Souza, como exemplo dessa referência:

> As minhas influências literárias vão de clássicos à literatura popular. Atualmente, estou muito apaixonada pela Alice Walker. Gosto muito da Elisa Lucinda, até no jeito de declamar, que é muito forte. Gosto muito de Cuti ... Rodrigo Ceríaco, eu gosto muito dos contos. O Allan da Rosa (...) Eu gosto de todos os tipos de literatura, gosto muito de ler biografias, gosto dos clássicos, mas tenho preferência por livros de autores negros (Souza, em entrevista a Peçanha, 2015: 162).

Elizandra Souza não quer deixar dúvidas do valor político e estético de suas obras: "Mas não é achar que, porque eu sou pobre, eu tenho que ter um texto pobre, eu tenho que ter uma arte pobre" (Souza, em entrevista a Peçanha, 2015: 163). A autora tem sim muitas leituras, tanto de textos canônicos quanto de textos considerados periféricos, mas a referência que ela escolhe para pensar a criação da sua obra são as literaturas periféricas, em que o negro aparece não só como tema, mas também como sujeito de criação e de recepção. Assim ela nega a falta

de complexidade estética dos textos de autoria negra, o que o olhar estético tradicional de Paulo Lins (considerando o depoimento citado anteriormente e não os seus textos literários) não consegue defender, ao contrário, a postura é permissiva para que o espaço de margens seja reforçado junto com a ideia de que seus textos são margem.

Referências bibliográficas

ADÚN, M. (2017), Entrevista em: "Minha escrita começa sempre do nós": entrevista com Mel Adún, *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 286-288, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185120.

ALVES, M. (2017), Entrevista em: "Escrevo porque não dá para não escrever": entrevista com Miriam Alves, *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 289-294, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185121.

BARBOSA, M. (2015), "Depoimento" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 73-76.

BERND, Z. (1988), *Introdução à literatura negra*, Brasiliense, São Paulo.

CAMARGO, O. de (2015), *Raiz de um negro brasileiro – Esboço autobiográfico*, Ciclo Contínuo, São Paulo.

CAMARGO, O. de (2015). "Depoimento" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 71-73.

CUTI (2010), *Literatura negro-brasileira*, Selo Negro Edições, São Paulo.

DINHA (2017), Entrevista em: "Escrevo para que meu povo não morra mais nas mãos da polícia": entrevista com Dinha, *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 263-270, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185116.

DUARTE, E. de ASSIS (2017), "Literatura afro-brasileira: um conceito em construção" em: Dalcastagnè, R., Eble, L. J. (orgs.), *Literatura e Exclusão*, Zouk, Porto Alegre.

DUARTE, E. de ASSIS (2011a), *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, vol. 1 (*Precursores*), Editora UFMG, Belo Horizonte.

DUARTE, E. de ASSIS (2011b), *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, vol. 2 (*Consolidação*), Editora UFMG, Belo Horizonte.

DUARTE, E. de ASSIS (2011c), *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, vol. 3 (*Contemporaneidade*), Editora UFMG, Belo Horizonte.

DUARTE, E. de ASSIS, FONSECA, M. N. S. (2011d), *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, vol. 4 (*História, teoria e polêmica*), Editora UFMG, Belo Horizonte.

EVARISTO, C. (2011), "Depoimento" em: Duarte, E. de Assis, Fonesca, M. N. S., *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, v. 4 (*História, teoria e polêmica*), Editora UFMG, Belo Horizonte, pp. 103-116.

EVARISTO, C. (2007), "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita" em: Alexandr, M. A. (org.), *Representações Performáticas brasileiras: teorias, práticas e interfaces*, Mazza Edições, Belo Horizonte.

FONSECA, M. N. S. (2006), "Literatura Negra Literatura Afro-brasileira: como responder à polêmica?" em: Souza, F., Lima, M. N. (orgs.). *Literatura afro-brasileira*, Centro de Estudos Afro-Orientais, Salvador / Fundação Cultural Palmares, Brasília.

GONÇALVES, A. M. (2017), Entrevista em: "A literatura é o lugar das possibilidades": entrevista com Ana Maria Gonçalves. *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 249-253, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185113.

HILL COLLINS, P. (2016), "Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro", Castro Galvão, J. de (trad.), *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), pp. 99-127, https://www.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006.

HOOKS, B. (1995), "Intelectuais negra", *Revista Estudos Feministas*, 3(2), p. 464-478.

IANNI, O. (2011), "Literatura e consciência" em: Duarte, E. de Assis, Fonesca, M. N. S., *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, vol. 4 (*História, teoria e polêmica*), Editora UFMG, Belo Horizonte.

LINS, P. (2015), "Depoimento" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 70-71.

LOBO, L. L. B. (2007), *Crítica sem juízo*, 2 ed., Garamond, Rio de Janeiro.

MACA, N. (2015), "Depoimento" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 163-169.

MEDEIROS, M. (2015), "Sistema literário e ativismo político e cultural" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 35-126.

NATÁLIA, L. (2017), Entrevista em: "Eu sou uma mulher negra escrevendo": entrevista com Lívia Natália, *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 281-285, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185119.

PENNA, J. C. (2015), "Margem entevista" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 13-19.

PEREIRA, E. de Almeida (1995), *Panorama da literatura afro-brasileira*, [on-line] http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigoedmilsoncallaloo.pdf - 29.08.2015.

PERRONE-MOISÉS, L. (2016), *Mutações na literatura no século XXI*, Companhia das Letras, São Paulo.

RIBEIRO, E. (2015), "Depoimento" em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 67-69.

SOBRAL, C. (2017), Entrevista em: "Quem não se afirma não existe": entrevista com Cristiane Sobral, *Graziele Frederico, Lúcia Tormin Mollo, Paula Queiroz Dutra. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, pp. 254-258, maio/ago, https://www.doi.org/10.1590/2316-40185114.

SOUZA, E. (2015), “Depoimento” em: Peçanha, É., Hapke, I., Tennina, L., Medeiros, M., (orgs.), *Polifonias Marginais*, Aeroplano, Rio de Janeiro, pp. 161-163.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 135-146
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.09

Anna Działak-Szubińska
Universidade de Varsóvia
anna.dzialak-szubinska@uw.edu.pl

D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder (2015) de Isabel Stilwell

A imagem da mãe de D. Afonso Henriques revisitada

Resumo:
O artigo foca-se no romance *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015) de Isabel Stilwell. Pretende-se mostrar como a autora cria "a «sua» Teresa" (Stilwell, 2015: 503). Inicialmente apresenta-se a imagem *tradicional* de D. Teresa para depois se demostrar como Isabel Stilwell a revisita. A matéria é analisada, entre outros aspetos, à luz dos estudos sobre o romance histórico. Alude-se igualmente aos estudos sobre a mulher no contexto da historiografia recente.
Palavras-chave: D. Teresa, Isabel Stilwell, romance histórico, história de Portugal, história das mulheres

Abstract:
***D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015) by Isabel Stilwell. The Image of Afonso I of Portugal's Mother Revisited**
The article focusses on the novel *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015) by Isabel Stilwell. It showcases how the author constructs 'her Teresa' (Stilwell, 2015, 503). At first, a traditional image of the countess is recalled with the aim to look into how it gets revisited by Stilwell. The analysis is conducted in the light of research on historical novel. Further references are made to research on women's history.

Keywords: D. Teresa, Isabel Stilwell, historical novel, history of Portugal, women's history

Introdução

> Os escritores modernos, empenhados em salvar a reputação moral de D. Teresa como mulher, esqueceram-se de lhe fazer justiça como rainha ou regente de Portugal. […] Todavia durante catorze anos[1] os actos da viúva do conde D. Henrique mostram bem a perseverança e destreza com que buscou desenvolver e realizar o pensamento de independência que ele lhe legara (Herculano, [1846] 2007: 255).

Desta maneira Alexandre Herculano resume a prolongada desvalorização do papel de D. Teresa e as sucessivas tentativas da sua reinterpretação. Efetivamente o legado cronístico da mãe de D. Afonso Henriques demorou muito tempo a ser plenamente revisitado. Sustenta-se que é nesta vertente de releitura que se insere o romance histórico recentemente publicado por Isabel Stilwell – *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015). No presente artigo pretende-se ver como Isabel Stilwell focaliza a personagem de D. Teresa sob uma ótica diferente da *tradicional*, revisitando-a com base nos estudos históricos atuais, mas igualmente debatendo sobre a natureza da própria historiografia. A matéria do romance será analizada, entre outros aspetos, à luz dos estudos dedicados ao romance histórico (Linda Hutcheon, Maria de Fátima Marinho).

[1] Na realidade foram dezasseis anos – o conde D. Henrique morreu em 1112 e D. Afonso Henriques tomou o poder em 1128. Para mais pormenores sobre os problemas na datação relativa à morte de D. Henrique vejam-se as notas de Alexandre Herculano e de José Mattoso na *História de Portugal*. Volume I ([1846] 2007: 259, nota 27; 260, nota 38; 723-726, nota VII; 825 notas críticas de 1 a 11a nota VII).

Antecedentes[2]

Ainda no século XII a batalha de São Mamede foi descrita nos respetivos anais como o momento em que a rainha D. Teresa junto com um grupo de usurpadores foi vencida por D. Afonso Henriques após um prolongado governo (*Chronica Gothorum*: 12, cf. Mattoso, 2006: 45; 69).

Posteriormente a imagem negativa da rainha cristalizou-se e tornou-se mais estereotipada. Nas narrativas surgiram as cenas dramáticas inscritas no imaginário português e repetidas em muitas fontes – D. Henrique moribundo em Astorga que chama D. Afonso Henriques para junto do seu leito de morte, D. Teresa que deserda o filho e casa em segundas núpcias com Fernão de Trava, a batalha em Guimarães em que D. Teresa fica presa junto com o segundo marido… Retratam-no assim por exemplo a III e a IV parte das *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra,* o *Livro das Linhagens do Conde D. Pedro* e a *Crónica de El-Rei Dom Afonso Henriques* de Duarte Galvão.

A criação da imagem positiva da rainha começa na segunda metade do século XVI. Já Luís Vaz de Camões, apesar de reproduzir a variante *tradicional*, começa nos *Lusíadas* com a história do conflito entre a mãe e o filho por meio das seguintes palavras: "Mas o velho rumor, não sei se errado, / Que em tanta antiguidade não há certeza" (Camões, 2007: III-29). Coloca portanto uma sombra de dúvida.

O processo de valorização começa, no entanto, com autores tais como João de Barros (*Décadas da Ásia,* 1563) e Fernão Oliveira (*História de Portugal*, 1581) (cf. Franco 2000), seguidos por António Brandão (*Terceira Parte da Monarquia Lusitana*, 1632) e outros. Eles negam as histórias medievais e criam as suas variantes em que D. Teresa entra no panteão nacional junto com D. Afonso Henriques e outros reis, santos e cavaleiros que engrandecem Portugal.

[2] O tema das mudanças da imagem de D. Teresa nas fontes narrativas portuguesas até ao século XVII foi tratado na tese defendida em 2016 na Universidade de Varsóvia: *Hrabina Teresa w narracjach o "dziejach początkowych" Portugalii. Między czarną a białą legendą. Studium sylwetki historycznej w świetle wybranych portugalskich źródeł narracyjnych do połowy wieku XVII.*

Posteriormente, parece que a imagem da mãe do primeiro monarca se revela ambígua o que transparece por exemplo em Alexandre Herculano – como historiador defende-a por exemplo na sua *História de Portugal* (1846), como romancista mostra a imagem negra por exemplo em *O Bobo (1128)*[3] (1843).[4]

No início do século XXI, além de duas biografias de D. Teresa escritas por historiadores – *D. Teresa. A primeira rainha de Portugal* (2008) de Marsilio Cassotti e *A condessa-rainha Teresa* (2012) de Luís Carlos Amaral e Mário Jorge Barroca, é publicado também um romance histórico baseado no trabalho dos historiadores – *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015) de Isabel Stilwell.

Acresce que o tema da fundação de Portugal tem sido ultimamente objeto de várias releituras tanto a nível académico, como mais popular (veja-se por exemplo *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época,* 1996; vários livros e artigos de José Mattoso, entre outros *D. Afonso Henriques*, 2006; Diogo Freitas do Amaral, *D. Afonso Henriques: biografia,* 2000; Domingos Amaral, *Assim nasceu Portugal*, 2015-2017). Note-se que nas obras dos historiadores reconhecidos, tais como José Mattoso, também se volta a apresentar o quadro histórico anterior à batalha de São Mamede e a analisar o fatídico conflito entre a mãe e o filho (por exemplo Mattoso, 2006: 17-57).

O romance histórico *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder* de Isabel Stilwell – (re)leitura

D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder é um romance histórico publicado em 2015 pela editora Manuscrito. A autora, Isabel Stilwell, é jornalista e escritora e, como ela própria confessa, também uma leitora assídua de romances históricos. Possui igualmente um *background* familiar e académico na área da História (Stilwell,

[3] Por outro lado note-se que em *O Bobo (1128)* o real espírito maligno é Fernão de Trava com "alma repassada de maldade e de fel" (Herculano, 1972: 182).

[4] Agradeço ao Professor István Rákóczi por chamar a minha atenção para esta duplicidade de Herculano.

2015: 501; 2015b: 9). Note-se que ela escreveu também outros livros dedicados a mulheres históricas, a saber: Isabel de Aragão, Filipa de Lencastre, Isabel de Borgonha, Catarina de Bragança, D. Maria II e D. Amélia. Por um lado, os seus interesses literários inserem-se na perceção *tradicional* da História-pátria focalizada em *grandes personagens*[5], já que na sua mira estão as mulheres poderosas da história de Portugal. Por outro lado, precisamente por esta mesma razão ficam enraizados na História das mulheres, já que dão visibilidade à importância da mulher na História. A este respeito note-se que esta subdisciplina da História surgida nos anos 60, só entrou em Portugal após a Revolução dos Cravos, tendo ficado mais popular sobretudo a partir dos anos 80 (Silva e Rodrigues, 2011: 483). Ora, um dos ramos desta vertente são igualmente os estudos biográficos dedicados às rainhas (cf. Silva e Rodrigues, 2011: 497-498), entre os quais devemos contar ambos os livros sobre D. Teresa que claramente ajudaram Isabel Stilwell a traçar o percurso da mãe de D. Afonso Henriques e constam da bibliografia citada no final do romance *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder*.

O romance contém vários apêndices: é acompanhado por uma árvore genealógica, um mapa, uma lista de *dramatis personae,* umas miniaturas medievais e documentos dos cartórios, fotografias de vários monumentos, uma nota explicativa da autora e*, last but not least*, precisamente uma vasta bibliografia. Embora esta última contenha livros como, por exemplo, um romance histórico sobre a rainha de Leão e Castela, Urraca, da autoria de uma escritora espanhola Ángeles de Irisarri, prevalecem obras académicas e de divulgação escritas por historiadores profissionais tais como Maria do Rosário Ferreira, José Mattoso, Bernard F. Reilly ou António José Saraiva e as obras recentes dedicadas a D. Teresa, entre elas *D. Teresa – a primeira rainha de Portugal* de Marsilio Cassotti e *A condessa-rainha Teresa* (2012) de Luís

[5] "History as the politics of the past" como a chama Linda Hutcheon (1991: 95), aludindo à visão da História como narrativa focalizada em acontecimentos e personagens ditos importantes, i.e., como ela própria diz "the stories of kings, wars and ministerial intrigues" (Hutcheon 1991: 95).

Carlos Amaral e Mário Jorge Barroca (Stilwell, 2015: 510-511) que incluem dados rigorosos sobre a trajetória política de D.Teresa e de D. Henrique, o nascimento polémico de D. Afonso Henriques, o relacionamento de D. Teresa com Fernão de Trava, a morte de D. Teresa, etc., que Isabel Stilwell incorpora no percurso da sua personagem.

Ora, contrariamente às crónicas e de acordo com o título, o romance foca toda a vida de D. Teresa desde o nascimento até à morte, seguindo de perto cada um dos seus passos. Destaque-se que, além de usar na sua escrita factos históricos apresentados por Cassotti e outros historiadores, Isabel Stilwell cita igualmente documentos dos cartórios, ora incorporados no corpo do romance (Stilwell, 2015: 325, 409, 473), ora inseridos em forma de apêndice (Stilwell, 2015: sem número de página). Trata-se de diplomas originais, no caso dos documentos inseridos no corpo do romance traduzidos do latim para o português. Os documentos encontram-se no já mencionado livro de Amaral e Barroca *A condessa-rainha Teresa* (2014: 333-337; 341-343).

Por conseguinte, parece válido afirmar que Isabel Stilwell é consciente do valor da pesquisa e do método histórico, o que aliás ela própria diz sobre o seu trabalho. Ler, recolher dados, tentar perceber e só depois pensar no lado fictício da história – estes são os pilares em que, de acordo com as suas próprias palavras, se apoia o seu trabalho (Stilwell, 2015: 501-503). Ela própria compara o seu lavor ao de uma jornalista, só que enraizado na História (Stilwell, 2015b: 9).[6] Ora, curiosamente, ela não se identifica como uma romancista que trabalha com a ficção, mas como alguém que documenta e investiga a realidade só que a nível histórico. A propósito note-se que o trabalho de jornalista requer igualmente transparência e integridade moral. Identificando-se a si própria como "jornalista do passado" (Stilwell, 2015b: 9) Stilwell parece sugerir ao leitor que o seu trabalho de romancista cumpre estes requisitos e que, mesmo que ela não trabalhe com a História a nível académico, ela consegue escrever textos honestos e de boa qualidade.

[6] "Sinto-me sempre jornalista do passado" – diz numa crónica publicada no *Jornal de Letras* (Stilwell, 2015b: 9).

Como destaca Maria de Fátima Marinho sobre o romance histórico tradicional: "A interligação diegese e História salda-se, frequentemente, pela inclusão de dados rigorosamente históricos no meio da intriga" (1999: 20). É precisamente o que acontece no caso deste romance. Diríamos até que Isabel Stilwell vai ainda mais longe – a própria matéria do romance é composta por "dados rigorosamente históricos", só que focalizados nas personagens femininas, porque não é só D. Teresa que ganha mais visibilidade, mas igualmente a sua mãe, irmãs, filhas, tia… Neste aspeto o livro é inspirado na História das mulheres. Embora o romance seja focado nas mulheres poderosas, a perspetiva é, até certo ponto, *decentralizada* (cf. Hutcheon, 1991), trespassando ligeiramente a fronteira entre o *tradicional* e o inovador.

Por outro lado, a perspetiva narrativa do romance é plenamente conservadora. A recuperação pormenorizada do percurso de D. Teresa dá voz às suas ambições, motivações e aos mais íntimos desejos, ajudando a percebê-los e a desculpar certas decisões e comportamentos, mas fá-lo sem inovações linguísticas e formais ou tom paródico (cf. Hutcheon, 1991). O romance tem duas linhas narrativas – a primeira onde seguimos os passos de D. Teresa, narrada a partir dos diferentes sítios por onde ela se movimenta (Sahagún, Leão, Coimbra, Viseu, Líma, etc.) e a segunda onde vemos Ximena Muniz, sua mãe, mais passiva – narrada do castelo de Urvel e Bierzo. O narrador é omnisciente, salvo em dois capítulos narrados por Ximena Muniz.

A história vê-se igualmente preenchida por cartas citadas abundantemente no corpo do romance. Leem-se, portanto, as cartas enviadas para Teresa por Ximena Muniz (Stilwell, 2015: 184, 317-318, 378-379, 415, 425-427, 437-439), Henrique – seu marido (Stilwell, 2015: 115, 288), Alberto – monge do mosteiro real de Sahagún (Stilwell, 2015: 146, 449-450), Elvira (Stilwell, 2015: 188, 190), mas também uma carta enviada por Teresa para Diego Gelmirez – o bispo de Santiago de Compostela (Stilwell, 2015: 414). Estes breves momentos epistolográficos, embora ligeiramente anacrónicos, dão um toque mais íntimo à narrativa. O mesmo efeito é criado pelo uso da linguagem viva e de cenas que mostram a vida privada das personagens, objetos cotidianos, etc. Por outro lado, estes mesmos recursos fazem com que

o texto perca a credibilidade histórica. Refiro-me sobretudo aos elementos românticos, incluindo cenas de sexo próprias da literatura cor de rosa, e à linguagem demasiado viva – um "Deixa-te de dramas" (Stilwell, 2015: 366), posto na boca da rainha de Leão e Castela parece não ter fundamentos histórico-linguísticos.

Na narrativa de Stilwell mostra-se uma mulher ambiciosa, apaixonada, cheia de energia e, sem dúvida, diferente dos padrões *tradicionais* do feminino[7], mas igualmente boa mãe, boa esposa e irmã. D. Teresa (d)escrita por Stilwell quer governar e tem as suas ambições políticas, mas ao mesmo tempo cuida dos seus filhos, amamenta-os sem recorrer à ajuda de uma ama de leite e chora pela sua morte (nomeadamente a morte do herdeiro-varão, Henrique), auxilia o(s) seu(s) marido(s) e mantém relativamente boas relações com os seus parentes. Dir-se-ia uma verdadeira *mulier fortis*. Acresce que D. Teresa, tal como outras personagens do romance – tanto femininas como masculinas, é guiada pelos seus interesses, desejos, paixões e não é imune à influência dos seus entes queridos, amigos e conselheiros. Portanto, embora a personagem de D. Teresa seja visivelmente pautada pela releitura da imagem *tradicional,* Isabel Stilwell consegue não cair no logro de um branqueamento levado ao absurdo. A imagem de D. Teresa que resulta desta releitura é relativamente positiva, mas baseada na pesquisa e não na pura fantasia. O romance cumpre portanto as regras básicas "impostas" ao romance histórico: a ação localiza-se no passado remoto onde a História se mistura com a ficção e as fontes lacunárias se veem preenchidas pela imaginação da autora (cf. Marinho, 1999: 11-12).[8]

Estaremos, portanto, perante um romance histórico de cunho tradicional só que focalizado na mulher? Talvez, mas note-se que o romance, embora em termos formais bastante conservador, contém largos momentos dedicados ao acto da escrita e à sua falta de inocência. A implicação ideológica da escrita histórica é desmascarada sobretudo

[7] O que aliás se vê sublinhado no texto como razão para o desprezo de certos quadrantes (*vide* por exemplo Stilwell, 2015: 269).

[8] Por outro lado, note-se que, como destaca José Mattoso, mesmo no caso dos estudos históricos "não se pode traçar a biografia de uma personagem medieval sem uma grande dose de imaginação" (2006: 9).

no trabalho do cronista Alberto, o suposto autor de *Las Crónicas Anónimas de Sahagún*. O leitor presencia o seu trabalho e assiste literalmente ao acto da criação do passado, já que "são os monges que escrevem a História" (Stilwell, 2015: 168) pelo que, de acordo com o romance, a História não constitui uma recriação precisa e fiel daquilo que aconteceu. Diga-se de passagem que a reflexão sobre o papel da História e a sua transmissão textual é precisamente um dos marcos do romance histórico pós-moderno (cf. Hutcheon, 1991: 5, 16, 93).

A este respeito, destacam-se igualmente a pluralidade polifónica dos discursos sobre a mesma pessoa e a questão da perspetiva que, no caso do produto final, uma crónica, depende daquilo que o autor deseja guardar. Vemo-lo sobretudo quando no romance se sublinha que ao passo que *Las Crónicas Anónimas de Sahagún*, uma crónica ligada à corte castelhano-leonesa, defende os interesses da ascendência de Afonso VI, *La Historia Compostelana*, a crónica escrita para o bispo compostelano Diego Gelmirez, inimigo de Teresa, é gerida pelos interesses políticos do bispo (Stilwell, 2015: 283):

> Diego era inteligente de mais para se mostrar ofendido, mas Teresa susurrara à irmã: «Podes ter a certeza de que já comprei mais um prego para o meu caixão.» E o caixão, tinha ela a certeza, era a crónica que o assessor do vaidoso bispo escrevia afanosamente. «Felizmente acredito que Alberto me tratará com mais generosidade», suspirara (Stilwell, 2015: 283).

Noutro momento são-nos revelados os pensamentos do próprio Alberto o qual efetivamente pensa sobre a crónica que fará um dia e fala de maneira carinhosa sobre as personagens históricas do seu ambiente circundante: Urraca, Teresa e outras (Stilwell, 2015: 145).

A pluralidade dos discursos sobre o passado é sublinhada diretamente pela própria autora na nota final, quando ela realça que procedeu à criação da "«sua» Teresa" e convida igualmente os leitores a procurarem no romance as suas variantes da História (Stilwell, 2015: 503). Ora a autora reconhece que a sua versão está escrita em cima da *versão oficial* como uma espécie de palimpsesto, mas, pode haver igualmente outras versões a conviver com a sua. Note-se a este respeito que no romance nos deparamos com o desejo de mostrar

acontecimentos de diferentes ângulos, várias *verdades*. Por exemplo no caso do conflito entre D. Teresa e D. Afonso Henriques os antecendentes são analizados de diferentes perspetivas e por várias vozes (Stilwell, 2015: 379, 488).

Ora, é de realçar que a consciência da pluralidade dos discursos sobre o passado junto com o jogo entre a *verdade* e a ficção e o reconhecimento da falta de inocência da História, como também da coexistência de várias vozes polifónicas são os eixos da chamada "*historiographic metafiction*", i.e. o romance pós-moderno focalizado no discurso historiográfico (cf. Hutcheon, 1991). Consoante os estudos de Linda Hutcheon, os romances históricos pós-modernos apoiar-se-iam precisamente nas "verdades e mentiras" presentes nas fontes históricas (1991: 114).

Neste aspeto, a literatura e a História parecem ter muitos pontos em comum. Como diz Linda Hutcheon, "Historiography and fiction are seen as sharing the same act of refiguration, of reshaping of our experience of time through plot configurations; they are complementary activities" (1991: 100). Também os próprios historiadores, a saber Hayden White, têm estudado a interligação entre a História e a literatura, destacando as componentes ficcionais inerentes ao próprio acto da escrita (White, 2010, compare também Marinho, 1999: 16-17). Esta consciência parece sobressair das páginas do romance de Isabel Stilwell.

Destaque-se portanto que Isabel Stilwell, recorrendo às ferramentas próprias do romance histórico tradicional, mas com uma consciência singular sobre as implicações da escrita histórica, envolve literalmente o passado numa dinâmica própria de um romance. Desta maneira ela alude às tendências atuais do discurso relacionado com a História a nível académico e literário.

Conclusões

"Os escritores modernos, empenhados em salvar a reputação moral de D. Teresa como mulher, esqueceram-se de lhe fazer justiça como rainha ou regente de Portugal" (Herculano, [1846] 2007: 255) – disse

Alexandre Herculano no já citado excerto da *História de Portugal*. Isabel Stilwell nem tenta "salvar a reputação moral" da rainha. Salva, sim, uma outra variante da sua história baseada na história das mulheres e consciente das implicações políticas da História e, mesmo que às vezes seja ingénua, não lhe podemos negar um certo intuito didático. Podemos pensar, então, neste romance, talvez, como uma obra de divulgação escrita por uma "jornalista do passado" (Stilwell, 2015b: 9) e destinada a mostrar as proezas da historiografia recente a um público geral. Estaremos portanto perante uma obra literária que une várias tradições da escrita relacionada com a História.

Referências bibliográficas

AMARAL, L. C, BARROCA, M. J. (2014), *A condessa-rainha Teresa,* Círculo de Leitores, Lisboa.

BARROS, J. de (1628), *Década Terceira da Asia de Ioão de Barros dos Feitos que os Portugueses Fezerão no Descobrimento & Conquista dos Mares & Terras do Oriente,* Impressa por Jorge Rodrigues, Lisboa.

BRANDÃO, A. (1632), *Terceira parte da Monarchia Lusitana que contem a Historia de Portugal desdo Conde D. Henrique, até todo o todo o reinado del Rey Dom Afonso Henriques*, Impressa por Pedro Craesbeck, Lisboa.

CASSOTTI, M. (2008), *D. Teresa – A Primeira Rainha de Portugal,* A Esfera dos Livros, Lisboa.

CAMÕES, L. VAZ de (2007), *Os Lusíadas*, introd. S. A. Benedito, notas A. Leitão, Editora Ulisseia, Lisboa.

Chronica Gothorum em: Herculano, A. (org.), *Portugaliae Monumenta Historica: a Saeculo Octavo Post Christum Usque ad Quintumdecimum. Scriptores. Vol. I. Fasc. I,* 1856, Academia das Ciências, Lisboa, pp. 5-17.

Crónicas breves e memórias avulsas de Santa Cruz de Coimbra, 2000, ed. e notas Peixoto da Fonseca F.V., s.n, Lisboa.

DZIAŁAK-SZUBIŃSKA, A. (2016), *Hrabina Teresa w narracjach o „dziejach początkowych" Portugalii. Między czarną a białą legendą. Studium sylwetki historycznej w świetle wybranych portugalskich źródeł*

narracyjnych do połowy wieku XVII, tese de doutoramento policopiada, Universidade de Varsóvia.

GALVÃO, D. (1906), *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques por Duarte Galvão,* ed. G. Pereira, Lisboa, s.e.

FRANCO, J. E. (2000), *O Mito de Portugal. A Primeira História de Portugal e a sua Função Política*, Roma Editora, Lisboa.

HERCULANO, A. (1972), *O Bobo (1128)*, rev. e pref. de Nemésio V., Livraria Bertrand, Amadora.

HERCULANO, A. (2007), *História de Portugal. Volume I. Desde o começo da Monarquia até ao fim do Reinado de Afonso III*, notas e prefácio de J. Mattoso, Bertrand Editora, Lisboa.

HUTCHEON, L. (1991), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York–London.

Livro das Linhagens do Conde D. Pedro em Herculano, A. (ed.), *Portugaliae Monumenta Historica* a *Saeculo Octavo Post Christum Usque ad Quintumdecimum. Scriptores. Vol. I. Fasc. III*, 1861, Academia das Ciências, Lisboa, pp. 281-390.

MARINHO, M. de F. (1999), *O romance histórico em Portugal*, Campo das Letras, Porto.

MATTOSO, J. (2006): *D. Afonso Henriques*, Esfera dos Livros, Lisboa.

SILVA, M. Santos, RODRIGUES, A. M. S. A. (2011), "Women's and Gender History" em Mattoso, J. (org.), *The Historiography of Medieval Portugal c. 1950-2010*, Instituto dos Estudos Medievais, Lisboa.

STILWELL, I. (2015), *D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder*, Manuscrito, Lisboa.

STILWELL, I. (2015b), "Jornalista do passado", *Jornal de Letras*, 5.08.2015, p. 9.

WHITE, H. (2010), *Poetyka pisarstwa historycznego*, E. Domańska, M. Wilczyński (eds.), Universitas, Kraków.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 147-156
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.10

Cláudia Fernandes
Universidade de Viena
claudia.fernandes@univie.ac.at

O espaço do conceito de "kizomba"

Resumo:
Que a kizomba anda actualmente nas bocas do mundo está claro, mas muitos que a ouvem, que a dançam e que a desfrutam não saberão certamente o percurso que este ritmo trilhou, atravessando vários continentes ao longo de várias décadas ou mesmo séculos. Esta comunicação pretende fazer uma viagem regressiva ao mundo da kizomba, ou seja, analisar de onde veio e a que transformações foi sujeito o produto comercial que dá hoje por esse nome. Nessa medida, tentar-se-á traçar uma rota que remonta ao chamado Black Atlantic e cujos frutos ainda se fazem sentir hoje em dia. Assim, procurar-se-á apresentar em primeiro lugar como o movimento colonial teve influência numa música que brotou em África. Num segundo momento, como este ritmo, enquanto música e dança, foi relocalizado para a Europa, onde se verificou a tentativa de recriação do seu ambiente original, e quais as consequências que daí advieram. Num terceiro momento, observar-se-á como é que se procedeu à divulgação nesse segundo espaço e este passou a funcionar como ponto de partida ou plataforma giratória, projectando este ritmo para outras cidades europeias, consolidando a kizomba não só como género musical, mas também como estilo de dança, a nível global. Esta viagem ao longo do tempo e do espaço só se proporciona pela movimentação de pessoas. Desde o Black Atlantic às migrações actuais, houve muitas contribuições para a divulgação e internacionalização da kizomba.
Palavras-chave: música, dança, migrações, kizomba

Abstract:
The Dimention of Space "kizomba"
The popularity of kizomba nowadays is not questionable, but many who listen to it, who dance it and who enjoy it in some way, probably will not know that this rhythm has made a long way going through several continents over decades or even centuries. The goal of this communication is to travel in the world of kizomba, observing its origins and analyzing the transformations it faced until it turned up into a commercial product. We will try to describe the route that goes back to the so-called Black Atlantic and that apparently is still fruitful. So, at first, we'll try to show how the colonial movement influenced a music genre that flourished in Africa. Then, how this rhythm (both as music and dance style) was relocated in Europe, where there was an attempt to recreate the original atmosphere, and its consequences. Afterwards, we'll observe how the music was disseminated in the new location, and then how it worked as a starting point to a new transnational step, establishing kizomba not only as music genre but also as a dance style in a global context. Migration was the main engine for this voyage: from Black Atlantic to the recent migrations, there were many contributions to the dissemination and internationalization of kizomba.
Keywords: music, dance, migration, kizomba

Como lisboeta a viver na periferia de Lisboa nos anos 90/2000, a kizomba surgiu na minha vida sem eu dar conta disso. Possivelmente em saídas nocturnas, pela mão da minha irmã, comecei a frequentar as chamadas discotecas africanas como alternativa às outras discotecas mais generalistas. Íamos a espaços como o Mussulo e o Luanda dançar expressamente kizomba. Esse tipo de música era nova para nós, mas não fazia a delícia de muita gente dos nossos círculos de amigos. Ao frequentar esses espaços, conhecemos várias pessoas de origem cabo verdiana e angolana, que era a grande maioria da clientela desse tipo de ambiente. Com a minha vinda para a Áustria em 2003, a kizomba ficou perdida, para mim, em alguns cds da altura durante uns 15 anos. Em 2017, em Zagreb, qual não foi a minha surpresa quando me deparei com um festival de kizomba, o "Zagreb Kizomba Passion". A minha perplexidade foi muita, dando origem a muitas interrogações: Quem é que quer dançar kizomba na Croácia? Será que a comunidade africana está assim tão presente? Será que o que é chamado de

kizomba é mesmo kizomba? Enquanto as questões se acumulavam, decidi que iria lá ver com os meus próprios olhos do que se tratava. E fui. Se por um lado parecia que tinha voltado às pistas de dança lisboetas dos anos 90/2000, por outro, não era bem a mesma coisa. A clientela do evento era maioritariamente europeia. Havia workshops, professores, taxi-dancers, noites temáticas e dress code. A dança parecia coreografada, os passos codificados, mas as pessoas dançavam de forma tão emotiva e intensa, que era notório que o faziam regularmente. Naquele momento, apercebi-me que a kizomba tinha percorrido um caminho que me era completamente alheio e resolvi começar a investigar o que tinha acontecido. Nesse sentido, esta será apenas uma primeira abordagem a este tema, cuja investigação pretende ser futuramente mais ampla e aprofundada.

Com a ida ao tal festival em Zagreb pude aferir as seguintes considerações: a kizomba é bastante popular no espaço Europeu, com uma incidência especial na Europa de Leste; há uma indústria à volta deste tipo de ritmo que envolve aulas, workshops, festivais e os próprios táxi-dancers; a clientela deste tipo de evento não tem qualquer ponto de contacto na sua maioria com o espaço lusófono (para além da música); a maioria dessas pessoas não domina português. Portanto, não havendo afinidade cultural com o mundo lusófono, como é que a kizomba se disseminou num espaço que lhe seria estranho e ganhou tanta popularidade? A kizomba chegou às pistas de dança europeia, mas as questões que me coloquei foram: como é que aqui chegou e de onde é que, afinal de contas, veio?

Black Atlantic, movimento colonial e música

Antes de nos concentrarmos ma kizomba propriamente dita, há que situar este ritmo no amplo catálogo de ritmos latino-americanos e estabelecer uma matriz comum. Assim, os espaços das antigas colónias lusófonas e especialmente hispanófonas foram bastante prolíferas em termos de música e isto justifica-se em parte pelo tráfego negreiro de mão-de-obra escrava de África para as Américas. Foram vários os ritmos que surgiram neste contexto e que com o passar do tempo

voltaram a atravessar oceanos, sendo disseminados a nível mundial. Se de origem hispânica reconhecemos a rumba e o mambo ou posteriormente numa escala mais global a salsa, com base lusófona poderemos identificar o samba, a lambada e mais recentemente a kizomba. Nesta conjuntura, não se deverá esquecer o espaço anglófono e o surgimento do jazz ou blues em contexto análogo.

Com efeito, consegue-se estabelecer um ponto de contacto entre todos estes espaços, o ingresso de mão-de-obra escrava e negra, oriunda de África, que além da sua força braçal, traz também os seus ritmos e movimentos corporais para uma realidade completamente nova. Ananya Kabir (2014: 106) explica como as culturas rítmicas da diáspora africana partem da plantação e seguem caminho para as pistas de dança. Este percurso não foi obviamente linear e sofreu ao longo dos tempos (e dos espaços) bastantes constrangimentos. Logo na própria plantação foi proporcionado um momento de fusão de ritmos e estilos e maneiras de interpretar a música. Foram associados os códigos africanos aos códigos europeus no Novo Mundo, ou seja, a América acabou por funcionar como laboratório e espaço de fusão, uma vez que foi aí que teve lugar o encontro das características de um e outro modo de interpretar ritmos. Se em África, por exemplo, o movimento do baixo-ventre era comum enquanto dança, na Europa não, mas constava da tradição da música europeia a dança de pares o que era desconhecido nas culturas africanas.

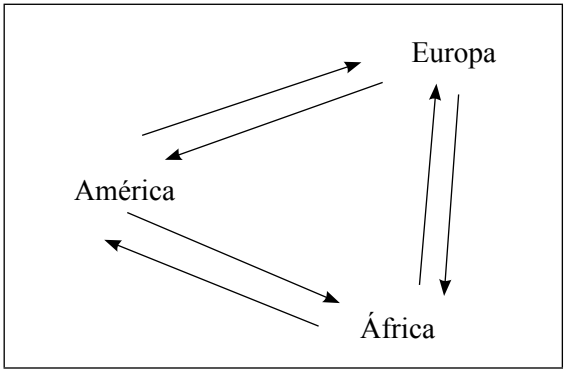
> From this space arises the fundamentally creolized nature of dance-of--two: „When Europeans and Africans encountered each other in Americas, "break movements" [the movements of the hip and pelvis characteristic of the Latin social dances] were rare in European dance but common in African dance. Couple choreography, on the other hand was rare in Africa but common in Europe… Something new and powerful happened when couple dancing met the liberation of the lower body to create the dance--of-two. (Chasteen, 2004: 13 cit. Kabir 2013: 137)

Por outro lado, o jogo de poder presente na plantação acaba por se reflectir no momento de lazer (dança). A relação senhor/escravo, colonizador/colonizado é reproduzida no momento de dança nos papéis

de *leader/follower*, onde o primeiro (normalmente assumido pelo homem) é quem tem o poder de decisão e quem comanda a dança e o segundo (normalmente assumido pela mulher) que se limita a seguir as instruções que lhe são transmitidas, ou seja, agindo sob comando e não tendo verdadeiramente um papel pró-activo nesta dinâmica.

Assim, o território americano estabelece-se como o espaço de todos os encontros: de ritmos, de estilos, de culturas, de maneiras de estar. Todas as fusões culturais verificadas não se circunscreveram a esse mesmo espaço, mas circularam não só entre espaços colonizados como regressaram à Velha Europa. O movimento transnacional não tem assim um sentido único, antes pelo contrário, ele movimenta-se em direcções distintas, dando origem a uma circulação global. Verifica-se deste modo movimentos faseados da metrópole para a colónia, entre colónias, em vários sentidos, e posteriormente numa fase mais recente, da ex-colónia para a ex-metrópole. Forma-se então aqui um triângulo (cf. Figura 1) tendo como vértices os três continentes, figura geométrica essa que era bastante comum no âmbito das trocas comerciais da época da Expansão Marítima com as diferentes rotas marítimas, mas que também pode ser aplicada a trocas culturais.

Figura 1: Trocas culturais



Kizomba: música em Luanda e relocalização em Lisboa

Kizomba é um vocábulo de quimbundo, língua bantu, que significa "festa". A referência ao quimbundo transporta-nos imediatamente para África meridional, mais concretamente para Angola. Todavia, começar a falar de kizomba começando apenas em Luanda nos anos 80 é começar a história pela metade.

No embrião daquilo que vem a ser uma dança de quintal em Angola, estão as plantações do Novo Mundo colonizado, onde se encontraram colonizadores europeus e escravos africanos. A relocalização do ritmo, da música ou da dança sujeitou-a a influências de outros ritmos, músicas e danças próprios do novo espaço. A incorporação destes novos elementos proporcionou a evolução do ritmo, matizando-o com essas novas tonalidades e o cunho local e favorecendo-o no sentido de se desenvolver enquanto ritmo global. Por outro lado, a desterritorialização da música do seu lugar de origem e a consequente relocalização num outro espaço, apenas se procedeu e vingou quando o ambiente de chegada foi suficientemente fértil para a receber.

> Kizomba is neither a „pure"Angolan dance, not even one that arose through intra-Lusophone cultural contact (between Portuguese colonizers and African colonized). Kizomba, rather, was formed in the 1980ies, in kinetic response to the music of zouk, especially the French Antillean band Kassav. Furthermore, zouk music was also taken up by the Brazilians in the late 1990ies, who wanted an appropriate music which they could continue dancing the ephemeral social dance lambada. (...) Zouk, a music produced in the French Caribbean (...) generated parallel dance styles evolving in two Lusophone countries. (Kabir, 2014: 116)

A kizomba surge em Angola num período de pós-independência e será necessário recuar uns anos para entender o enquadramento deste facto. Ainda no período final dos anos do domínio português era através da cultura em geral, nomeadamente da música que a nova nação estava a ser imaginada. "Culture in late colonial did not merely reflect social, political and economic relegations and ideas; it produced them (...) Music was where the nation was imagined and even lived."

(Moorman, 2008:77). Esta busca por uma nova identidade, a chamada "angolanidade" era o resultado de um processo urbano, que partia dos musseques – a parte suburbana da cidade, a periferia desorganizada que constrastava com a baixa, a zona dos colonos (portugueses). É neste ambiente e contexto que surge o semba, o ritmo de angolanos para angolanos que canta a própria angolanidade. Exemplo disso será "Poema do Semba" de Paulo Flores. Todavia, com a independência a música é altamente politizada e e acaba por ser nacionalizada, no sentido em que se teria de cantar a nova nação, os heróis e mártires nacionais e toda uma série de temas de inspiração socialista que dominava o poder. (Moorman, 2008:171). Era o Estado angolano que dirigia o panorama musical nacional e nessa medida, todo o fervilhar de ideias aceso no final da década de 60 e início dos anos 70 arrefeceu. Só nos anos 80, um grupo de músicos de uma geração mais nova que tocava efectivamente em eventos organizados pelo Estado, começou a produzir um tipo de música nova, que reflectia o zouk das Caraíbas e era altamente dançável, que dava pelo nome de kizomba. A canção que marca esta viragem é "Kapuete kamundanda" de Paulo Flores e Paulo Garcia. A actuação de grupos internacionais como os Kassav (das Caraíbas) teve um impacto tão grande que marcou toda uma geração. Mais uma vez, os movimentos transatlânticos mostram-se fundamentais para o desenvolvimento cultural e identidades musicais. A reprodução angolana do zouk, a kizomba tem bastante aceitação e passa a ser tanto produzida como consumida em Luanda. "Kizombadas" eram festas familiares nos musseques, onde se confraternizava com amigos e família, onde se comia, bebia e dançava de forma informal.

> As festas de quintal são o espaço de socialização mais importante para os angolanos. Ali se jogam conversas, narrativas, histórias e encenações várias. Lugar de comida, bebida, festa e alegria, é o "laboratório" para múltiplas expressões culturais que persistem no tempo e unem os laços sociais. Foi lugar de família, de resistência cultural contra a presença colonial e foi também onde se esboçaram danças e géneros musicais como o "açúcar", que depois deu origem ao kuduro, e o semba que, mais lento, deu origem à kizomba. Os angolanos gostam de dançar tudo, não se

> limitam. Gostam de interpretar o ritmo à sua maneira (…) fundindo passos de diferentes danças e ritmos. (Epalanga, 2017: 160-161)

Com a guerra civil em Angola, já antes com a Guerra Colonial, muitos angolanos rumaram para outras paragens, sendo talvez a mais óbvia Portugal. Aí, nomeadamente em Lisboa, proporcionou-se o encontro com outras pessoas de outras antigas colónias portuguesas, em particular com cabo-verdianos. O reconhecimento e a identificação de hábitos comuns e modos de estar muito parecidos fizeram com que se tentasse reproduzir ambientes das suas terras-natais, nomeadamente em espaços de convívio de socialização, onde se ouvia música e se dançava. O movimento de pessoas resulta no movimento dos seus próprios hábitos culturais. A kizomba, a par do semba, e de outros ritmos africanos começaram a ser ouvidos nos subúrbios de Lisboa, em espaços que tentavam reproduzir a tal "festa do quintal", ou seja, a kizomba fora desterritorializada e re-territorializada. Esta transnacionalização voltou a expô-la a novas influências e fez com que contactassem não só uma nova realidade, mas sobretudo novos públicos, mesmo que de forma relativamente lenta.

A transposição do conceito de "matinée ou serão dançante" para a discoteca, tanto no centro da cidade como na periferia, atingiu um novo público e mais jovem, possivelmente já nascido em Portugal, mas ainda com as suas raízes africanas bem presentes. A kizomba continuava a ser consumida essencialmente por um público de origem ou com afinidades africanas. No entanto, segundo Epalanga (2017: 237-238), a partir de meados dos anos 80, as políticas de erradicação de bairros barracas em zonas adjacentes de Lisboa (sendo as pessoas realojadas em bairros sociais na periferia da cidade) e a proliferação de centros comerciais na Grande Lisboa contribui para a grande difusão da kizomba para o público geral (português). Muitos dos funcionários das lojas dos centros comerciais eram de origem africana e era precisamente a "sua" música que punham a tocar no ambiente de trabalho.

Lisboa como plataforma de difusão nacional e internacional

O aparecimento do grupo Buraka Som Sistem e a sua popularidade na primeira década de 2000 projectou não só o tipo de música que produziam – o kuduro progressivo – mas pavimentou o caminho para outros géneros de música africana, nomeadamente a kizomba. No seguimento deste fenómeno, a presença de cantores africanos e cabo-verdianos, como Anselmo Ralph ou Nélson Freitas na televisão portuguesa começou a aumentar, mas também em salas de concertos. A kizomba surge, a par de outras danças de salão, em concursos de dança televisivos (ex.: Dança Comigo) e uma canção de Anselmo Ralph, dá título a uma telenovela portuguesa "A Única Mulher" cuja trama articula Lisboa e Luanda. A kizomba começa a ser um produto comercial(izável) e com um público cada vez mais lato, prova disso foi ela marcar presença em rádios de grande difusão em Portugal. Com efeito, um produto associado e consumido por uma determinada franja demográfica começa a tornar-se cada vez mais *mainstream.*

Deixando de ser um produto de nicho e passando a ser um produto comercial, a kizomba enquanto dança começa a ser codificada. Já não são apenas pessoas de origem africana que se juntam para dançar de forma casual, começa a haver interesse de pessoas que requerem uma aprendizagem formal e por isso precisam de uma descrição concreta dos passos de dança. Daí o aparecimento de workshops e aulas em espaços tradicionais de música africana, mas também noutros de música mais comercial.

É sem dúvida a partir de Lisboa que é dado o salto para outros países europeus. Possivelmente num primeiro momento em comunidades lusófonas e depois fora dessas comunidades já para um público mais local. Seria interessante investigar os passos concretos que foram dados nesse sentido e quais os atrativos que a kizomba apresentou em espaços que são completamente alheios a culturas lusófonas para vingar enquanto género musical e estilo de dança, competindo com outros ritmos mais estabelecidos como a salsa ou o merengue. Todavia há que realçar que é o desejo de dançar que acaba por unir pessoas com histórias, línguas, religiões e classes sociais distintas, sem qualquer

relação a África (Kabir, 2014:107). Parece-me manifesto que o Zagreb Kizomba Passion foi só a ponta de um iceberg gigante, cuja extensão continua a aumentar. Basta consultar páginas como o "Kizomba World"[1] para nos apercebermos de como a kizomba é omnipresente em contexto europeu e como também já vai aparecendo na América, na Ásia e até na Austrália.

À laia de conclusão, o tempo, o espaço e as migrações foram fundamentais para o desenvolvimento de vários ritmos musicais e tipos de dança. A kizomba poderá ser um exemplo bastante ilustrativo de como uma música se desenvolve e transforma ao longo de espaços e tempos vários, acompanhando correntes migratórias, mas que a certa medida ganha vida própria e ultrapassa as fronteiras desse mesmo espaço.

Referências bibliográficas:

EPALANGA, K. (2017), *Também os broncos sabem dançar*, Caminho, Lisboa.

KABIR, A. J. (2013), "The Dancing Couple in Black Atlantic Space" em: Durán-Almarza. E., López, E. A. (orgs.), *Diasporic Women's Writing of the Black Atlantic - (en)Gendering Literature and Performance,* Routledge, New York-London, pp. 133-150.

KABIR, A. J. (2014), "Oceans, Cities, Islands: Sites and Routes of Afro--diasporic Rhythm Cultures", *Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives*, 11(1), pp. 106-124, https://doi.org/10.1080/14788810.2014.869010.

MOORMAN, M. J. (2008), *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Ohio University Press, Athens, Ohio.

SANTOS, B. S. (2003), „Entre Próspero e Caliban – Colonialismo, Pós--colonialismo e interidentidade", *Novos Estudos Cebrap*, 66, pp. 23-52.

[1] [on-line] http://www.kizomba-world.com/.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 157-168
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.11

Agnieszka Gabor-da Silva
Universidade de Massachusetts Amherst
aga.gabor@gmail.com

Clarice Lispector e sua arte do conto
Uma análise literária de *O ovo e a galinha*[1]

Resumo:
Este ensaio apresenta uma análise crítica do conto *O ovo e a galinha*, que é considerado um dos contos mais complexos escritos por Clarice Lispector. O objetivo do trabalho é chamar a atenção para a complexidade da história e ilustrar como o texto desafia outros contos em termos de estrutura e conteúdo. Este ensaio pretende também realçar o ângulo de interpretação relacionado com a consciência literária de Lispector, isto é, uma perspectiva que até agora não foi extensivamente abordada na Polônia.
Palavras-chaves: Clarice Lispector, conto, representação icônica de escritura, consciência literária, processo de criação

Abstract:
Clarice Lispector and Her Art of Short Story Writing: An Analysis of *The Egg and the Chicken*
The article presents a critical analysis of Clarice Lispector's short story titled *The Egg and the Chicken* [*O ovo e a galinha*], considered one of Lispector's most complex pieces of writing. The aim of the paper is to draw attention to the complexity of the story and to demonstrate how the text challenges Lispector's short fiction on the level of structure and content. In addition, the article aims to

[1] O presente artigo é parcialmente baseado na tese de mestrado desenvolvida pela autora (Gabor, 2017).

highlight the perspective of interpretation related to Lispector's literary awareness, which has not yet been extensively approached in Poland.
Key words: Clarice Lispector, short story, iconic representation of writing, literary awareness, creation process

A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo,
no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir
sem sua forma adequada e às vezes única.
Clarice Lispector, "Forma e conteúdo", A descoberta do mundo

Clarice Lispector: antiescritora de anticontos

Em 1977, o jornalista brasileiro Júlio Lerner entrevistou Clarice Lispector para o canal *TV2 Cultura*[2], apenas dois meses antes da morte da escritora. Lispector estava morrendo de câncer, parecia cansada e sem vontade de responder às perguntas de Lerner. Mesmo assim, o jornalista continuou a entrevista, e, em algum momento, queria saber o que Lispector achava de ser "hermética", um rótulo que alguns leitores lhe deram. A escritora contestou a observação dizendo que ela se compreendia, mas, depois de uma pausa, admitiu que havia escrito um conto que não entendia muito bem. O texto em questão era "O ovo e a galinha", publicado na coletânea *A legião estrangeira*, em 1964. Em seguida, Lerner perguntou qual dos seus textos Lispector "via com o maior carinho" e a autora respondeu, de novo, "O ovo e a galinha", acrescentando "que é o mistério para mim". Vejamos que essa estratégia, que consiste em dizer algo e logo depois desdizê-lo, encontramos frequentemente na escritura de Lispector.

Admito que eu também não entendi o conto na primeira leitura. "O ovo e a galinha" é considerado um dos contos mais complexos

[2] A entrevista está disponível no youtube com o título "Panorama com Clarice Lispector", [on-line] https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU.

escritos por Lispector e, ao mesmo tempo, é um conto que se destaca do resto da obra, porque ressalta a perspectiva da poética clariceana que está relacionada com o processo de criação artística, a convergência do conteúdo e da forma – todos engajados num discurso psicológico sobre a metafísica e sobre a origem das coisas. Este ensaio será uma tentativa de analisar este conto, focando-se na representação do próprio ovo, e levando em consideração a perspectiva de interpretação ligada à consciência literária da autora, que abrange o seu conhecimento da literatura e o conjunto de estratégias por ela usadas a fim de criar uma obra literária.

Embora Lispector tenha atingido a fama devido tanto aos seus romances quanto aos seus contos, alguns críticos, como Earl Fitz, acreditam que foi o conto, não o romance, a forma literária que permitiu à escritora demonstrar o seu "verdadeiro esplendor" e a habilidade artística de uma maneira clara e vigorosa, caracterizada pela "economia de expressão, intensidade e agudeza de foco" (Fitz, 1985: 97)[3]. Embora seja uma opinião subjetiva do crítico, difícil é negar a validade de sua observação sobre Lispector que, nas palavras da poetisa americana Elizabeth Bishop, era "melhor do que Borges" (Moser, 2009: 257).

Em sua análise da estrutura do conto clariceano, Benedito Nunes afirma que este se encaixa nas características gerais do gênero, porque é "concentrado num só episódio que lhe serve de núcleo e que corresponde a determinado momento da experiência interior" (1989: 83). Este núcleo Nunes chama de "tensão conflitiva", um evento que – de acordo com Bella Josef – ocorre "de repente, separando o personagem de seu mundo" e o que precede a epifania[4] (Nunes, 1989: 83; Josef, 1984: 242).

[3] Todas as traduções para o português são da responsabilidade da autora do presente trabalho.

[4] A "epifania", ou seja, um evento que invade o cotidiano de um personagem e altera a sua vida e a sua maneira de ver o mundo, é um elemento – seguindo Fitz – que liga a obra de Lispector com a de James Joyce, e manifesta o fascínio de ambos os autores "pela língua, pelo mistério e pelo poder da mente humana" (Fitz, 1985: 97). Uma discussão mais extensa da relação entre ambos os autores, ilustrada pela análise do diálogo nos contos "A partida de trem" de Lispector

Nunes explica o seu ponto de vista usando o conto "Amor"[5], e o mesmo texto é usado por Nádia Battella Gotlib para argumentar que os contos de Lispector não são inteiramente modernistas, pois possuem uma estrutura típica de um conto clássico, isto é, o começo, o desenvolvimento e o fim (Gotlib, 1985: 54). Por um lado, pode-se dizer que sim, muitos contos escritos por Lispector contêm esses elementos, mas, por outro lado, alguns dos seus textos, como "O ovo e a galinha", parecem desafiar tanto a estrutura quanto a temática, iluminando assim a característica essencial da escritura de Lispector: a resistência à formalidade, ao gênero e ao tema.

Agora servindo: a filosofia e a consciência literária

O conto "O ovo e a galinha" é considerado um desafio literário ao ponto de ter sido chamado um "anticonto" (Cabanilles e Lozano, 2013: 30). Na verdade, a própria Lispector renunciava qualquer descrição do gênero em que escrevia: "Não sei bem o que é um conto. No entanto, apesar de nebulosamente, sei o que é um anticonto. Nebulosamente. Talvez eu entenda mais o anticonto porque sou antiescritora" (Borelli, 1981: 71). Para Cabanilles e Lozano, o anticonto refere-se a uma estória que contém múltiplos fios narrativos (2013: 30). Como ponto de partida as autoras usam a tese proposta por Ricardo Piglia, de acordo com o qual o conto, no sentido clássico, tem dois enredos: o primeiro – narrado no primeiro plano, e o segundo – escondido por trás da história explícita e revelado pelo narrador "de uma maneira enigmática e fragmentária" (2000: 106). No caso dos textos de Lispector, essa

e "The Dead" de Joyce, através da lente feminista, pode ser encontrada em Owen (1997).

[5] Convém resumir o conto "Amor": a personagem principal do texto é Ana, dona de casa, presa em sua rotina. Um dia, Ana vê um homem sem-abrigo mastigando chiclete e essa imagem a consome inteiramente. A mulher, tomada pela náusea, vai ao Jardim Botânico onde caminha, afastada da realidade, perdendo-se na experiência acompanhada por sentimentos ambivalentes de amor e dor, vida e morte, para finalmente voltar ao seu cotidiano, enriquecida pelas sensações que acabou de sentir.

observação não poderia ser feita nem em relação ao conto considerado um dos mais convencionais de todos, o conto "Amor" mencionado acima, pois este contém mais do que um enredo implícito: uma mulher farta de sua rotina e procurando mudá-la; uma dona de casa oprimida e à beira da loucura; Ana como um símbolo de todas as mulheres--vítimas do patriarcado.

Em termos de *O ovo e a galinha*, o número de enredos é ainda maior, porque além da cena inicial em que uma mulher está fritando ovos na cozinha, temos também uma mulher contemplando o ovo como se estivesse escrevendo um ensaio filosófico; uma mulher discutindo a dependência lógica entre o ovo e a galinha e descrevendo o destino do animal; uma mulher falando de seu papel de "agente". Esta cena, então, cotidiana e trivial em sua aparência, torna-se uma narrativa complexa que mistura vários símbolos e metáforas, oscilando – como indica Margara Russotto – entre "o sublime e o grotesco" e "flertando" com os princípios de uma escrita que podemos chamar de "realista, íntima e vanguardista" (2013: 63). No final, perante nossos olhos, temos uma história que pode ser considerada incompreensível devido à espessura de enredos, ou apreciada por causa da multiplicidade de interpretação que nos oferece.

Russotto descreve detalhadamente as diferentes maneiras de ler encaixadas no conto e chama a atenção para a dialética que caracteriza o texto inteiro. De acordo com a crítica, essa dialética baseia-se numa relação biforme entre "ignorar e saber", "miopia e esplendor", sendo representada por analogias relacionadas com "o processo de narração, a maternidade, e a situação social da mulher" (2013: 64). Essas analogias são agrupadas em três metáforas que o conto simboliza, são elas: a filosofia, a consciência literária e o feminismo (Russotto, 2013: 66). A variedade dos ângulos de leitura só confirma a riqueza interpretativa do texto. Devido ao foco do presente ensaio, tratarei somente da primeira e da segunda metáfora, que – a meu ver – se entrelaçam[6].

[6] Russotto trata da metáfora feminista presente no conto de uma maneira extensa em seu livro *Sustentación del enigma: cuatro ensayos sobre Clarice Lispector* (2013), citado neste artigo.

A metáfora filosófica é ilustrada pela tentativa da narradora de explicar o que é o ovo, muitas vezes usando características que são impossíveis de ser vistas ou medidas: "Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo (...) O ovo é invisível a olho nu" (Lispector, 1999: 46). Podemos notar as seguintes categorias em relação ao ovo: é ideal: "Você é perfeito, ovo"; é branco: "Você é branco (...) Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo"; é algo flutuando em cima da superfície: "O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou"; é um ente personificado: "O ovo me vê (...) É isento da compreensão que fere. – O ovo nunca lutou"; é frágil: "O ovo é coisa que precisa tomar cuidado", e, por último, o ovo é inexistente: "O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais" (Lispector, 1999: 47-48).

Apesar da plenitude das tentativas de explicação, as diferentes camadas de significado do ovo nos confundem em vez de nos iluminar. As potenciais respostas à pergunta "o que é o ovo?" somente repetem o termo "ovo", porém – como afirma Nunes – não proporcionam ao leitor a essência deste (1989: 92). Devido a essa característica, Russotto chama o texto de "silogismo imperfeito", em que a aparente dedução racional está tomada pela ambiguidade, caos e contradição (2013: 68). Desta forma, o conto questiona a própria capacidade de aproximação ao tema com raciocínio e de uma maneira lógica.

"O ovo e a galinha" também põe em dúvida a linguagem usada para tratar do tema. De acordo com Nunes, o conto inteiro é "todo um jogo de linguagem entre palavra e coisa", abundante em diferentes recursos estéticos, como o disparate: "Ao ovo dedico a nação chinesa"; a paródia filosófica: "Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei"; e o paradoxo: "O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito" (Nunes, 1989: 91-92; Lispector, 1999: 47). Mesmo assim, importante é acrescentar que o conto não deveria ser visto somente como uma retórica pseudofilosófica, pois esse rótulo não dá justiça à multiplicidade das metáforas descritas acima. Um dos objetivos do texto é desafiar conhecimento e a lógica, e não – ridiculizar

filosofia, usando uma linguagem inarticulada. A narradora pretende proteger a história contra o entendimento, uma tentativa que a própria autora do conto compartilhou no texto introdutório à palestra durante o Congresso Mundial de Bruxaria[7], realizado em Bogotá, em 1975, para qual foi convidada: "Peço que ouçam a leitura não apenas com o raciocínio, senão tudo escapará ao entendimento. Se meia dúzia de pessoas sentirem esse texto já ficarei satisfeita" (Lispector, 2005: 121). Esse esforço de distanciar o leitor do processo mental, envolvendo indução e dedução, de manter o ovo além da aparente categorização e fora do nosso julgamento é – conforme visto acima – constantemente sublinhado no conto.

Convém acrescentar a distinção entre o ovo abstrato e concreto, sendo o primeiro representado como inexistente, revolucionário, transcendental, o segundo referindo-se ao ovo como alimentação. Berta Waldman nota a natureza dupla do sujeito:

> [N]o texto "O ovo e a galinha" pode-se observar de forma radical a fluidez da forma e da significação na trajetória percorrida pelo ovo, que vai do mais concreto (alimento) ao mais abstrato (ser de linguagem), do particular ao geral, do interior ao exterior, do visível ao invisível, do temporal ao eterno, funcionando como signo móvel que desdiz um sentido no mesmo momento que o evoca. (Waldman, 1998: 101)

A conclusão, por conseguinte, após a leitura das primeiras três páginas do conto é que, de fato, definir o ovo usando um único símbolo se torna impossível. O ovo, como aponta Nunes, embora tenha um nome, "será até o fim do conto excedentário aos símbolos destinados a circunscrevê-lo, reaparecendo sempre, objeto visível de significado indizível" (1989: 92). Essa observação corresponde ao seguinte comentário de Lispector sobre a palavra e seu(s) significado(s): "A coisa mais difícil de se fazer deve ser escrever um dicionário. Porque,

[7] Como relata Teresa Montero, a organizadora do livro *Outros escritos* (2005), Lispector havia preparado duas versões do discurso – uma curta e outra extensa – mas acabou não dando nenhuma introdução e somente pediu para alguém que lesse o conto "O ovo e a galinha". A citação usada neste artigo encontra-se na versão curta do discurso (2005: 20).

na verdade, não há sinônimos. E não há uma explicação possível" (Borelli, 1985: 71). O conto coloca essa teoria em prática por mostrar a plenitude de todos os símbolos que se referem ao ovo, embora sejam distintos. Aqui as duas metáforas – a filosófica e a literária – se encontram, pois assim como o ovo permanece inexplicável, a história também flui sem conclusão, como se fosse um fragmento, um excerto, um capítulo de um livro que nunca será terminado. Desta maneira, o processo de criação continua em aberto.

O ovo e sua representação icônica

Não só o conteúdo, mas o aspecto visual do conto merece atenção especial. A abundância da palavra "ovo" e da letra "o" sugere um conjunto de ideias que se movem em círculos, da mesma maneira que a narradora faz malabarismos com as diferentes representações do ovo. Além do mais, a letra "o", com seu formato esférico, nos faz pensar em Aristóteles, para quem o círculo é o símbolo da perfeição. Lispector até chama a atenção para essa referência em seu texto: "Você é perfeito, ovo" (1999: 46). Ao mesmo tempo, a escritora se ocupa em ponderar sobre as origens do formato do próprio ovo, adicionando mais um tema à discussão filosófica presente no texto: "O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando. – O ovo é basicamente um jarro? (...) O ovo é originado da Macedônia" (Lispector, 1999: 47). Embora não saibamos por que o ovo é circular, sabemos que é o único formato que o ovo poderia ter: "A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular" (Lispector, 1999: 48). Deste modo, a contemplação anda em círculos – literalmente – pois impossível é questionar o perfeito modelo do ovo.

Cabanilles e Lozano listam mais um aspecto da "representação icônica de escritura" presente no conto e afirmam que a fartura da letra "o" corresponde visualmente aos próprios ovos evocados pelo texto (2013: 31). As autoras também notam algumas figuras de retórica usadas por Lispector, cujo papel é ressaltar a presença do ovo no texto, são elas:

a repetição da palavra "ovo" e da letra "o"; a aliteração, como em "Como o mundo, o ovo é óbvio"; a anáfora, representada em "O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível"; a anadiplose, ilustrada em "Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo" (Cabanilles e Lozano, 2013: 30; Lispector, 1999: 46). Esses recursos de estilo chamam a atenção para o lado formal do texto e não deixam o leitor fugir da imagem do ovo despertada pelo texto.

O uso de pausas também se destaca no conto: as primeiras quatro páginas estão repletas de travessões, o que pode implicar um diálogo mental, mas gradualmente desaparecem, como se as duas vozes se unissem num único discurso. Por um lado, esses sinais de pontuação obrigam o leitor a parar em sua leitura e a refletir. Por outro lado, como indicam Cabanilles e Lozano, "o sistema de pausas, a respiração da frase e as reiterações fônicas", em conjunto com as figuras de linguagem listadas acima, passam a seguinte mensagem icônica: "não podemos parar de ver ovos" (2013: 31). Todas essas observações são o resultado do jogo da autora com a escrita como um conceito artístico e não somente literário, por acrescentar-lhe a dimensão visual.

Considerações finais

A tentativa de descrever o ovo e a impossibilidade de fazê-lo dirige-nos à essência da poética de Lispector, que consiste na aproximação a uma ideia, mas sem nunca a capturar, pois isso poderia exauri-la: "A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer «um rosto bonito», mas quem disser «o rosto» morre; por ter esgotado o assunto" (1999: 48). Expressar-se, como afirma Gotlib, implica o lado duplo de escrever: "Escrever envolvendo a palavra de atributos é garantir a sobrevivência, enquanto escrever a coisa, em si, na sua substância essencial é já enfrentar o vazio e o silêncio" (1995: 352). "Morrer" alude ao "entender", isto é, ao analisar, tentar compreender, desconstruir ou dissecar um assunto, uma atitude que Lispector conscientemente rejeita no conto inteiro.

Contudo, importante é, como justamente indica Russotto, "revelar de algum modo o que se sabe", pois, caso contrário, esse discernimento

pode cair no esquecimento (2013: 65). Em outras palavras, necessário é que o autor *escreva*, e isto Lispector faz com habilidade superior. A união do conteúdo e da forma faz com que "O ovo e a galinha" permaneça uma fonte inesgotável de intepretação literária, pois fornece-nos não somente a visão do mundo da autora, mas também nos aproxima ao seu gênio envolvido no processo de criação artística.

Referências bibliográficas

BORELLI, O. (1981), *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, Nova Fronteira, São Paulo.

CABANILLES SANCHIS, A., LOZANO de la POLA, A. (2013), "Límites, fracasos y lenguajes: Reflexiones sobre huevos y gallinas", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid*, 51, pp. 20-34.

GABOR, A. (2017), "A Lesson in Loving the Word: Translating Clarice Lispector into Polish", tese de mestrado orientada pelas profas Daphne Patai e Margara Russotto, Universidade de Massachusetts, Amherst.

GOTLIB, N. B. (1985), *Teoria do conto*, Editora Ática, São Paulo.

GOTLIB, N. B. (1995), *Clarice: uma vida que se conta*, Editora Ática, São Paulo.

JOSEF, B. (1984), "La recuperación de la palabra poética", *Revista Iberoamericana*, L (126), University of Pittsburgh, Pittsburgh, pp. 239-257, https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1984.3875.

LISPECTOR, C. (1999), *A descoberta do mundo*, Rocco, Rio de Janeiro.

LISPECTOR, C. (1999) "O ovo e a galinha" em: Lispector, C. *A legião estrangeira*, Rocco, Rio de Janeiro, pp. 46-54.

LISPECTOR, C. (2005). *Outros escritos*, T. Montero (org.), Rocco, Rio de Janeiro.

MOSER, B. (2009), *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford University Press, Oxford.

NUNES, B. (1989), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Editora Ática, São Paulo.

OWEN, H. (1997), "The Anxiety of Confluence: James Joyce's 'The Dead' and Clarice Lispector's 'A Partida do Trem'" em: Davies, C., Whetnall, J. (eds.), *Hers Ancient and Modern: Women's Writing in Spain and Brazil*, Spanish and Portuguese Studies Series, Manchester University, Manchester, pp. 99-109.

PIGLIA, R. (2000), *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.

RUSSOTTO, M. (2013), *Sustentación del enigma: cuatro ensayos sobre Clarice Lispector*, Torremozas, Madrid.

TV CULTURA DIGITAL (2012), "Panorama com Clarice Lispector", https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU – 16.03.2016.

WALDMAN, B. (1998), "O estrangeiro em Clarice Lispector" em: Zilberman, R. (ed.), *Clarice Lispector: a narração do indizível*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, pp. 93-104, https://doi.org/10.2307/4530968.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 169-182
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.12

João Miguel Henriques
Universidade Eötvös Loránd de Budapeste
jmlhenriques@gmail.com

Depois de La Lys: as *Memórias da Grande Guerra*, de Jaime Cortesão

Resumo:
Tendo-se recentemente assinalado o centenário do Armistício que pôs termo à Primeira Guerra Mundial, na qual a jovem república portuguesa participa com o entusiasmo heróico e ingénuo próprio da época, o presente artigo pretende apresentar e comentar algumas passagens da obra *Memórias da Grande Guerra*, de Jaime Cortesão, com particular enfoque no imediato rescaldo que faz da participação portuguesa, teoricamente vitoriosa. Nesta obra, o político, escritor e oficial português, além de passar em revista os momentos mais marcantes da sua desventura por terras da Flandres, enaltecendo em registo grandiloquente o heroísmo do soldado lusitano no terreno, procede igualmente a uma reflexão crítica sobre a forma como as elites políticas tratam os seus cidadãos mais esforçados e como nem sempre a memória oficial faz justiça aos sacrifícios empreendidos.
Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial, memórias de guerra, diário de guerra, Jaime Cortesão

Abstract:
After La Lys: *Memórias da Grande Guerra* [*Memoirs of the Great War*] by Jaime Cortesão
As the world commemorates the 100th anniversary of the Armistice that brought the First World War, a conflict in which the young Portuguese republic participated with the heroic and naïve enthusiasm characteristic of those years, to an end, the present article proposes a reading and commentary of some passages of the book *Memórias da Grande Guerra* [*Memoirs of the Great War*], by Jaime

Cortesão, especially the way the author assesses Portugal's theoretically victorious involvement in the conflict. In his work, the Portuguese politician, writer and war-time officer Cortesão, besides recalling the most important moments of his misadventures in Flanders, always celebrating in grandiloquent prose the heroism of Portuguese soldiers, also carries out a critical reflection on the way political elites treat their most dedicated citizens and how official memory not always does justice to all sacrifices made on the battlefield.
Keywords: First World War, wartime memoirs, wartime diary, Jaime Cortesão

O presente artigo não pretende ser mais que um primeiro passo de um possível projecto de investigação mais abrangente, o qual consistiria numa recolha e análise das reacções de intelectuais portugueses, em testemunho escrito, ao fim da Primeira Guerra Mundial e ao saldo final da participação portuguesa no conflito, eventualmente cotejando essas reações com outras posições anteriores, de modo a perceber e caracterizar as sequelas deixadas pela guerra na intelectualidade portuguesa republicana, especialmente após os frustrantes resultados das negociações de paz que se seguiram. De entre as várias figuras que escreveram sobre o conflito, seria em nossa opinião interessante começar pelas que viveram a guerra na pele, quer em África quer na Flandres, já que sem dúvida salta à vista uma certa dissonância entre as reflexões decorrentes de uma experiência directa do teatro de guerra e o discurso veiculado pela imprensa escrita da época, de um modo geral prisioneiro do largo apoio inicialmente prestado à participação portuguesa no conflito. Mesmo se olharmos para um mesmo autor, encontramos semelhante dissonância entre os discursos pré e pós-conflito, conforme evidenciado por Duarte Drumond Braga (Braga, 2016). Dedicando-se este autor, no artigo citado, à poesia portuguesa relacionada com a Primeira Grande Guerra, acreditamos que o mesmo pode ser verificado na escrita de teor memorialístico, como é o caso da obra a que se dedica a presente contribuição. Num plano mais abrangente, seria igualmente relevante cotejar textos como este, do ponto de vista da sua estrutura e opções discursivas, com outros testemunhos de guerra, ambicionando uma eventual caracterização deste tipo de obras no contexto da literatura portuguesa e sua relação

de contraste ou complementariedade com um discurso declaradamente historiográfico[1].

Discutir aqui as motivações de uma participação militar portuguesa no conflito e as vicissitudes dessa participação, nas colónias africanas e no teatro de guerra europeu, seria extravasar significativamente o escopo deste artigo e reiterar o conteúdo de vastas e inúmeras contribuições dos historiadores ao longo das décadas. Ainda assim, de forma a nos podermos debruçar sobre as reacções ao fim do conflito é importante relembrar sucintamente motivações e expectativas. Se em relação a África é possível falar de um consenso relativamente generalizado da parte da opinião pública no que à necessidade da acção militar portuguesa dizia respeito, por se tratar de defender território nacional de permanentes ataques alemães, dos quais se destaca o famoso "Desastre de Naulila" (Angola) em finais de 1914, já o envio do Corpo Expedicionário Português para a frente europeia mereceu aceso debate político e, em última análise, terá sido em grande parte motivado pelo desejo da jovem república de se afirmar como nação aliada de pleno direito no contexto europeu em transformação, mesmo se indo contra os planos e interesses da histórica aliada Inglaterra[2]. Na sequência da declaração de guerra da Alemanha em Março de 1916, motivada pelo facto de Portugal, a pedido da Inglaterra, ter apreendido embarcações alemãs que se encontravam em portos portugueses, o país irá em menos de um ano preparar um contingente militar de 55.000

[1] A propósito do autor e obra de que se ocupa o presente artigo, faz notar Marília dos Santos Lopes que, „se não atribui um estatuto de obra histórica ao seu escrito, para isso lhe falta o devido distanciamento, Jaime Cortesão considera-o, contudo, um documento real e fidedigno que os historiadores irão utilizar para escrever as suas obras" (Lopes, 2002: 70).

[2] Nuno Severiano Teixeira lembra que é num „contexto de extrema fragilidade que o governo republicano decide a intervenção de Portugal na Grande Guerra. Fragilidade política do regime no plano interno e fragilidade internacional do país, no plano externo: ameaçado pela Alemanha, nas colónias; ameaçado pela Espanha, na Península; e consciente da intransigência de Inglaterra, a sua fiel aliada e garante da sua soberania, em relação à Alemanha e em relação à Espanha" (Teixeira, 2015: 115).

homens para a guerra das trincheiras na Flandres, aos quais há que somar outros 30.000 enviados para África. O Corpo Expedicionário Português começa a chegar ao teatro de guerra europeu em Janeiro de 1917 para uma campanha que irá gradualmente perder toda e qualquer aura de glória e heroísmo anteriormente cultivada.

Como se sabe, a falta de preparação e recursos militares da tropa portuguesa, intensificada pela profunda instabilidade política que em Portugal se fazia sentir, caracterizou a dura participação do país no conflito. Lembra-nos Rui Ramos que "os soldados nas trincheiras da Flandres detestaram a alimentação fornecida pela intendência inglesa, estranha aos hábitos nacionais, e ressentiram-se com a pouca rotação na frente, por falta de reservas, e a impossibilidade de passar licenças em casa, como os ingleses e os franceses. Nas fileiras e em Portugal, correram ditos e histórias deprimentes, como o 'fado do cavanço'. Houve sérios casos de insubordinação colectiva" (Ramos, 2009: 33). A progressiva degradação da situação portuguesa nas trincheiras culmina, como se sabe, no trágico dia 9 de Abril de 1918, data da batalha de La Lys, na qual os alemães desbarataram as forças portuguesas em avançado estado de deterioração física e psicológica. E como também será sabido, a História sugere-nos que Portugal sai da Guerra como uma espécie de vencedor de segunda categoria: se por um lado preserva a integridade territorial das suas colónias, por outro lado não consegue estabelecer-se como voz relevante no concerto das nações, sendo inclusivamente nisso superado pela vizinha Espanha, que permanecera neutral.

Uma ideia central, que perpassa muitos dos balanços feitos à guerra da tropa portuguesa em França, é a desconsideração das elites políticas e até mesmo militares pelo soldado português, o João Ninguém de que carinhosamente fala o Capitão Menezes Ferreira e de quem diz ser "aquele português que nas horas difíceis tudo faz para maior glória da Pátria e a quem muitos esqueceram, chegada a hora dos benefícios e compensações" (Ferreira, 1921: 3). No seu livro de 1922, *João Ninguém, Soldado da Grande Guerra. Impressões Humorísiticas do C.E.P.*, o oficial reforça essa ideia da ingratidão da Pátria para com os seus melhores e, relativamente ao soldado português, sublinha que

"o seu esforço nos campos de batalha, tão ingratamente esquecido por uns, tão miseravelmente apoucado por tantos, vale, no que representa de auxílio moral à causa dos aliados, todo um poema de Camões" (Ferreira, 1921: 3). Para este autor, por conseguinte, o sentimento de injustiça para com o soldado comum não fere a legitimidade de uma intervenção portuguesa no conflito, parecendo saber Menezes distinguir muito bem, à imagem de outros autores, entre o dever militar em sentido abstracto e a triste forma como na prática a classe dirigente conduz a participação portuguesa, sendo que nunca está em causa que "os portugueses, gente brava e lial, de há muito provada em gigantescas batalhas, homens de uma só palavra, nunca poderiam ter cruzado os braços perante a labareda que incendiou a Europa e fez marchar as nações civilizadas contra a prepotência de uma avalanche de bárbaros" (Ferreira, 1921: 2). De destacar também aqui a referência ao grande poeta nacional Luís de Camões, se lembrarmos o Canto VII da sua epopeia, onde, a partir da estância 78, inscreve um sentido lamento pela falta de reconhecimento da Pátria aos seus actos, ampliando logo no século XVI uma extensa galeria de figuras que, ao longo da história portuguesa, por um motivo ou outro, se sentem punjentemente ora esquecidos ora injustiçados pelos seus governantes. A essa galeria juntam-se sem dúvida vários dos militares do C.E.P.

Olhemos então para a figura de Jaime Cortesão (1884-1960) e em particular para a sua obra *Memórias da Grande Guerra (1916–1919).* O autor tem a particularidade de ter sido, a um mesmo tempo, político, historiador, escritor e oficial do Corpo Expedicionário Português, tendo estado na frente de batalha durante bastante tempo, na qualidade de capitão-médico. Aconselha-se vivamente a leitura da obra, a qual, a par dos livros do poeta e oficial Augusto Casimiro, nomeadamente *Nas Trincheiras da Flandres* (1917) e *Calvários da Flandres* (1918), pintam um retrato bastante real e impactante da desventura portuguesa em França. A obra segue uma estrutura cronológica e os seus subcapítulos encontram-se datados, como se de entradas de diário se tratassem, contribuindo do ponto de vista da leitura para a criação de um evidente ritmo gradativo, das iniciais ilusões à infâmia final. Ainda assim, desde cedo neste livro o autor revela numa ou noutra passagem

um tom algo amargo no que ao curso da guerra diz respeito, tom esse em que permanentemente parecem entrar em choque uma consideração desmedida pelo soldado português de menor patente e uma declarada desilusão em relação ao país em geral e aos seus dirigentes políticos e militares em particular.

Na entrada de Março de 1917 ("Já temos tropas em França"), Cortesão lança uma primeira farpa a propósito do embarque do C.E.P. para França no início do ano, insinuando hesitações e obstáculos da parte das elites militares, numa provável alusão a conhecidos episódios de rebelião, como o protagonizado por Machado dos Santos, herói da implantação da República, que se rebela em vésperas da partida para França. Desde logo se traça uma clara diferença entre o genuíno empenho do soldado comum e o calculismo de certos oficiais:

> Os senhores sabem – estas coisas sabem-se sempre: em dois regimentos, oficiais houve que, na hora de sair dos quartéis...
> Não. Calarei o resto: a horrível verdade. Mas ali, como sempre o povo foi o maior. Em Portugal é sempre assim. (Cortesão, 1919: 35)

Mais adiante, no final do capítulo intitulado "O Palácio na Lama", imagem certeira e contundente da empresa militar portuguesa na Flandres, condensando nela todos os paradoxos de que gradualmente o autor se vai dando conta, Cortesão faz contrastar o seu entusiasmo em relação à necessidade da participação de Portugal no conflito com a hesitação e cepticismo de outros que encontra e ouve ao deambular pela cidade de Lisboa, em vésperas de ele próprio embarcar. As referidas posições de Cortesão no que ao conflito diz respeito são conhecidas, tanto pela sua actividade de parlamentar na bancada do Partido Democrático de Afonso Costa (até 1917), em apoio incontestado à participação na guerra, como também enquanto escritor, destacando o já mencionado artigo de Duarte Drummond Braga as oitavas que Cortesão publicou em 1916 na revista *A Águia*, com o título "Cântico Lusíada". Daí o particular interesse desta passagem, pelo facto de o autor dar voz, ainda que *a posteriori*, numa obra de memórias,

a posturas contrárias, o que na opinião do autor fragilizaria as bases sobre as quais o país assentava a sua participação[3].

> De súbito encontro um conhecido. Vá de lhe dizer num sagrado alvoroço as emoções que trago em mim: a grande fé na estrela de Portugal, a sublimidade da hora que passa e o desejo ardente de ir juntar o meu ao esforço dos milhões de homens que lá ao longe com as mãos fortes e ensanguentadas erguem o Futuro melhor. Não me entende. A sua boca devoradora e grossa, os seus olhos, onde uma pálpebra mole descai, abriram-se de pasmo. Que não, não sente, não compreende o anseio dos que desejam partir para a batalha horrível. E lentamente, com surda e agressiva irritação, enumera as razões, as vantagens e os direitos de ficar. Sinto a boca túmida de brutalidades. Mas calo-me. E, sem dizer palavra, despeço-me. Sigo. Mais adiante é um janota que diz para outro «o perigo em que está de o chamarem, a estopada de ter de marchar também.» E logo a seguir um homem grave e douto perora com o dedo pendente no ar «que os pequenos povos não devem entrar na luta das nações gigantes, que a defesa da civilização compete às nações mais fortes» e outras sábias razões ainda.
>
> Então na sombra da minha mágua acende-se uma certeza súbita. Eles vão dar-se as mãos. São de origens, de tendências, de educação, as mais diversas. Por agora alguma coisa os une: a solidariedade do ódio ou da baixeza. Vão ligar-se. E depois? Eu sei... Lembro-me dos animais que à beira dos charcos erguem construções de lama. E pressinto que o edifício da guerra assenta sobre a vasa mole. (Cortesão, 1919: 41-42)

Já em pleno teatro de guerra, Cortesão insiste aqui e ali em sublinhar o fosso existente entre a tropa e a classe dirigente política

[3] Não obstante o inequívoco apoio de Cortesão a um envolvimento português no conflito, é necessário lembrar as suas críticas pessoais, na qualidade de parlamentar, à política financeira do país em matéria de guerra. Por outro lado, o autor também nunca deixou de sublinhar a importância de sensibilizar a opinião pública, através de ações propaganda, para a necessidade e dever de Portugal participar no conflito. Na sua opinião, a incapacidade de gerar e promover consensos no país haveria inevitavelmente de conduzir, como aliás conduziu, a extensos e nefastos períodos de instabilidade política e social.

e militar, intuição agora claramente confirmada pela sua experiência na frente de batalha, para a qual se voluntariara na qualidade de médico. Se do ponto de vista material e quotidiano esse contraste é naturalmente desfavorável ao soldado na trincheira, pelas conhecidas e crescentes carências e dificuldades sentidas, de um certo ponto de vista moral é esse mesmíssimo soldado a incarnação dos mais elevados valores de abnegação e martírio. Com efeito, autor-soldado Cortesão destaca ao longo de toda a obra a sua extrema consideração pelo sacrifício diário com que o soldado português enobrece a pátria, o que o coloca num quase pedestal por comparação com a mesquinha classe de oficiais e políticos, inelegíveis a essa consagração pela dor e pelo sofrimento. A título de exemplo, no início do capítulo "Os que endoidecem", e fazendo referência à sua tarefa de censor da correspondência dos soldados, tem este apontamento, datado de Fevereiro de 1918, a escassos dois meses da Batalha de La Lys:

> Boa idea, esta de nos obrigar à censura de todas as cartas dos soldados para catar-lhes as revelações indiscretas. Tão boa que se deveria impor essa tarefa durante umas semanas a alguns estadistas portugueses e grandes galões da tropa. Ficavam assim a conhecer uma coisa que anda nessas cartas e que eles nem suspeitam: a alma do Povo. E ficavam conhecendo também os motivos por que se está erguendo no coração dos soldados uma onda alta de desalento e revolta. (Cortesão, 1919: 141-142)

Exercendo esse trabalho de censura, que curiosamente assume um imprevisível carácter revelador, o autor passa depois a transcrever algumas passagens epistolares, das quais destaca uma bem ilustrativa daquilo que, para Cortesão, é "a dor do soldado que a Pátria abandonou". É com estes momentos de "citação", aos quais se juntam vários outros, como por exemplo a intervenção de várias personagens em discurso direto ou uma carta do poeta e amigo Augusto Casimiro, integralmente reproduzida nas páginas finais do livro, que o autor confere à sua obra uma certa natureza documental, tão decisiva para o modo como Cortesão perspetiva a sua recepção.

A partir do capítulo intitulado "Sobre a arena", bem exemplificativo de um certo hiper-realismo enquanto elemento caracterizador de boa

parte da prosa memorialística sobre a Primeira Grande Guerra, pela descrição quase gráfica que o médico Cortesão apresenta dos horrores da guerra, começam a surgir alusões explícitas à degradação da moral da tropa portuguesa, pela conhecida falta das licenças e repousos prometidos. A primeira entrada deste capítulo data de 13 de Março de 1918, a menos de um mês da Batalha de La Lys:

> Quando retirámos dum dos extremos de La Couture para o outro, junto a Locon, tinham-nos dito que vínhamos para o repouso. Era justo. Oito meses de trincheiras, quási sem descanço, sendo os dois últimos dum inverno aspérrimo, haviam extenuado os soldados. Como não veio gente de Portugal para substituí-los, nem eles vão de licença, nem tão pouco chegam os grandes descanços compensadores que lhes teem prometido e todavia usufruem os outros aliados, entre os soldados lavra o descontentamento, falemos claro, — a revolta. (Cortesão, 1919: 164)

E mais adiante, no mesmo capítulo:

> Debalde a gente se interroga sobre a utilidade desta permanência sob o fogo, inactiva, desmoralizadora, exaustinante. Os quartéis das brigadas, igualmente acossados, procuram mais atrás lugar seguro. Mas nós ficamos. Ficamos encurralados. E há mais batalhões assim. São legiões de miseráveis atirados às feras. (Cortesão, 1919: 178)

Aquando da batalha de La Lys, Cortesão encontra-se internado num hospital francês, temporariamente cego em consequência do gás alemão. Qual Lázaro, conforme ele próprio se nomeia, vai aos poucos se recuperando e inteirando das novas da guerra, destacando as corajosas ofensivas de Américo Olavo e Vale de Andrade. No entanto, os mesmos problemas intensificam-se e é cada vez mais em tom de desabafo que o autor transmite o ambiente cada vez mais degradado que se vive nas hostes portuguesas. Cortesão exprime além disso uma certa amargura pelo facto de uma possível rendição para repouso das tropas ser feita por contingentes britânicos, retirando assim presença portuguesa à linha da frente, no que constituiria uma desonra difícil de tolerar:

> Mas, — coisa inevitável, — os nossos soldados, começam a revoltar-se. Sim, inevitável. Pois se de Portugal não mandam reforços e nos esquecem, e os altos comandos, sem a coragem de protestar por todas as formas contra esse desprezo, fazem todos os dias aos soldados promessas de descanços e licenças que nunca chegam, e exigem dalguns milhares de homens o dolorosíssimo esforço, que nos outros exércitos se distribui por centenas de milhares, que menos se poderia esperar?
> O desfalecimento, a exaustão, o desespero atingiram o auge nas nossas fileiras.
> Hoje emfim as nossas tropas da frente vão ser rendidas em massa. É uma deslocação total para a rectaguarda. E como não há portugueses para essa rendição, o nosso pequeno sector vai cair em mão dos ingleses, ficando nós sem um soldado nas linhas! (Cortesão, 1919: 201)

Como se sabe, o desastre de La Lys ganha na história militar portuguesa contornos especialmente trágicos pelo facto de a devastadora ofensiva alemã ter sido lançada a escassas horas da prometida rendição das tropas portuguesas. Terá sido aliás conscientes disso mesmo que os alemães lançaram esse ataque, o qual terá custado ao C.E.P. a vida de centenas de soldados, tendo outros vários milhares sido feitos prisioneiros. O "Alcácer-Quibir do C.E.P.", como lhe chama um militar registado por Cortesão, é nestas *Memórias* uma colagem de testemunhos que o autor vai recolhendo nas horas que se seguem, retalhos de uma visão do Inferno que bem conhecemos de outras descrições. O autor é nesta instância alguém que, extremamente debilitado, só a muito custo vai conseguindo reconstituir a real dimensão da tragédia, guiando o leitor numa deambulação cambaleante por todo um caos de feridos aos gritos que se vão acumulando no improvisado hospital de sangue onde ele próprio se encontra internado.

Com a guerra ainda em curso, Cortesão obtém autorização para regressar a Portugal e aí convalescer. Isso dá porém ao autor mais um triste ensejo para criticar a burocracia portuguesa em todo esse processo, indigna do esforço dos militares.

> Depois, pouco a pouco, os que tinham sido mais feridos tiveram licença de vir convalescer a Portugal. Voltamos à Pátria. Mas que torturas para

> nos arrancarmos às galonadas mangas de alpaca que tinham instalado as suas velhas ratoeiras burocráticas na base!
> Que dolorosas batalhas ali tivemos que sustentar! (Cortesão, 1919: 216)

O cúmulo da desilusão ainda estaria para vir para muitos dos oficiais combatentes, Cortesão incluído. A "tragicomédia dezembrista", ou seja, o golpe e consequente subida ao poder de Sidónio Pais, conduz à surpreendente detenção do autor. Indignado, escreve ao jornal *A Manhã* uma carta datada de 26 de Outubro de 1918, onde, citamos, "fala apenas com protesto e orgulho a dignidade ferida do soldado." (Cortesão, 1919: 220). A carta termina com uma pergunta angustiada ("É esta então a Mãe-Pátria?") e é escrita a escassíssimos dias do Armistício, momento culminante que Cortesão vê chegar dentro da prisão, pelo que não consegue esconder o seu desespero:

> Nós, — quantos havíamos regressado a Portugal e que naquela hora vencíamos, — estávamos quási todos presos. Os outros, — os que tinham contrariado a nossa participação —, esses recebiam as honras e as glórias do triunfo. Horas, que se haviam sonhado da mais alta alegria, foram de tamanho desespero, tão cruciantes de infamação, que não mais se podem esquecer. Estavam então nas prisões, e muitas vezes sem uma sombra de justificação, dezenas e dezenas de homens que tinham nos campos de batalha conquistado, por altos feitos, a cruz de guerra. O que se infamava neles era o próprio brio nacional. Uma pátria, que atura, sem um grande protesto, ultraje tamanho, sofre por certo de qualquer doença medular gravíssima. A táboa dos seus valores foi invertida; e só assim se pode explicar que os actos generosos e de sacrifício pela grei mereçam prémio tão vil. (Cortesão, 1919: 221)

Como já aqui se disse, subsequentes leituras da prosa memorialística portuguesa acerca da Primeira Guerra Mundial terão necessariamente de incluir a obra de um outro importante "intelectual guerrista", o poeta Augusto Casimiro, amigo de Cortesão e de quem o autor reproduz uma carta no capítulo "Últimos combates". A epístola data de Abril de 1919, sendo possível verificar que também o Capitão Casimiro comunga da visão do seu amigo Cortesão no que à postura das

elites militares e governativas portuguesas diz respeito, reforçando assim esta carta o tom geral que perpassa estas "Memórias da Grande Guerra". Citamos apenas duas passagens bem sintomáticas:

> (...) os crimes preparados ou perpetrados desde o princípio, — defectismo, desmoralização, inércia, etc, da parte daqueles, cuja inapetência guerreira se mascarava de incompatibilidades políticas (...) (Cortesão, 1919: 224)
>
> Como dogma fixára-se a impossibilidade de fazer a mínima coisa com os soldados. Davam-nos como liquidados, exaustos, incapazes. E tu vês o interesse com que certas criaturas cobriam a sua inapetência guerreira com essa incapacidade. (Cortesão, 1919: 224)

Casimiro alude igualmente ao crescente fenómeno da indisciplina e insubordinação no seio do C.E.P., situação da qual os registos militares dão larga conta, podendo elencar-se inúmeros exemplos.

Já no final do livro, Cortesão dedica todo um capítulo ao "soldado da grande guerra", o contraponto positivo de todas as críticas até agora referidas. Investindo de alma e coração na defesa daqueles com que privara diariamente durante meses nas mais duras condições, o autor denuncia a caricatura que à época se fazia do soldado, caricatura essa que de certa forma sobreviveu até hoje, constituindo a parte por assim dizer mais ligeira da memória que em Portugal se formou do conflito:

> Tenho visto que os senhores se habituaram, pela leitura de certos relatos, a olhar no soldado da grande guerra uma espécie de compadre de revista, com muita piada.
>
> Essa visão é afrontosa e achincalhante.
>
> Colectivamente na guerra, na nossa guerra, salvou-se — o soldado. Ele foi, sempre que o não enganaram, paciente, sofredor e heróico. Teve na mór parte das vezes a compreensão das coisas mais elevadas.
>
> Sempre que as vozes puras o chamaram para o grande sacrifício, êle seguiu.
>
> Os que o reduziram à caricatura grotesca de Zé Povinho reinadio das trincheiras, ou nunca o viram nesse lugar, ou lhe atribuem as suas próprias dimensões para não fazerem por sua vez triste figura. Assim, ficam todos pequenos.

> Sim! o soldado salvou-se. O resto, tendo todos os defeitos das nossas elites, foi-lhe por isso mesmo, como não podia deixar de ser, inferior. Entre os oficiais, por via de regra, quanto mais galões, pior. (Cortesão, 1919: 232-233)

No *post-scriptum* com que finaliza as suas *Memórias da Grande Guerra*, aquele que Óscar Lopes classifica como "o mais impressionante testemunho português da guerra de 1914-1918" (Lopes, 1985: 8) , lamentando o esquecimento generalizado a que fora votada a obra, Jaime Cortesão refere o seu afastamento da vida partidária, em tom de uma certa amargura e desilusão, ainda que com grande clareza e lucidez. A experiência da guerra fá-lo comprovar uma intuição que, segundo ele, já tinha antes de partir para França. Irá em 1919 assumir o cargo de Director da Biblioteca Nacional, do qual será afastado em 1927 por participar numa tentativa de derrube da ditadura militar instaurada no ano anterior. Ao longo da vida andará aliás sempre fugido aos totalitarismos do século XX: refugia-se em França, de onde tem de escapar após a invasão nazi; parte para o Brasil, sendo a caminho detido em Portugal por um breve período; regressa a Portugal na década de 50 e participa na campanha presidencial do General Humberto Delgado, sendo de novo preso por alguns dias. Antes da sua morte em 1960, chega ainda a presidir à Sociedade Portuguesa de Escritores. Talvez tenha cristalizado logo em 1919, na derradeira página das suas *Memórias* da Flandres, a receita que em certo sentido acabou por orientar toda a sua vida de intelectual:

> Um homem, que procura a beleza e a verdade, não deve manchar essa missão com a cegueira das paixões políticas. Os que nasceram para cantar e exaltar os corações alheios devem ter a voz clara e isenta e não hipotecar a sua liberdade por um fio que seja (Cortesão, 1919: 240).

Referências bibliográficas

BRAGA, D. D. (2016), „A 'terra de ninguém' do poema. A poesia portuguesa e a Grande Guerra", *Revista Colóquio/Letras*, 191, pp. 58-67.

CORTESÃO, J. (1919), *Memórias da Grande Guerra (1916-1919)*, Renascença Portuguesa, Porto.

FERREIRA, M. (1921), *João Ninguém, soldado da Grande Guerra: impressões humorísticas do C. E. P.*, Livraria Portugal-Brasil, Lisboa.

LOPES, M. dos SANTOS (2002), „Jaime Cortesão e as Memórias da Grande Guerra" em: Viegas Brauer-Figueiredo, M. F., Hopfe, K. (orgs.), *Metamorfoses do Eu. O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX,* TFM, Frankfurt am Main, pp. 67-82.

LOPES, Ó. (1985), "O horror em ida e volta", *Colóquio Letras*, 83, pp. 5-8.

MARQUES, I. P. (1995), „A correspondência de guerra e a vivência nas trincheiras da Flandres", em: *Actas do VI Colóquio de História Militar*, Comissão Portuguesa de História Militar, Lisboa.

RAMOS, R. (2009), „A república durante e depois da Guerra (1917-1926)" em: Ramos, R. (org.), *História de Portugal*, A Esfera dos Livros, Lisboa.

SOUSA, J. P. de (2010), „Jaime Cortesão: o escritor combatente na I Guerra Mundial e a defesa intransigente de uma República democrática e inclusiva", *Biblos*, 8, pp. 175-206, https://doi.org/10.14195/0870-4112_8_7.

TEIXEIRA, N. S. (2015), „Portugal na Grande Guerra: memória do passado, desafios do futuro" em: Bandeira Jerónimo, M. (org.), *Portugal e a Grande Guerra. Contextos e protagonistas*, Edições 70, Lisboa, pp. 113-119.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 183-200
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.13

Anna Kalewska
Universidade de Varsóvia
a.kalewska@uw.edu.pl

A intertextualidade camoniana em *...Onde Vaz, Luís?* (1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo

Resumo:
O objetivo do artigo é a comparação d'*Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões e de *...Onde Vaz, Luís* (1983) de Jaime Gralheiro, mostrando os processos do enxerto narrativo de um padrão epopeico no hipertexto dramático, obrado através de "um mosaico de citações". Trata-se de uma transformação genérica muito produtiva estética e ideologicamente, com traços visíveis de paródia, disfarce, pastiche, transposição narrativa de mais de um texto só e de muitos escritores quinhentistas portugueses (inclusive Fernão Mendes Pinto, António Ferreira, Pedro de Andrade Caminha, Damião de Góis, Gil Vicente) vinculados a uma peça jocosa, tanto trágica como grotesca, concebida segundo a crítica social e de cariz ideológico Brechteano. O artigo apresenta uma mostra de múltiplas relações entre o hipotexto primário e os textos dele derivados, patenteando o fim do texto em causa em muitas obras e literatura portuguesa de vários autores de romances e peças de teatro. O heróico hipotexto *vs*. os hipertextos são desdobrados em refabulações dramáticas e novelescas pós-modernas (José Saramago inclusive!). Um outro estudo ainda do imaginário ao abrigo da revisitação de literatura portuguesa é possível em relação à história contemporânea e à existência humana, com as fronteiras espácio-temporais e géneros literários apagados na "lotaria intertextual" de Camões e seus avatares quanto aos autores ficcionais e protagonistas. Um diagnóstico do *hic et nunc* (agora mesmo!) está a ser produzido de um

modo metodologicamente consistente segundo os clássicos, de intertextualidade focalizada na dramaturgia e escrita romanesca em Portugal no ocaso do milénio antecedente, com a revolução dos cravos no pano de fundo e o corolário da pós-democracia acompanhando o processo analítico empreendido.
Palavras-chave: literatura, teatro, história, intertextualidade, Revolução dos Cravos

Abstract:
Camoenian intertextuality in ...*Onde Vaz, Luís?* (1980) by Jaime Gralheiro or Luís Vaz de Camões revisited in the contemporary Portuguese theater
The objective of the article is a comparison between *Os Lusíadas*/*The Lusiads* (1572) by Luís Vaz de Camões and ...*Onde Vaz, Luís* (1983) by Jaime Gralheiro, showing the processes of narrative incorporation of an epic pattern into the dramatic hypertext, made through a "mosaic of quotations". The discussion attends to the generic transformation, a very productive one in terms of aesthetics and ideology, with visible traits of parody, disguise, pastiche, narrative transposition of more than one unique text but many of them by various Portuguese authors of the XVIth century (including Fernão Mendes Pinto, António Ferreira, Pedro de Andrade Caminha, Damião de Góis, Gil Vicente) ment for a jocular dramatic piece, both tragic and grotesque, conceived out of social criticism and according to a Brechtean ideological character. The article shows a sample of multiple relations between the primary hypotext and the texts derivated out of it, confirming the present paper's aim in many works of Portuguese literature writers, of prose and theater writings. The heroic hypotext vs. the hypertexts are unfolded in dramatic and novelesque post-modern refabulations (José Saramago included!). Another study of the imaginary makes the realm of revisiting the Portuguese literature is possible in relation to contemporary history and human existence, with space-and-time frontiers and literary genres extinguished in the "intertextual lottery" of Camões and his metamorfoses with regard to fictional authors and protagonists. A diagnosis of *hic et nunc* (just now!) is being produced in a methodologically consistent way according to the classics of intertextuality focused on dramatic and romanesque writings in Portugal in the decline of the former century. The Carnations' Revolution in the background and the revolutionary democratic aftermath accompanying the undertaken analytic process.
Keywords: literature, theater, history, intertextuality, Carnations' Revolution

Para o Dr. Jakub Jankowski, meu Chefe
e ex-estudante
"ALUNOS: Eu quando for grande quero
ser Luís de Camões"
(Gralheiro, 1983: 18)

1. Intertextualidade, metodologia, objetivo, vozes e *dramatis personae*

Como fundamentação teórica para a realização deste trabalho, exploraremos o conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Krišteva, segundo a qual "tout texte est un mosaïque de citations". O pressuposto de que há um "intercâmbio discursivo" entre as obras literárias (Krišteva, 2000: 85), considerando todo o vasto contexto histórico, literário e cultural que as envolve, sustenta a aproximação que fazemos entre ...*Onde Váz*, *Luís?*, obra dramática de Jaime Gralheiro[1] escrita em 1980 para comemorar o 4º centenário da morte de Camões, encenada "de forma buliçosa, festiva e envolvente" (Reis, 2005: 227) em setembro de 1981 no Teatro do Picadeiro Mirita Casimiro pela Companhia do Teatro Experimental de Cascais e *Os Lusíadas* (1572), um poema épico, heróico e nacional dos portugueses traduzido em polaco e infiltrado na Polónia no contexto do classicismo e romantismo[2].

[1] Jaime Gralheiro (1930-2014) foi dramaturgo, advogado, destacado lutador anti-fascista e defensor dos baldios, autor de peças como: ...*Onde Vaz, Luís?*, *Arraia-Miúda*, *Na Barca com Mestre Gil* e da peça infantil *Farruncho*. Foi sempre um firme lutador pela liberdade, tendo participado ativamente antes do 25 de Abril no combate ao fascismo e na oposição democrática. Nos últimos anos da vida publicou obras de ficção narrativa.

[2] Recentemente, tivemos a possibilidade de falar sobre a receção d´*Os Lusíadas* aquando do congresso internacional *A Volta ao Mundo em 40 Anos*. *Encontros e reencontros em língua portuguesa*, organizado em 12–13 de abril de 2018 no Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia, numa comunicação subordinada ao tópico *O poder misterioso da (re)apropriação de Os Lusíadas na Polónia ou Camões dirige-se aos seus contemporâneos*. Cf. Kalewska, 2019.

Logo, a criação literária de um autor é forçosamente o reflexo de outras leituras e de modelos literários, de um cruzamento de pensamentos, valores e ideais e vive indissociável do contexto político, cultural e religioso (Vieira, 2008: 465-556). A influência de *Os Lusíadas* no *...Onde Vaz*, *Luís?* é um exemplo deste processo considerado dentro do sistema literário e do imaginário identitário português.

Uma vez que há uma inter-relação entre o hipotexto ou um texto posterior e o texto dele derivado (Genette, 1982; 1996), chamado hipertexto, envolve os processos de transformação (paródia, disfarce, transposição, pastiche) ou de imitação (reprodução), juntamente com a voz de um comentário (ou de um comentador/ narrador/ narratário/ personagem) inscrito na obra, a hipotextualidade camoniana e *Os Lusíadas* servirá, no nosso entender, de ponto de partida para uma metodologia comparativista, que colocará em diálogo não só a obra do autor português da época do Renascimento, como ainda as personagens e as vozes de vários mestres seus contemporâneos (António Ferreira, Pedro de Andrade Caminha, Fernão Mendes Pinto, D. João III, Damião de Góis, assim como toda uma plêiade ou "quase uma romaria" de inquisidores, pregoeiros, mercadores, feitores da Casa da Índia, bufarinheiros, regateiras, damas e criadas).

Para realizar o cotejo intertextual (e também intercultural) de *Os Lusíadas* percebidos como hipotexto, ou o hipotexto camoniano, do *...Onde Vaz, Luís?* na sua função de um texto introduzido nos contextos camonianos com a ousadia paródica da escrita polifónica e pluridiscursiva é necessário conhecer a fundo a epopeia lusa, a vida do seu autor, as circunstâncias históricas que condicionaram a obra. Sem esquecer a rica receção da epopeia camoniana nas nossas comunicações anteriores, passaremos à apresentação da peça teatral em questão como uma ficção dramatúrgica ou o hipertexto enxertado na epopeia (desempenhando *Os Lusíadas* a sua função hipotextual da obra original) e num mosaico de referências a textos quinhentistas para o deciframento e a caracterização das ocorrências intertextuais presentes.

Ressoam, pois, em *...Onde Vaz, Luís?* trechos de *Os Lusíadas*, uma grande quantidade de imitações do próprio Camões, como por exemplo o soneto *Amor é fogo que arde sem se ver*, o *Auto dos Anfitriões*

e passagens de autos de Gil Vicente: o *Auto da Índia* e o *Auto de Inês Pereira*. Todos estes textos ressoantes na peça aparecem sob a forma de uma citação, alusão, ou de um inter-texto reefabulado tendo como base *Os Lusíadas* de Camões (ou a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto) ou na qualidade de um novo texto, de forma a ser vista a obra dramática em causa sob um novo prisma, ou seja, pela ótica de paródia, riso, cómico e grotesco. Trata-se, no dizer de Maria Alzira Seixo, de "hibridismo des-organizado", patente, por exemplo, na relação entre as *Cartas Portuguesas* (1669) e *Novas Cartas Portuguesas* (1972) quanto ao "hipotexto marianista" (*ap*. Mendes, 2006: 295).

A intertextualidade estabelecida na peça de Jaime Gralheiro assume um caráter didático e político, uma vez que a peça toma partido da ótica pós-moderna, i.e., não apresenta a verdade dos factos sob o ângulo da história oficial, ou seja, aquele poeta que propagou a Fé e o Império. "O príncipe dos poetas portugueses"[3], "o épico da raça"[4], o autor d´*Os Lusíadas* ou "da Bíblia da pátria" (Gralheiro, 1983: 14), o portador das virtudes inabaláveis (aliás esquecidas e não praticadas) quatrocentos e quarenta anos passados depois da sua morte é apresentado em contrapartida ao "aldrabão" Fernão Mendes Pinto e muitos outros fingidores seus contemporâneos.

Deturpado, re-apropriado, furtado é pois o significado de *Os Lusíadas*, heróico hipotexto esse desdobrado em mil e um hipotextos menores, passíveis de "mudança" (como canta o cego cauteleiro na cena de abertura da peça) ou da interpretação truncada da parte do Professor Universitário, do Político e dos seus ouvintes, discípulos e interpretadores. A literatura, pois, assim como o teatro, FAZ-SE com aldrabões, fingimentos e mentiras, ao contrário, talvez, da história e da política[5]. O hipotexto camoniano ou a recriação de Luís Vaz de Camões, mais do que um ideal épico, ajuda a desenvolver um outro imaginário sobre

[3] "PROFESSORA: Luís Vaz de Camões é o príncipe dos poetas portugueses. Luís Vaz de Camões nasceu na cidade de Lisboa, em 1520." (Gralheiro, 1983: 14).

[4] "POLÍTICO (na Tribuna da Assembleia Nacional): Luís Vaz de Camões, o épico da raça, sr. Presidente e srs. Deputados!" (Gralheiro, 1983: 14).

[5] "POLÍTICO: A história não se faz com aldrabões." (Gralheiro, 1983: 19).

a História e, em geral, sobre a existência humana, que dilui fronteiras e faz deslocar os discursos da historiografia, bem como de outros discursos oficiais.

2. A lotaria intertextual de Camões

Jaime Gralheiro construiu a sua peça com o intuito de reler o século XVI sob a luz de uma perspetiva crítica do século XX, contribuindo com certeza para o desmoronamento do mito que sempre atravessou *Os Lusíadas* e a vida de Camões. O dramaturgo não sucumbiu, pois, à reverência de preservar ou cultuar o mito camoniano, a exemplo do que fizeram muitos outros autores[6]. Esta perspetiva crítica do autor pode ser evidenciada no enunciado feito pelo Chefe da Trupe na cena V do primeiro ato:

> CHEFE DA TRUPE (que era o cauteleiro): Respeitável público, senhoras e senhores, vamos aqui apresentar a farsa dos ladrões, putas e mentirosos que é um auto de grande moralidade onde cabemos todos, uns melhor do que os outros! ... (*Os da Trupe acompanham com mímica o que ele for dizendo*). Porque este mundo é um covil de ladrões, putas e mentirosos, se ninguém se vê, porque todos são para consigo como os próprios olhos que, vendo tudo, não se vêm a si mesmos (grande gargalhada). Direis que falo picante o lépido. E eu vos digo que assim é, mas que só me toca o zelo do bem comum e o aumento da monarquia de que sua alteza el rei e senhor ... (*os outros dizem que se cale*). Pronto! Se é mister que me cale, pois eu me calo e vamos pôr mãos à obra. Aqui ireis ver algumas grossas roubalheiras, putarias e mentiras que se cometeram em estes reinos. Só contaremos o que vimos ou lemos. Não cuidaremos de pesquisar autores nem formalidades. E se, em algum passo da história, discreparem as

[6] Cf. A. Monteiro, *Camões* (1848), Tipografia da Revista, Porto. D. Catarina de Ataíde (Natércia) espera, triste e desanimada, o regresso de Camões da Índia, o que acaba por acontecer mesmo na véspera da partida de D. Sebastião para Alcácer Quibir. Devido aos amores do Conde de Câmara Castanheira, escrivão da puridade. Devido a um engano, acaba por ser D. Catarina quem morre mesmo no momento da partida das naus para África. (Vasconcelos, 2003: 539).

> circunstâncias da narração e não se ajustarem em tudo com o sucedido, pouco vai nisso, porque, como diz o outro, o nosso intento não é deslindar pleitos para os sentenciar, senão que mostrar deformidades para as estranhar. (*Chama pelos outros. Faz-lhes sinal para desdobrarem um grande painel. Os outros executam. No painel está um jovem poeta, Camões, cercado de ninfas e musas*) (Gralheiro, 1983: 39).

Importa ressaltar aqui o duplo sentido assumido pela palavra "estranhar" na peça. Primeiramente, a palavra no seu sentido denotativo, refere-se à exprobação, à censura, ao pouco natural, àquilo que é oposto aos costumes, ou seja, diferente daquilo que narra a história oficial. Vista de outro modo, a palavra "estranhar" pode-se compreender no sentido conferido pela teoria do estranhamento, preconizado por alguns formalistas russos, ora do distanciamento, da singularização, da desfamiliarização ou mesmo da desautomatização da leitura de um texto literário (no nosso caso, do contexto cultural camoniano e hipertexto de *Os Lusíadas*). O desconhecido continua a ser explicado pelo conhecido, mas com o sentido inverso, como argumentava Victor Chklovski:

> A finalidade da arte é dar uma sensação ao objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização (*ostraniene*) dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ´tornou´ não interessa à arte. (Chklovski, 1999: 82).

Foi no tornar estranho, no anular da familiaridade da nossa posição ideológica para com *Os Lusíadas* e a vida de Camões – ao ponto de o mito camoniano se tornar estranho a nós mesmos – como também na duplicidade do sentido e na estratégia do distanciamento, que a peça em questão passou a ser a negação da negação do legado renascentista no Portugal pós-democrático. A dupla negação (do conhecido e do desconhecido) constitui, então, o truque ideológico e narrativo básico (e dramatúrgico, incluindo as didascálias) por meio do qual

Gralheiro interpretou o século XVI em Portugal e a maneira como se processou a expansão da Fé e do Império: através das tramóias dos inquisidores, padres e delatores transformados em políticos e "chefes da trupe" contemporâneos. Dentro das técnicas discursivas empregadas pela peça percebe-se que existe um narrador que interfere no palco das ações, comentando-as e revezando muitas vezes com as falas de Camões (em efígie Pessoana do poeta-fingidor!), Garcia de Resende, Andrade Caminha Fernão Mendes Pinto, D. João III, Damião de Góis e o Mal Cozinhado. Trata-se do alter-ego narrativo da voz *off* ou de um anfitrião de um mundo às avessas ou do opositor das ações nobres e sublimes em virtude de palco *off* instalado à pressa "na baiúca fedorenta do Mal Cozinhado", que, por decreto de Camões, passaria a ser "o Olimpo dos Deuses" (Gralheiro, 1983: 42).

Uma outra marca de estranhamento é ainda a música que, cantada ao longo da obra, por exemplo, quando Camões entoa os sonetos *Amor é fogo que arde sem se ver* e *Mudam-se os tempos, mudam as vontades* (o último, em forma um tanto reefabulada), a cantiga *Perdigão perdeu a pena* ou a *Autopsicografia* de Pessoa, como também a falsa ´redondilha´ *Quem bate/no Vate*? , acompanhado das meretrizes e dos rufiões, confere aos poemas (verdadeiros ou inventados por Jaime Gralheiro) um tom paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado do que cantado. Camões canta, sim, na peça de Jaime Gralheiro, metido na cadeia e acusado do criptojudaísmo, ou melhor, "por causa daquela estocada em Gaspar Borges, no dia do Corpo de Deus" (1983: 88). A vida de Camões encobre, pois, mais factos conjeturados do que comprovados.

Queimada Esperança, a namorada de Camões, num auto-de-fé, o poeta embarca para a Índia (no início da cena segunda do ato segundo). Antes ainda, aparece um Velho (com certeza, é um avatar do Velho do Restelo!) e recita as oitavas 94 e 96 do canto IV de *Os Lusíadas*, introduzidas no corpo da peça sem aspas, marcação textual essa que mereceu umas duas quadras de suposta autoria camoniana, inseridas nas falas de Uma Velha e de Uma Mulher, "com cabelos ao vento...". Sem definir a qualidade das imitações (transcrições, paródias, disfarces) camonianas presentes na peça de Jaime Gralheiro,

invocaremos a intertextualidade enxertada d´*Os Lusíadas* como propriedade constitutiva do texto dramático em causa.

Outras citações épicas ainda vão perpassar o ...*Onde Vaz Luís?*, na sétima cena do terceiro ato, escamoteando um tanto o significado da Proposição – introdução da obra, da dedicatória ao Rei D. Sebastião e da invocação às Tágides do canto I e a Calíope do canto III da epopeia camoniana, entremeadas com alguns gritos do protagonista encarcerado na masmorra do Santo Ofício. É, pois, no cárcere que o vate lusitano evoca agora a falecida Dinamene, uma jovem chinesa que arrebatou o luso coração ainda além da Taprobana[7], e chora as suas desventuras, "perdido nas costas da China ... sem ninguém ... com um livro na mão"(Gralheiro, 1983: 130). *Os Lusíadas* funcionam ainda como a súmula do imaginário identitário português ou da identidade coletiva portuguesa. Portugal "orgulhosamente só", assume a sua qualidade de "cabeça da Europa" (1983: 32)[8], retoma-se o tópico da pátria ingrata e metida "no gosto da cobiça e na rudeza" (Camões, 1988: 145) referida na oitava 146 do canto décimo do hipotexto camoniano (*Os Lusíadas*, X, 146, 7) e na oitava cena do último acto da peça de Jaime Gralheiro.

Há, ainda, muitas outras referências à epopeia lusa, referências essas diluídas no texto dramático, absorvidas por completo como citações não anotadas ou imitadas livremente remetendo para o conceito de arquitextualidade camoniana ou da classe dos modos, géneros ou

[7] Luís Vaz de Camões sempre teve uma vida amorosa atribulada (de que oportunamente falámos) e, trota-mundos por natureza, apaixonou-se por uma Dinamene, ou melhor, Tin Nam Men, uma jovem chinesa. Da relação pouco se sabe, mas pelos sonetos de Camões calcula-se que essa alma gentil seria a musa inspiradora do imortal poeta. Como tudo na vida de Camões, o amor não acabaria bem. Conta a lenda, referida pelos primeiros biógrafos camonianos (Pero de Mariz e Severim de Faria), que o navio onde o casal navegava naufragou e, entre salvar a sua amada musa ou a sua amada epopeia, Camões preferiu salvar *Os Lusíadas*.

[8] Cf. "Eis aqui, quase cume da cabeça/ De Europa toda, o Reino Lusitano,/ Onde a terra se acaba e o mar começa/ E onde Febo repousa no Oceano", Camões, *Os Lusíadas*, III, 20, 1-4 (1988: 123).

subgéneros literários que relacionam a obra com as diversas classes de inter e hipotextos camonianos. Sendo assim, o poema épico ou um soneto (ou um poema na medida velha) tem uma relação de arquitextualidade com a classe de peças de teatro, obras líricas e contos (como os contos de José Luís Peixoto concebidos em 2013 para resumir e contar de novo *Os Lusíadas*) que nos permitem falar, sem incorrer em classificações rígidas e normativas dos modos e dos géneros literários, sobre a especificidade *sui generis* da herança de Camões, eminentemente social, cultural, literária e política, produtora dos textos que se prendem com a conceção da linguagem como um jogo intertextual (Reis; Figueiredo, 1999: 49). Assim se reescreveu e desdobrou em versões contemporâneas de Outro "o épico da raça lusíada" chamado Luís Vaz de Camões.

O choque de conhecer (ou não conhecer...) a obra de Camões passa ao choque do (não) conhecer o passado de Portugal. Da acumulação de incompreensibilidades surgirá a compreensão de uma realidade estranha às façanhas heróicas, às virtudes de homens, mulheres e guerreiros que há muito tempo deixaram de ser nobres, independentemente do tempo em que viveram ou do teatro das ações que pisaram: do século XVI, do século XIX ou mesmo dos séculos XX e XXI. O narrador, percorrendo as cenas e atravessando os tempos com as suas vontades de negar, chocar, ofender e minar tudo o que ainda não estoirou ou, por assim dizer, não perdeu o prazo de validade ideológica, nem sequer da perceção imediata da realidade, metamorfoseia-se em várias outras personagens: o cauteleiro, o pregoeiro da feira, o leiloeiro, o chefe da trupe de saltimbancos, o falso frade, o pedinte, o escravo de Camões, e, por fim, fechando o círculo narrativo, retorna à função do cego cauteleiro do início da peça, "em Lisboa de hoje". É o momento diegético esse, na última (nona) cena do ato terceiro, quando Camões "acabrunhado" se encontra no centro, junto à casa de Fernão Mendes Pinto, abordado pelos "bufos" (polícias secretos ou delatores) da Inquisição, representados também no Mal-Cozinhado.

Condenado Damião de Góis à prisão perpétua, à confiscação de toda a fazenda e ainda à pena de excomunhão, chegada a notícia sobre a derrota de D. Sebastião em Alcácer-Quibir (1578), tombam as

bandeiras, Camões recita o seu último canto, de acusação aos vindouros, cai também e morre, como o seu homólogo de Almeida Garrett no poema homónimo (*Camões*, 1825). O escravo lamenta-se de que "ninguém quer comprar os versos de Camões" (Gralheiro, 1983: 155) e, de acordo com a informação da útlima nota didascálica, "transforma-se no vendedor de cautelas da 1ª Cena do 1 Acto" (1983: 155). Começa a lotaria de Camões, do ano de mil novecentos e oitenta, é de supor que organizada pela ocasião do Dia de Camões e das comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo. A lotaria intertextual essa, difícil de destrinçar sem o conhecimento do passado, do presente, do verdadeiro e do discurso do (im)poder ou o discurso oficial e o discurso calado.

3. O discurso camoniano do (im)poder ou o poder do discurso de Camões

Na última cena da peça de Jaime Gralheiro, quando, pela boca do fiel escravo, já sabemos que (assim hoje como outrora..., quem sabe) "ninguém quer os versos de Camões"[9], um momento antes de morrer, o poeta lusitano acorda, soerge-se no seu pobre catre e "dirige-se aos seus contemporâneos" no dorido discurso de imprecações e vitupérios, profetizando "outros ladrões" ainda a porem flores no seu túmulo (cf. Sena, 1988: 95), agora com a óbvia alusão à revolução dos cravos (25.04.1974):

> CAMÕES: Se te disserem que morro de fome... diz-lhes que morro de nojo...
> A minha pátria amada não é esta.
> Tudo me quiseram roubar ... Vai e diz-lhes que, um dia, tudo será meu... E, então, eles levantarão o meu espantalho e farão dele uma bandeira ... Canalhas!...
> Essa é a bandeira da mentira.
> Eu sou o espaço da contradição: o tempo da verdade!
> Da miséria em que morro, há-de florir um cravo!

[9] Ibidem.

E a minha pátria fica à espera para colhê-lo.
(Gralheiro, 1983: 156).

No desfecho da peça, Camões é apresentado de forma condizente com a sua vida e morte, sem posses e na penúria. Consta que o autor de *Os Lusíadas* nunca fora reconhecido como grande poeta em vida, sempre foi dono de um estilo de vida boémio e terminou a sua vida na extrema miséria (em Lisboa, em 10 de junho de 1780, segundo a versão mais provável). Teve de implorar pela tença ao rei D. Sebastião também protagonista da peça de Jaime Gralheiro e o seu narratário, ou o leitor inscrito na obra/*the implied reader*, quanto à imitação quase perfeita da dedicatória épica recitada pelo autor ficcional, para que *Os Lusíadas* fossem publicados com o imprimatur do Santo Ofício. Na peça coeva de José Saramago (*Que Farei com Este Livro?* 1980), a função do oficial inquisitorial passou do Cardeal D. Henrique, o Grande-Inquisidor para o Frei Bartolomeu Ferreira, uma outra máscara portátil e historicamente verosímil de uma bófia pidesca. A pergunta ficou a mesma:

LUÍS DE CAMÕES: Que farei com este livro? (...) Que fareis [Vós] com este livro?
VOZ FEMININA: *Os Lusíadas*...
VOZ MASCULINA: ... de Luís de Camões
VOZ FEMININA: ... Canto Primeiro...
VOZES EM CORO: As armas e os barões assinalados/ Que, da Ocidental praia Lusitana, /Por mares nunca dantes navegados.
(Saramago, 1998: 174-175).

Na nossa leitura das duas peças camonianas do início da década de 80 do século passado reside, como quisera Luiz Francisco Rebello no *Prefácio (talvez) supérfluo* à peça saramaguiana, a superação do conflito ideológico, cultural e também textual em que as obras foram geradas, e, antes de mais nada, "o trânsito para o futuro" (Rebello *ap*. Saramago, 1998: 15), ainda possível, do povo português, dos leitores, tradutores e imitadores de *Os Lusíadas*.

A peça de Jaime Gralheiro foi construída sob a égide da história que ficou à margem de um Camões (assim como de outros protagonistas dos Quinhentos em Portugal) desmistificado e destituído de glorificação, visão contrária àquela que sempre foi imposta pelo discurso oficial do poder. Na cena IX do segundo ato, reitera-se a dicotomia entre Camões e Fernão Mendes Pinto. O diálogo travado entre os dois escritores retoma a ideia que percorre a peça, de que o poema camoniano "não é o canto da vossa arraia miúda, mas dos heróis... dos reis...daqueles que fizeram Portugal e se foram à Índia e deram novos mundos ao mundo..." (Gralheiro, 1983: 139). Fernão Mendes Pinto contrapõe Camões ao afirmar que a sua *Peregrinação* (1614)[10] vai cantar, sim, a "arraia miúda" que, diferentemente dos reis e "dos grandes senhores que ficam em Lisboa" (Gralheiro, 1983: 139), foi à Índia descobrir novas terras.

O diálogo entre Camões e Fernão Mendes Pinto representa o discurso do poder em oposição ao discurso calado por conveniência, formulado tão-somente no fragmento atrás citado, na última cena da peça. O discurso dos detentores do poder está sendo oposto por Jaime Gralheiro ao anonimato de quem, tendo também feito e participado da história de Portugal é relegado ao esquecimento e que, mesmo assim, consegue estabelecer transitividade discursiva vitalizante da memória de um personagem e do seu meio-ambiente. Discursividade transitiva essa que já foi tentada e está ainda em curso, no campo do romance, representada por António Lobo Antunes, José Saramago Gonçalo M. Tavares e José Luís Peixoto, recuperando criticamente o passado colonial, fascista ou qualquer outro, relacionado com Portugal e o seu passado/presente. A cultura dominante re-contextualiza-se às vezes até

[10] *Peregrinação* é uma obra literária de Fernão Mendes Pinto (1509-1583) pertencente à chamada literatura de viagens, próxima do que se poderia chamar crónica de viagem ou diário. É o livro de viagens da literatura portuguesa mais conhecido e traduzido. Foi publicado em 1614, em Lisboa, dado à estampa por Pedro Craesbeeck, trinta anos após a morte do seu autor.

em circunstâncias bíblicas[11], deixando ver os contornos de uma nova homogeneidade coletiva, cristalizada ao contrário da História oficial.

A cena final do *...Onde Vaz, Luís?* representa, assim, uma contradição face à história oficial. Camões é apresentado de modo diferente da cena II do primeiro ato, quando estava a ser louvado pela professora do secundário, pelo político, pelo professor universitário (e gracejado por gerações de alunos!). Nesta cena, o protagonista fala dos problemas que afligem Portugal enganado pelas mentiras de políticos, em que o próprio poeta se torna tanto "o espaço da contradição" como o arauto de "o tempo da verdade", defensor da razão e da experiência feita desta e dos livros que na cena precedente foram confiscados pelo Santo Ofício.

O poeta d'*Os Lusíadas* no fim das duas peças históricas que lhe foram dedicadas por Jaime Gralheiro e José Saramago toma o lugar do protagonista (ou seria o autor que se torna o ouvinte do poeta? Seria mesmo a ficção mais verdadeira do que a história?) para afirmar que o nevoeiro já se levantou e um cravo há-de reflorir. "Um cravo" que irá reflorir da miséria de Camões não seria o símbolo da Revolução de abril de 1974 que derrubou o regime que vigorava em Portugal desde 1926? Como a Revolução dos Cravos foi a devolução da liberdade ao povo português, o cravo teria sido inserido na peça como instrumento de pedagogia revolucionária, fazendo deste e do outro drama atrás referido uma obra aberta, para citar os conceitos postos a circular por Umberto Eco.

O leitor pós-moderno gostaria verdadeiramente de saber se foi Camões ou Saramago ou Jaime Gralheiro quem teria inventado "mais do que prometia a força humana" (*Os Lusíadas*, I, 1, 6) e, malgrado os esforços dos professores, políticos e outros tantos dirigentes espirituais, sabe de facto a única fórmula, definida por Fernando Pessoa como o NADA de todos os tempos e de todas as verdades. Formulada esta

[11] Exemplo interessante do processo da inserção da obra de J. L. Peixoto no contexto bíblico encontramos na dissertação de mestrado de Maria de Lurdes Lopes Pinho, sobre *Intertextualidades bíblicas em Nenhum Olhar (2000), de José Luís Peixoto*, Universidade da Beira Interior, Covilhã (ms.), dissertação essa a que devemos a nossa inspiração metodológica do artigo presente (Pinho, 2012).

pungente questão, logo a transformamos noutra pergunta, que é, afinal, a resposta justa às inquietações dos leitores (pós)modernos de Camões, a quem tornamos a interrogar: *Onde Ides?* e *Que fareis com este livro?* e com muitos outros livros em que a teatralização de personalidades exemplares da história literária oscilou entre a narrativa biográfica e o teatro épico-mítico, de cariz Brechteano, "em que a distanciação no tempo funciona como um meio de projectar uma luz reveladora sobre o presente" (Rebello *ap.* Saramago, 1998: 11).

Nesta perspetiva, Jaime Gralheiro aparece como continuador de tais mestres da dramaturgia portuguesa como Almeida Garrett, António Patrício, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, Luís de Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, Fiama Pais Brandão, José Saramago e muitos outros escritores que se dedicaram à recriação crítica, verdadeira ou inventada, da História. A revisitação de Camões no teatro português contemporâneo encontra aqui a sua justificação cabal, assim como o vasto (con/hipo)texto da obra e da vida de Luís Vaz.

Referências bibliográficas

BOUILLAGUET, A. (1996), *L´Écriture Imitative: pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris.

CAMÕES, L. VAZ de (1988), *Os Lusíadas,* introd. S. A. Benedito, notas A. Leitão, Ulisseia, Lisboa.

CEIA, C. "Estranhamento (Ostranienie)" em: *E-Dicionário dos Termos Literários*, [on-line] http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-ostraniene/ – 28.08.2018.

CHKLOVSKI, V. (1999), "A arte como processo" em: *Teoria da Literatura I: Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Edições 70, Lisboa.

CORRADIN, F. M. (2003), "Projeto autor por autor: Camões e Fernão Mendes Pinto vistos por Jaime Gralheiro" em: *Atas do 2º Colóquio do PPRLB: Deslocamentos e Permanências,* Rio de Janeiro, [on-line] http://rgpl.mygead.com/OPAC/Register/Index/ba7dc7cb-ef95-4911-b730-afbe939d5cde – 3.04.2019.

GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.

GENETTE, G. (1995), *Discurso da narrativa*, trad. F. Cabral Martins, Vega, Lisboa.

GRALHEIRO, J. (1983), *...Onde Vaz, Luís?* Vega, Lisboa.

KALEWSKA, A. (2016), "A recepção d'*Os Lusíadas* e o mito de Camões em Itália e na Polónia" em: Graziani, M., Abbati, O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccuci*, Firenze University Press, Florença, pp. 125-140.

KALEWSKA, A. (1999), *Camões, czyli tryumf epiki* [*Camões, ou o triunfo da poesia épica*], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

KALEWSKA, A. (2019), "As traduções d'*Os Lusíadas* na Polónia ou a revisitação de Camões entre «os Sármatas» e «os Polónios» (questões históricas, culturais e sócio-políticas)", *E-Letras Com(n)Vida. Revista de Humanidades e Artes*, 2, Lisboa, pp. 27-45, [on-line] https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/39 – 28.11.2019.

KAUFMAN, H., KLOBUCKA, A. (eds.) (1997), *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*, Bucknell University Press, Lewisburg.

KRIŠTEVA, J. (2000), *Sémiotiké. Rechereches pour une semanalyse*, Seuil, Paris.

MENDES, A. P. Coutinho (2006), "Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária" em: Amaral, A. L.; Cunha, G. (orgs.) *Homenagem a Margarida Llosa*, FLUP, Porto, pp. 293-308, [on-line] http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4244.pdf. – 13.11.2018.

"Morreu o dramaturgo Jaime Gralheiro de 83 anos", [on-line] https://ionline.sapo.pt/310025 – 13.11.18.

PINHO, M. de Lurdes Lopes, *Intertextualidades bíblicas em Nenhum Olhar (2000), de José Luís Peixoto (2012)*, diss. de mestrado (ms.), Universidade da Beira Interior, Covilhã, [on-line] https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3408/1/Intertextualidades%20b%C3%ADblicas%20em%20Nenhum%20olhar,%20de%20Jos%C3%A9%20Lu%C3%ADs%20Peixoto.pdf – 13.11.2018.

REBELLO, L. F., "Prefácio (talvez) supérfluo" em: Saramago, J. (1998), *Que Farei com Este Livro?* Caminho, Lisboa.

REIS, C.; FIGUEIREDO, V. de Campos (1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Universidade Aberta, Lisboa.

REIS, C. (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo)*, Verbo, Lisboa, vol. IX.

SARAMAGO, J. (1998, 3ª ed.), *Que Farei com Este Livro?* Caminho, Lisboa.

SENA, J. (1988), *Poesia II*, Edições 70, Lisboa.

SILVA, V. M. de AGUIAR e (2011), *Dicionário de Luís de Camões*, Leya, São Paulo.

VASCONCELOS, A. I. P. Teixeira de (2003), *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Fundação Callouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa.

VIEIRA, C. da Costa (2008), *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Colibri, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 201-212
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.14

Maria S. Khvan
Universidade de Relações Internacionais de Moscovo
maria_love_portugal@hotmail.com

O papel da mulher na sociedade portuguesa: um olhar pelo lado de fora (uma breve revisão)

Resumo:
Se olharmos para a história de Portugal, veremos que antigamente as mulheres eram tidas como empregadas domésticas, não tinham direito à educação, liberdade de expressão, eram subjugadas às vontades dos homens. A proclamação da República em 1910 acalentou nas mulheres a esperança de alterações na sua posição social. Contudo foi só depois da Revolução dos Cravos que as mulheres portuguesas passaram ao estatuto de igualdade com o homem na família e a participação delas nas áreas da ciência, cultura, comunicação social e do desporto passou a crescer. A mulher portuguesa atual casa e procria mais tarde, tem ensino superior, ocupa cargos importantes, mas ainda é mais vulnerável socialmente. Tal situação pode ser comparada com a na sociedade russa, mas só em parte.
Palavras-chave: mulheres, feminismo, sociedade, liberdade, direitos

Abstract:
The Role of Women in Portuguese Society: An Outside View (a Short Review)
If we look at the history of Portugal, we will see that in the past women were mostly seen as domestic servants, had no access to education, were deprived of their freedom of expression, and were subjugated to the will of men. The proclamation of the Republic in 1910 gave the women of Portugal hope for a change in their social position. However, it was the Carnation Revolution of 1974 that resulted in Portuguese women getting equal rights with men within the family. Moreover, after the Carnation Revolution the role of women in science, culture,

social communication and sport began to grow. Today, an average Portuguese woman tends to marry and procreate later, have a higher level of education, occupy positions of certain importance, but she still remains more socially vulnerable. Such a situation can be compared with that in Russian society, but only in part.
Keywords: women, feminism, society, freedom, rights

Introdução

Hoje em dia o papel da mulher na sociedade portuguesa é um tema discutido em diversos simpósios, conferências, colóquios, analisado em livros e artigos etc. No entanto, a maioria dos estudos é dedicada ora à história da luta das mulheres pelos seus direitos, ora ao contributo delas em diferentes áreas. Quase não há pesquisas abrangentes pelo que tomei a decisão de analisar o caminho percorrido pelas mulheres portuguesas no processo da sua emancipação e o seu papel na sociedade contemporânea em conjunto. Além disso, nunca foi efetuada uma comparação da situação das mulheres em Portugal e na Rússia, sendo por isso o outro objetivo do presente artigo comparar certos aspetos da questão feminina nos dois países. Todavia, como o tamanho do artigo é limitado, vou realizar apenas uma curta revisão do problema.

A relevância do artigo pode ser comprovada pela necessidade de ressaltar a importância das mulheres portuguesas para o processo histórico nas condições em que continuam a ser oprimidas tanto no seio familiar como no trabalho, tendo em conta os casos de violência mais recentes.

Período da monarquia

Durante muitos séculos Portugal foi um dos países que atribuiu à mulher funções secundárias, menosprezando os seus talentos e capacidades. A mulher era quase totalmente subordinada ao homem, não tinha direitos legais.

Com efeito, a situação dependia da classe social dela. Se fosse de uma família pobre, exercia papéis exclusivamente tradicionais de mãe

e esposa. Se pertencesse a uma família nobre, podia ser dama ou cortesã, intelectual, artista. São principalmente representantes da classe alta que entraram na história no período da monarquia, por exemplo: *D. Teresa de Aragão*; *D. Urraca de Castela*; *D. Filipa de Lencastre*; *D. Beatriz, Infanta de Portugal* (Liñares [et al.], vol. 1, 2014: 9-10). Se não quisesse casar, podia entrar num convento em que obtinha a oportunidade de desenvolver as suas capacidades intelectuais. Assim foram três freiras – *Sóror Violante do Céu*, *Sóror Maria do Céu* e *Sóror Madalena da Glória* – que se tornaram as principais escritoras portuguesas da época barroco (Hatherly, 1996: 274, 277).

No entanto, nos séculos XVI-XVII a situação das mulheres passou a atrair a atenção dos homens ilustres da época. Em 1557 Ruy Gonçalves publicou o primeiro livro feminista português "Dos privilégios e prerrogativas que o gênero feminino tem por direito comum e Ordenações do Reino, mais que o gênero masculino". Em 1603 as Ordenações Filipinas concederam às mulheres solteiras ou viúvas o direito de vender, comprar ou arrendar.

Em 1790, por ordem da *Rainha D. Maria I*, a primeira mulher a ocupar o trono de Portugal, foram criadas as primeiras escolas para meninas. Em 1807 o primeiro periódico feminino "O Correio das Modas", e em 1868 – o primeiro jornal radicalmente feminista "A Voz Feminina" – foram publicados. Em 1870 as portas da faculdade de medicina foram abertas às mulheres e no mesmo ano uma nova classe de empregados telegráficos que podiam ser do sexo feminino foi criada.

Já no limiar dos séculos XIX-XX a luta pela autoafirmação feminina resultou na fundação da Federação Socialista do Sexo Feminino em 1897, da Liga Portuguesa da Paz em 1899, da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas em 1908 (Liñares [et al.], vol. 1, 2014: 12-73).

A despeito disso, os resultados reais obtidos no período de monarquia eram escassos. Em 1909 as raparigas representavam apenas 9,5% de todos os alunos dos liceus. As mulheres não tinham direito de voto nem o direito a trabalhar na função pública. De acordo com o Código Penal de 1886, a mulher casada era punida com prisão maior celular de 2 a 8 anos no caso do adultério (o homem era apenas condenado a uma multa) (*ibidem*: 60, 76; Pimentel (1), 2010).

Neste contexto torna-se compreensível que as mulheres feministas do início do século XX se empenhassem de forma enérgica no derrube da monarquia. Esperavam que com ele uma legislação favorável às mulheres fosse promulgada.

Entretanto, se compararmos o período monárquico em Portugal com o mesmo período na Rússia, verificaremos que a sociedade russa também era patriarcal e segundo o livro "Domosstrói" publicado no século XVI, a posição da era nula. As primeiras reformas foram introduzidas só no século XVIII, no reinado de Pedro I. Já no século XIX apareceram os primeiros estudos ligados ao problema da emancipação das mulheres.

A Primeira República e início da Ditadura Militar

Não é de negar que com a proclamação da República a 5 de Outubro de 1910 a situação das mulheres tenha melhorado significativamente.

Segundo a Lei do Divórcio de 1910, marido e mulher terão tratamento equivalente em relação aos motivos do divórcio e direitos sobre os filhos e serão punidos da mesma forma pelo adultério. A escola tornou-se obrigatória para crianças dos dois sexos dos 7 aos 11 anos. As mulheres passaram a ter o direito a trabalhar na função pública e em 1930 constituíam 7,1% de todo o funcionalismo do Estado (Liñares [et al.], vol. 1, 2014: 75-109).

O movimento feminista ampliou-se. De 1911 a 1916 foram fundados organismos tais como a Associação de Propaganda Feminista, a Comissão Feminina «Pela Pátria», o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, a Cruzada das Mulheres Portuguesas (Brito Jorge, 2010). Em 1924 realizou-se o 1º e em 1928 o 2º Congressos Feministas.

Porém, o alvo principal das mulheres não veio a ser atingido. O sufrágio feminino não foi conseguido, apesar de em 28 de Maio de 1911 *Carolina Beatriz Ângelo* votar nas eleições para a Assembleia Constituinte em Lisboa.[1] Quer isto dizer que nem mesmo com a implantação da República se mudaram os preconceitos em relação à mulher.

[1] Para saber mais consulte (Vicente [1], 2010).

Ao contrário daquilo que acontecia em Portugal, na Rússia após a Revolução de 1917 foi anunciada a igualdade entre homens e mulheres.

O Estado Novo

Com o advento do Estado Novo em 1933 as mulheres perderam completamente os seus direitos. Elas não podiam votar, ser diplomatas, juízes ou trabalhar na administração local. Auferiam salários menores que os homens pelo mesmo trabalho. As professoras primárias tinham de pedir autorização do governo para se casarem, as telefonistas, as enfermeiras, as hospedeiras de ar estavam mesmo proibidas de contrair matrimónio (Pereira, 2015). Mais do que isso, as mulheres casadas não podiam trabalhar no comércio, viajar para fora do país, administrar bens ou abrir contas bancárias sem o consentimento do marido. O divórcio para os que se casassem na igreja era proibido. O aborto era punido com pena de prisão.

O movimento feminino da altura também era controlado pelo regime. Em 1936 o governo impulsionou a criação de organismos como a Obra das Mães pela Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina, e em 1961 – do Movimento Nacional Feminino. Contudo, esses órgãos pouco tinham a ver com o processo de emancipação de mulheres, o objetivo deles era a formação ideológica feminina.

No entanto, o período do Estado Novo trouxe muitas figuras eminentes, como: *Maria Lamas*, jornalista que publicou o livro "As mulheres do meu País" (1948); *Dália Cunha, Natália Cunha e Maria Laura Amorim*, as primeiras mulheres portuguesas a participar nos Jogos Olímpicos (1952); *Isabel Magalhães Colaço*, a primeira mulher a doutorar-se em Direito (1954) (Liñares [et al.], vol 1, 2014: 122; 124; vol. 2, 2014: 10); *Amália Rodrigues,* Rainha do fado português.

Além disso, percebendo a importância das mulheres na luta pela moralização e educação da sociedade, em 1931 o Estado Novo tornou-se o primeiro regime português a conceder às mulheres o direito de voto, embora com certas limitações. Em 1935 foram eleitas as primeiras mulheres deputadas à Assembleia Nacional: *Domitila de Carvalho,*

Maria Cândida Bragança Parreira e Maria Guardiola. Finalmente a 26 de dezembro de 1968 foi publicada uma lei que acabou por remover qualquer discriminação em função do sexo.

No que toca à sociedade russa no mesmo período de tempo, cabe dizer que ela foi mais progressista. Em 1920 a Rússia Soviética tornou-se o primeiro estado no mundo a autorizar o aborto. Em 1967 as mulheres passaram a receber a pensão alimentícia após o divórcio. Em 1968 a licença de maternidade foi introduzida. As mulheres soviéticas trabalhavam em pé de igualdade com os homens e durante a Segunda Guerra Mundial ocupavam cargos importantes nas empresas e fábricas.

O período "marcelista" e os anos após 25 de Abril

Na década de 1960, a emigração masculina para a Europa e a guerra colonial tiveram como resultado uma acelerada entrada de mulheres no mundo do trabalho. Elas foram autorizadas a ocupar cargos da administração local, da carreira diplomática e da magistratura judicial. Em 1979 e 1980, a lei declarou igualdade de oportunidades e tratamento a homens e mulheres no trabalho.

O estatuto de igualdade foi introduzido no direito de família. Em 1969 a mulher casada passou a poder atravessar as fronteiras sem licença do marido. Em 1975–1976 foi alterado o artigo da Concordata que impedia os casados pela Igreja católica de se divorciarem. Foram introduzidas a licença de maternidade de 90 dias e inovações no que dizia respeito aos crimes de violação (Pimentel (2), 2010).

Segundo a Constituição da República Portuguesa de 1976 e a Lei de Recenseamento Eleitoral de 1978, "o sufrágio era universal, igual e secreto..., e o seu exercício... constituía um dever cívico" (Constituição da República Portuguesa).

Quanto às mulheres eminentes do período "marcelista", antes de mais é de mencionar o nome da *Eng.ª Maria de Lourdes Pintasilgo* que se tornou a primeira mulher a desempenhar o cargo de ministra dos Assuntos Sociais em 1974–1975 e o cargo de primeira-ministra de Portugal em 1979–1980; a candidatar-se à Presidência da República

em 1986; a exercer funções da embaixadora na Unesco, deputada no Parlamento Europeu etc.[2].

Entretanto, a queda do regime e a instauração da democracia trouxeram muitas outras pioneiras em várias esferas da atividade humana: *Madalena Barbosa*, fundou o Movimento de Libertação das Mulheres (1974); *Ruth Garcês*, a primeira mulher a ingressar na carreira de magistratura (1977), fundou a Associação Portuguesa de Mulheres Juízes (1988) (Liñares [et al.], vol. 2, 2014: 26; 33); *Rosa Mota,* considerada a melhor maratonista de todos os tempos; *Maria Barroso Soares*, atriz, deputada, primeira-dama de Portugal de 1986 a 1996, esposa do presidente Mário Soares.

Tal como em Portugal, na União Sovética em 1970–1980 iniciou-se um novo movimento civil feminino e passaram a formar-se diversas organizações feministas.

A emancipação da Mulher na Idade Contemporânea

Hoje em dia Portugal é um país onde a igualdade entre homens e mulheres deixou de ser uma mera utopia. A mulher conquistou o direito ao trabalho, à sua segurança; o acesso à saúde, ao ensino, à participação política. A família, a maternidade, a invalidez, a reforma, a velhice são áreas protegidas pelo Estado.

A 11 de fevereiro de 2007 realizou-se o 2º referendo sobre a despenalização do aborto (o 1º tinha-se realizado em 1998), que resultou na legalização do aborto (Referendo – 11/02/2007).

A intervenção das mulheres na vida social, política e económica nas últimas décadas tem-se ampliado cada vez mais. Para entendê-lo basta lembrar os nomes de: *Mónica Bettencourt-Dias* que por duas vezes venceu o prémio Pfizer em Investigação Básica; *Maria de Assunção Esteves*, a 1ª mulher eleita presidente da Assembleia da Republica Portuguesa (2011–2015); *Joana Marques Vidal*, a primeira mulher Procuradora-Geral da República; *Anabela Rodrigues*, a primeira mulher

[2] Para saber mais, consulte os documentos e publicações da autoria de Maria de Lourdes Pintassilgo (Inscrição das Mulheres no Espaço Público: Identidade [s] em Construção).

a liderar o Ministério da Administração Interna (Liñares [et al.], vol. 2, 2014: 67, 119, 123, 135; Igualdade de género e não discriminação).

No entanto, a sociedade portuguesa contemporânea ainda está longe de corresponder a um ideal, as desigualdades persistem e são notórias. Assim, as mulheres continuam a ser marginalizadas nos cargos de direção. A remuneração média de uma mulher com ensino superior é apenas entre 70,7% e 71,8% da remuneração de um homem licenciado, enquanto uma trabalhadora com apenas o 1º ciclo do Ensino Básico recebe entre 80% e 83% da remuneração de um homem. O desemprego das mulheres é tanto mais elevado quanto maior for o nível de escolaridade, e o desemprego total é muito maior nas mulheres do que nos homens (Rosa, 2017). Apesar de o Código Penal ter introduzido alterações, a violência sobre as mulheres continua a ser um dos aspetos mais preocupantes.

Na Rússia moderna a situação é parecida em alguns aspetos. Por exemplo, as diferenças salariais entre mulheres e homens são tanto maiores quanto mais elevado for o nível de formação. Todavia o desemprego entre as mulheres é inferior àquele entre os homens (5,3% contra 5,8% em 2015). Ao contrário de Portugal, as mulheres estão melhor representadas na administração do estado, segurança social e defesa militar: 6,2% contra 8,5% entre os homens em 2015. Segundo a Constituição os homens e as mulheres têm direitos jurídicos e políticos iguais, contudo as mulheres são protegidas pela Proteção do trabalho feminino que divulga as limitações e os privilégios para as mulheres grávidas, determina as profissões proibidas para as mulheres que possam prejudicar a sua saúde e a sua função genital.

Com efeito, tanto em Portugal, como na Rússia, existem comissões e entidades que se dedicam à defesa e promoção dos direitos das mulheres. Nomeadamente em Portugal, são a Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, a associação feminista portuguesa Capazes, a Plataforma Portuguesa para os Direitos das Mulheres, a Associação Presença Feminina, o Movimento Democrático de Mulheres, a União de Mulheres Alternativa e Resposta.

Contudo, até hoje em dia são frequentes em Portugal casos de violação, e o comportamento dos juízes que os justificam faz pensar no

quão perto ainda estamos de um mundo tradicional e obscuro. Neste contexto é de observar que não será possível conseguir a igualdade de oportunidades entre os homens e as mulheres, eliminar a disparidade de género, enquanto a mentalidade da sociedade portuguesa não mudar.

Observação final

O estudo realizado demostra que o processo de emancipação das mulheres em Portugal foi longo e complicado. Levou muitos séculos para que elas próprias se consciencializassem do seu papel discriminatório na sociedade e do facto de que não só pelos homens deve ser movido o fio condutor da história, para que se alcançasse um tratamento igualitário na família e no trabalho, as mesmas oportunidades de crescimento, valorização e desenvolvimento para homens e mulheres.

Não obstante, as desigualdades que persistem na sociedade portuguesa contemporânea e que parecem estranhas até mesmo em comparação com um país tão conservador como a Rússia, evidenciam que há ainda muito para fazer.

A meu ver, não basta fundar organizações e movimentos feministas para corrigir o estado das coisas. É preciso conduzir uma política de estado razoável: adotar leis destinadas a proteger o trabalho feminino, mudar a atitude dos juízes ou se calhar até ir mais longe e, seguindo o exemplo da Áustria, implementar reformas segundo as quais o trabalho doméstico seria igualado ao trabalho nas empresas e fábricas. Porque na verdade é muito duvidoso que as mulheres portuguesas queiram mesmo alcançar a igualdade plena de direitos com os homens. Não acredito que elas aspirem a sacrificar a maternidade, a família, a vida pessoal pelo trabalho, carreira, papéis de liderança. Ou estarei enganada?

Referências bibliográficas

BRITO JORGE, A., "Mulheres da 1ª República: a (nossa) dívida", [on-line] https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=540&doc=14923&mid=2 – inverno 2010.

Constituição da República Portuguesa – VII rev. 2005, [on-line] https://xn---constituio-n5a1c.pt/.

Federal′na služba gosudarstvennoj statistiki, [on-line] http://www.gks.ru/.

GAMEL′KO, E. V. (2010), „Sovetskoe zakonodatel′stvo o položenii ženšiny v 1917-1930-gg.", *Molodoj učenyj*, 5(2), Izdatel′stvo Molodoj učenyj, g. Čita, pp. 97-99.

Hatherley, A. (1996), "Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 9, Edições Colibri, Lisboa, pp. 269-280.

Igualdade de gênero e não discriminação, [on-line] http://www.igualdade.cm-abrantes.pt/docs/dia%20da%20mulher.pdf.

Inscrição das Mulheres no Espaço Público: Identidade (s) em Construção, Centro de Documentação e de Publicações da Fundação "Cuidar o Futuro", [on-line] http://www.arquivopintasilgo.pt/MLP/Dossiers/Dossier1/5/Default.aspx?IdSubDossier=5.

LIÑARES, E. (2014), *A mulher em Portugal: Alguns aspetos do evoluir da situação feminina na legislação nacional e comunitária,* vol. 2, Direção Geral da Segurança Social, Núcleo de Documentação e Divulgação, Lisboa.

LIÑARES, E. (org.) (2014), *A mulher em Portugal: Alguns aspetos do evoluir da situação feminina na legislação nacional e comunitária*, vol. 1, Direção Geral da Segurança Social, Núcleo de Documentação e Divulgação, Lisboa.

PEREIRA, A., "O Papel da Mulher na Sociedade Portuguesa o Ontem e o Hoje", [on-line] https://prezi.com/2ueal0su-jel/o-papel-da-mulher-na-sociedade-portuguesa-o-ontem-e-o-hoje/ – 3.03.2015.

PIMENTEL, I., "A situação das mulheres no século XX português (Parte I)", [on-line] https://jugular.blogs.sapo.pt/1472030.html – 10.01.2010.

PIMENTEL, I., "A situação das mulheres no século XX português (Parte II)", [on-line] https://jugular.blogs.sapo.pt/1482011.html – 12.01.2010.

Pordata, base de dados Portugal Contemporâneo, Fundação Francisco Manuel dos Santos, [on-line] https://www.pordata.pt/Portugal.

Referendo - 11/02/2007, Informação Detalhada - Resultados Nacionais, [on-line] http://eleicoes.cne.pt/raster/detalhe.cfm?eleicao=re1&dia=11&mes=02&ano=2007&codreg=0&local=0.

ROSA, E., "A situação atual da mulher em Portugal: alguns dados para reflexão", [on-line] https://www.eugeniorosa.com/Sites/eugeniorosa.com/Documentos/2017/7-2017-Situacao-mulher-Portugal.pdf – 05.03.2017.

VICENTE, A., "Algumas notas sobre as Mulheres e a Primeira República Portuguesa (1)", [on-line] https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2010/04/29/algumas-notas-sobre-as-mulheres-e-a-primeira-republica-portuguesa-1/ – 29.04.2010.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 213-230
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.15

Priscilla Lopes d' El Rei
Universidade Eötvös Loránd de Budapeste/
Universidade de Bielefeld
priscilladelrei@gmail.com

Literatura e poesia marginal contemporânea no Brasil
A periferia na voz de Sérgio Vaz e Ferréz

Resumo:
No Brasil, a segregação urbana é uma das faces mais importantes da desigualdade social e parte promotora da mesma. Essa segregação, junto a um sentimento político-social, unido ao posicionamento marginal de alguns grupos sociais, culminou no surgimento de uma rede de produção cultural independente cuja novidade consiste na representação e divulgação da identidade local. Dentro destas manifestações encontra-se a Literatura Marginal. Nesse tipo de literatura, os próprios autores das obras são marginalizados por uma sociedade que não lhes dá ouvidos ou voz para falar e, na forma de escrever, encontraram um modo de mostrar sua revolta e a busca por reconhecimento social e étnico. O objetivo deste artigo é apresentar um pouco desta produção literária dos últimos 20 anos no Brasil, suas peculiaridades de formas e temas.
Palavras-chaves: Literatura Brasileira; Literatura Marginal; Literatura Periférica; Arte Marginal

Abstract:
Contemporary Marginal Literature and Poetry in Brazil – The Periphery in the Voice of Sérgio Vaz and Ferréz
In Brazil, the urban segregation is one of the most important aspects of social inequality. This segregation, along with a political-social feeling coupled with

the marginal positioning of some social groups, culminated in the emergence of an independent cultural production network whose novelty consists in the representation and dissemination of local identity. Marginal Literature is one of these manifestations, in this type of literature, the authors of the works are marginalized by a society that does not give them ears or voice. They found in writing a way to show their revolt and the search for social and ethnic recognition. The purpose of this article is to present a little of this literary production of the last 20 years in Brazil, its peculiarities, forms and themes.
Keywords: Brazilian Literature; Marginal Literature; Peripheral Literature; Marginal Art

Introdução

Em primeiro lugar faz-se necessário um entendimento do significado da palavra marginal em língua portuguesa e mais especificamente no Brasil. Partamos então das definições encontradas no dicionário Houaiss de língua portuguesa. "Marginal: 1. relativo a margem(...); 2. Que se encontra ou vive às margens de rios ou de outras águas;(...)" (Houaiss, 2009). A oitava, e última acepção para a palavra marginal, que trata do significado em relação às pessoas diz: "que ou quem vive à margem da sociedade, desconsiderando a lei e a moral, delinquente, fora da lei, criminoso." (Houaiss, 2009). No Dicionário online de Português[1] é também a última acepção, a de forma figurada, a relativa aos que vivem fora do centro: "Pessoa que foi excluída da sociedade ou prefere viver fora dela; vive à margem da sociedade; quem não aceita leis ou se opõe à moral; que não respeita leis; que é criminoso: sujeito marginal". No Brasil essas acepções figurativas, apesar de serem as últimas apresentadas, formam a primeira imagem que vem à cabeça quando se ouve a palavra marginal, sendo também uma forma usada como ofensa pejorativa. Isso se dá, muito provavelmente, pelo tamanho da sociedade marginal que se formou nos últimos séculos no Brasil, não só pela dimensão física, mas também pelo número de

[1] [on-line] https://www.dicio.com.br/marginal/.

pessoas e pela imensa desigualdade existente, o que torna mais visível a fronteira entre a margem e o centro.

O escritor marginal pode ser aquele que escreve sobre a margem sem a ela pertencer[2], o que era o mais provável desde o surgimento da literatura marginal brasileira na década de 70, mas também é aquele que, da margem, retrata sua própria realidade, optando também, geralmente, por uma escrita mais marginal em forma e conteúdo.

Nas últimas duas décadas, temos uma grande proliferação das artes e da literatura marginal ou periférica. Esse fenômeno da periferia das grandes cidades brasileiras, sobretudo São Paulo ganhou a atenção da mídia e da crítica especializada. Mas, mais do que "notícia" e "objeto de estudo", essa literatura vem modificando o processo de produção, recepção e circulação da obra literária, "deslocando-se das posições canônicas acerca do conceito, da função e da relação da literatura com a sociedade". (Oliveira, 2011: 31)

Nos dias atuais, essa expressão cultural no Brasil é um exemplo de resistência e produções de novos sentidos políticos. As manifestações culturais suburbanas, mostram algumas propostas e mudanças na sua estrutura tanto na criação como na divulgação da arte. Na contemporaneidade, o sentimento político-social unido ao posicionamento marginal destes grupos sociais culminou no surgimento de uma rede de produção cultural independente cuja novidade consiste na representação e divulgação da identidade local.

> Não é o que acontece com os escritos "da" periferia (e não "sobre" a periferia), os quais transformam tanto o foco da representação da vida marginal, como conferem um novo *ethos* à produção literária e cultural, apresentando-se como uma resposta aos discursos daqueles que falam no lugar dos marginalizados. (Oliveira, 2011: 33)

[2] Concordando com a explicitação de Rejane Pivetta de Oliveira em seu artigo, do ponto de vista estético, marginal também é a literatura que foge ao cânone e a normatização e faz parte de toda a história da literatura, na qual se revezam as vozes da "margem" e do "centro". Todavia, a esse artigo, interessa mais o aspecto sócio-cultural do termo, já que é o aspecto principal do movimento artístico-literário em questão.

Em áreas onde há a ausência de equipamentos de mercado cultural a produção e manifestação de artistas e grupos periféricos, como o hip-hop, o grafite, a "literatura marginal" e o *Slam-poetry* chegam para preencher esses espaços. Nesse tipo de literatura, na escrita, os próprios autores das obras são marginalizados por uma sociedade que não lhes dá ouvidos ou voz para falar e encontraram, na forma de escrever, um modo de mostrar sua revolta e a busca por reconhecimento social e étnico (Dalcastagnè, 2012: 13). Dentro da Região Metropolitana de São Paulo, onde a urbanização precária pode ser verificada, uma manifestação cultural independente muito organizada e desenvolvida.

A arte da periferia para a periferia

Como já mencionado acima, esta arte apresenta uma forma distinta: portadora de uma linguagem coloquial, com uso de palavrões e construções escritas que destoam à norma culta, utilizando-se da própria linguagem das periferias urbanas. Apresenta também um apelo mais visual (desenhos, fotos nos livros), usam o grafite, que também serve como uma forma de protesto com recorrência de gírias do hip hop e das periferias. Como exemplificação utilizar-se-á as manifestações culturais e literárias da periferia paulistana, mais especificamente, a Semana de Arte Moderna da Periferia que aconteceu no ano de 2007.

Para falar sobre a Semana de Arte Moderna da Periferia é preciso falar antes do Poeta Sérgio Vaz e da Cooperifa, desta forma destacando o sistema no qual ele e o movimento estão inseridos, se torna mais fácil entender o movimento num todo. Sérgio Vaz é poeta, escritor e agitador cultural, nasceu no norte de Minas Gerais, mas migrou ainda criança com a família para São Paulo e mora atualmente no bairro de Pirajussara no município de Taboão da Serra. Estudou toda sua vida em escola pública, começou a trabalhar ainda muito novo, aos 13 anos de idade, primeiro com

> pequenos serviços no empório do pai e em seguida desempenhando as funções de ajudante geral numa marcenaria, auxiliar de escritório, auxiliar de cobrança, vendedor de produtos eletrônicos e assessor parlamentar

> até se dedicar exclusivamente às atividades culturais (vendendo livros, promovendo e participando de eventos) com as quais se sustenta desde 2004 (Um breve currículo, s.d.: 1).

Muito influenciado pela MPB, escreveu seu primeiro livro em parceria com a poeta Adrianne Mucciolo em 1984 *Subindo a ladeira mora a noite*.

A Cooperifa teve início 2000, quando um grupo de amigos, entre eles poetas, fotógrafos, músicos e artistas plásticos, decidiu ocupar o espaço de uma fábrica desocupada no município de Taboão da Serra, na Grande São Paulo. Após a fábrica ser vendida, o grupo passou a se reunir em um bar o "Garajão" até que surgiu a ideia de um sarau semanal. O primeiro foi realizado em outubro de 2001 e apenas 17 interessados compareceram, mesmo assim, resolveram continuar com o projeto. "Desde 2003, o palco dos poetas da Cooperifa é o "Zé Batidão", um bar situado na Zona Sul de São Paulo. Sempre às quartas-feiras, no horário das 21h às 23h, os saraus atraem, em média, 150 interessados em declamar textos literários ou em prestigiar as performances." (Nascimento, 2009: 7).

> A ideia é construir um espaço de interação social e cultural, não apenas como movimento artístico, mas também social, "é uma forma de resistir" (VAZ, Planeta Cidade – TV Cultura apud. Miranda, 2011: 03) e ainda criar um espaço com "algum objetivo na construção de uma cultura que identificasse e representasse a periferia" (Vaz, 2008: 81).

A criação deste e de outros movimentos artísticos periféricos começou a ganhar repercussão na mídia, a literatura periférica começa a ganhar espaço no centro. No ano de 2001, 2002 e 2004, a revista Caros Amigos lança edições especiais sobre a literatura marginal e a cultura periférica, levando os poetas a uma notoriedade que foi crucial para o desenvolvimento da ideia da Semana de Arte Periférica. Segundo Nascimento:

> (...) foi por meio delas que escritores periféricos se reuniram em torno do projeto estético de retratar as singularidades de suas experiências; bem como do projeto ideológico de conferir nova significação à periferia, quer

> seja pela valorização da cultura de tal espaço, quer seja pelas intervenções pragmáticas que visam estimular a produção, o consumo e a circulação de produtos culturais (2009: 5).

No ano de 2007, há uma efervescência dos saraus e das formações coletivas de arte, integrantes da Cooperifa, Sergio Vaz e alguns amigos, decidiram se juntar com outros agentes culturais e artistas da região para a realização de uma semana de arte aos moldes de 1922. Oitenta e cinco anos depois, a semana "contou com a participação de cerca de 300 artistas e coletivos das áreas de literatura, teatro, dança, música e cinema" (Nascimento, 2009: 1). Segundo Sérgio Vaz, dessa vez, tinha que ser uma semana produzida na periferia, pelos artistas da periferia e, principalmente, para a periferia.

> "Antes eram os intelectuais que escreviam sobre a periferia. Hoje, alguns dizem que não sabemos escrever. Estamos chegando agora pra aprender, depois de 500 anos", diz Sérgio Vaz, de 43 anos. "A arte sempre foi o pão do privilégio. Agora é servida no café-da-manhã da periferia. Com menos manteiga, talvez, mas arte. Nossa literatura tem menos esses, menos crases, mas é literatura. Agora que escrevemos sobre nós, o que os intelectuais vão fazer? Que comam brioches!" (Aspas do Original) (Brum, 2007: 2)

Além do nome, os artistas da periferia também fizeram uma releitura do cartaz, da fotografia de seus organizadores e do Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade.





Como se pode notar na representação do cartaz, na versão de 22, idealizada por Di Cavalcante, temos um arbusto seco, apenas com algumas flores, simbolizando o terreno inóspito, no qual a arte moderna teria de nascer e se estabelecer, já na releitura deste para a semana da arte periférica, idealizado pelo artista periférico Jair Guilherme, vemos uma árvore grande e frondosa, cheia de flores, o que pode ser interpretado como o crescimento desta árvore que deu flores na periferia, por outro lado, essas manchas vermelhas, que a princípio são interpretadas como flores, também gotejam e caem, o que pode ser relacionado com gotas de sangue, representando a opressão, violência e morte; elementos constantes da vida na periferia.

A versão periférica do manifesto foi publicada no blog de Sérgio Vaz dois meses antes da semana, em 15 de setembro de 2007, e também na revista Época da mesma data (Nascimento, 2009: 13). O manifesto é um documento que sintetiza a situação cultural na periferia, anuncia as aspirações trazidas através da arte e também aponta os problemas e os "inimigos" que impedem o desenvolvimento da mesma na periferia. É uma denúncia, mas também uma provocação.

> A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros. A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. (...) Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. (...) Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. (Manifesto Da Antropofagia Periférica, 2007)

O texto denuncia principalmente a segregação sofrida pela periferia, que promove uma profunda desigualdade social, abandonado pelas autoridades e com difícil acesso geográfico à infraestrutura dos centros urbanos. O Manifesto dos Antropófagos periféricos é muito mais do que sobre estética, é um manifesto político e social. Sergio Vaz explica os pontos principais:

> 1) Somos periféricos
> "Ninguém gosta de esgoto a céu aberto nem de barraco. Mas nós queremos mudar a periferia – e não da periferia."
>
> 2) Criamos nosso mercado
> "Nós produzimos a nossa arte. Estamos criando um outro mercado, o nosso. Vamos comprar nossos CDs, nossos livros, nossos filmes."
>
> 3) Sabemos consumir
> "Ninguém nos diz o que devemos consumir. Não podemos boicotar o Cirque du Soleil porque nunca tivemos dinheiro pra pagar. Mas podemos boicotar Ivete Sangalo, livro de auto-ajuda, um monte de coisas. Não queremos nossas filhas dançando na boquinha da garrafa nem cantando Festa no Apê. Nem nossos filhos precisando de tênis Nike. Nós boicotamos o pirata, porque não somos cidadãos de segunda classe, e boicotamos o original porque é ruim ou é caro ou não precisamos."
>
> 4) Queremos educação

> "Revolução sem r é evolução. Queremos escola de qualidade. Não pregamos a saída pela arte. Não dá pra todo mundo virar artista. As ONGs querem ensinar o povo a cantar e a dançar. A gente não agüenta esse discurso ongueiro, que pega R$ 1 milhão pra ensinar a batucar. TV, pra nós, é entretenimento. Nos preocupa a televisão que educa. Queremos escola que eduque. Se a escola educar, nossos filhos vão saber ver TV."
>
> 5) O artista tem de ser cidadão
> "Queremos artista comprometido com a comunidade. Não queremos arte que imbeciliza, teatro que quando acaba dá pra comer pizza, música que vende guaraná de manhã, macarrão à tarde e carro às 15 pras 8. Somos contra artista enriquecer." (Época, 2007: 4-5)

O movimento, assim especificado por Sérgio Vaz, deseja mudar a periferia, deseja afastá-la da alienação imposta pelos meios de comunicação de massa e pelo condicionamento vindo do centro, que até então, tenta determinar o que seria a periferia e sua arte. "Pela primeira vez na História, em alto e bom som, o pobre afirma seu desejo e direito ao consumo dos mesmos bens materiais e simbólicos, historicamente usufruídos apenas pelas classes médias e altas" (Holanda, s.d.).

As atividades aconteceram durante toda a semana e cada dia foi dedicado a uma linguagem artística distinta (artes plásticas, dança, literatura, cinema, teatro e música), excetuando o domingo, no qual ocorreu a "caminhada cultural", que percorreu 5km e convidou a população para participar do encerramento que ocorreu no Instituto Umoja, grupo de pesquisa de manifestações artísticas afro-brasileiras (Nascimento, 2009: 12).

A Cooperifa continua com seus saraus e movimentos artísticos e tentam desta forma, desmistificar as imagens negativas espalhadas pela mídia sobre a periferia e seus moradores, mas também promover dentro da própria periferia atividades que reforçam sua identidade cultural de forma positiva e tentam dessa forma suprir as lacunas deixadas pela falta de estrutura e descaso dos governantes. Para encerrar esta primeira parte, cito ainda alguns projetos desenvolvidos pela organização como: "Poesia contra a Violência"; "Futebol e Poesia"; e "Poesia nos Muros". Neste último, poesias foram distribuídas pelos muros

do Capão Redondo, Parque Lago, Jardim Ângela e vários bairros da região. Quinhentos lambe-lambes com 11 frases diferentes foram colados em paredes, pontos de ônibus e pontes locais.







Literatura Marginal – a periferia retratada por ela mesma

Como exemplo dessa literatura marginal, apresentaremos o escritor Ferréz e sua obra mais conhecida, *Capão Pecado*. Esse livro teve uma grande repercussão ainda antes de ter sido lançado em 2000,

por ter sido escrito por um morador desempregado da periferia da zona sul paulista, o bairro Capão Redondo, o 2° mais perigoso da cidade[3]. O que causou esse estranhamento vindo da mídia, é que essa forma cristalizada, a literatura, estava sendo utilizada, vinda de uma região, onde raramente se discutia ou lia literatura. Ou pelo menos, era o que se esperava, como explicita Heloisa: "Na nossa fantasia perversa aceitamos que o pobre sonhe com um Nike, mas não com Flaubert" (Holanda, s.d.).

Ferréz (1975) (nome de guerra de Reginaldo Ferreira da Silva), é escritor, roteirista e ensaísta, reconhecido pelo teor crítico de suas obras. O primeiro livro, *Fortaleza da desilusão* (1997) uma produção independente que continha poesias concretas. Em sua pluralidade literária escreveu ainda literatura infantil, como *Amanhecer Esmeralda* (2005), e novelas gráficas, como *Inimigos não levam flores* (2006). Comanda o "Litera-Rua" que representa uma nova (e alternativa) vertente cultural, de produção, divulgação e comercialização de obras com estética urbana, mesclando elementos da cultura de periferia. Trata-se de um ramo literário, especializado em "literatura de rua". Diversas obras são comercializadas através de uma livraria virtual, a *www.literarua.com.br*, na qual podem ser encontrados livros, vídeos e revistas, todos produzidos por artistas no movimento hip-hop e de outras culturas periféricas. Em 2000, surge o livro *Capão Pecado*, seu livro mais famoso. Baseado em suas próprias experiências, o livro traz um refinado e impactante retrato de Capão Redondo, um dos bairros de maior índice de violência, tráfico de drogas e criminalidade de São Paulo, onde Ferréz cresceu e mora até hoje. Mas Ferréz não foi o primeiro, nem o único autor deste espaço criminalizado, entre 1990 e 2000, houve algumas publicações de algumas obras que traziam como tema o cotidiano da vida na periferia, "tendo como autores,

[3] 2014 – 2° Bairro mais violento de São Paulo (Revista Exame – https://exame.abril.com.br/brasil/os-10-bairros-mais-violentos-de-sao-paulo/). Capão Redondo: Quantidade de homicídios dolosos 44; Posição no ranking de homicídios 2º; Quantidade de latrocínios 4; Posição no ranking de latrocínios 3º; Quantidade de estupros 86; Posição no ranking de estupros 1º; Quantidade de roubos 4.339; Posição no ranking de roubos 2°.

majoritariamente, homens pertencentes a esses grupos sociais desprivilegiados" (Marques, 2010: 18).

Em 2001, concebeu com a revista Caros Amigos um projeto para uma edição especial que recebeu o nome de *Caros Amigos – Literatura Marginal*. Como criador, organizador e editor chefe, o "projeto tinha como objetivo divulgar e fomentar a produção literária das periferias" (Velloso, 2007: 10). "Este é um produto desenvolvido e criado 100 por cento na periferia. Todos os artistas que participaram deste projeto representam a verdadeira cultura popular brasileira. (...) Do gueto para o gueto, nada mais verdadeiro" (Ferréz apud. Velloso, 2007: 10).

Através de sua fala, podemos concluir que o objetivo por trás de suas obras, é o mesmo do escritor Sérgio Vaz, a arte da periferia para a periferia. Ao ser indagado por um repórter sobre a eficiência de seu trabalho sobre a vida das pessoas, se ele realmente acha que seus livros podem mudar a periferia, Ferréz comenta: "Eu tenho prova [de que isso é possível] todas os dias. Tem gente aqui que já está na segunda faculdade e o primeiro livro que leu foi o meu. Eu não sou salvador de ninguém. Mas não sou o contraexemplo também. O cara não vai me ver fumando maconha na rua, batendo na minha mulher. Eu lido com criança também (...)" (Ferréz – El país 2005 entrevista).

O autor acredita na literatura combativa e na função social do artista e, embora saiba que nem todos os escritores sigam essa teoria, afirma que na periferia é diferente, lá é preciso bons exemplos que fujam do cotidiano periférico.

Na dedicatória da primeira edição, torna-se clara a denúncia social, Ferréz deixa claro a quem se direciona o livro "a todas as pessoas que não tiveram sequer uma chance real de ter uma vida digna; que não puderam ser cidadãos, pois lhe impediram de ter direitos, mas lhe foram cobrados deveres" (Ferréz, 2000: 11). Ferréz quer que o livro seja da comunidade e do ser periférico, mesmo que não consigam lê-lo, pois nunca aprenderam a ler, ou se já faleceram por falta de hospitais e tratamento apropriado, ou mortos por policiais mal treinados quando "sucumbiram a vontade de ter algo melhor".

O que surpreende nos livros de Ferréz é a inversão do lugar da violência. Em vez de ser tema da narrativa, a violência é apenas

o entorno, a condição de vida de personagens comuns. É isso que causa um choque para o leitor que não vive nos cenários do crime e termina promovendo uma forma de identificação ou, pelo menos, entendimento, do personagem agressor, ainda não conhecida na nossa literatura, por outro lado, para os moradores da periferia, eles se veem, pela primeira vez, retratados sem a estereotipação midiática, reconhecem seu entorno, e isso promove a reflexão sobre os problemas locais e possíveis soluções.

Por literatura marginal, Ferréz entende como a busca de um espaço para aqueles que vivem na margem: "Literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço" (Ferréz, apud. Holanda, s.d.).

As primeiras edições de Capão Pecado foram lançadas pela editora Labortexto. A editora Objetiva assumiu a distribuição da obra em 2005, mas suprimiu todas as 37 fotografias presentes nas edições anteriores, essas fotos podem ser consideradas um capítulo à parte, pois contêm imagens que retratam e denunciam os locais e o cotidiano periférico que serve de palco para a história de Rael, um garoto muito pobre que se muda muito jovem com a família para o bairro de Capão Redondo. Um adolescente que leva uma vida bem humilde e carrega o perfil de muitos, "Filho de pai alcoólatra e mãe faxineira, ele tenta, pelo caminho político e moralmente correto, fazer sua vida num ambiente miserável, violento e precário, onde a ética, a moral e os bons costumes, lugares do sujeito pleno, não são a regra" (Velloso, 2007: 13). Trabalha em uma padaria e com seu dinheiro ajuda a mãe. É através da ótica dessa personagem que tudo acontece e o leitor tem a chance de percorrer o cotidiano da vida nesta região: "o risco permanente da vida, as dificuldades financeiras, o desemprego, as relações sociais instáveis, um cenário de miséria, violência, mortes, drogas e criminalidade, além de um espaço físico-geográfico insalubre ou pouco desejável para se viver" (Velloso, 2007: 13).

Além de expor a realidade local, Capão pecado também é um veículo de reflexão sobre a vida, sobre as pessoas e suas formas de agir, através não apenas do texto em si, mas também de certas

peculiaridades do próprio livro, como as fotos já acima mencionadas, e dos textos espalhados pelo livro, desde a orelha, até o entre capítulos. Em Capão Pecado, há a presença de vários textos de escritores e músicos (rappers) convidados advindos da periferia de Capão Redondo como; Negredo, Gaspar, Mano Brown, Cascão e etc. Apresentando discursos que dialogam com a narrativa e representam uma coletividade de vozes.

Um dos pontos principais desta temática, está a comparação do eu e o outro, contrapondo a periferia com o centro, como pode ser visto no seguinte trecho:

> (...)Não tendo escolha, Rael tomou um banho rápido, se arrumou e foi para o bairro da Liberdade. (...) Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores do que os outros. (...) Chegando ao mercado de seu Halim, o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar. Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jardim Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa. Era constante o pensamento de que seu amigo Ratão estava certo, talvez ele descolasse uma granada, era só chegar no mercado do Sr. Halim e explodi-lo com toda sua ganância, mas como sempre ele relevava e dizia a si mesmo ser loucura tal ato.
>
> Entregou o dinheiro para sua mãe, correu para o tanque, lavou o rosto como uma forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas. Foi para seu espaço naquela pequena casa, pegou um livrinho de bolso de faroeste e começou a ler. Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas a ponto de não notarem as pequenas coisas, os pequenos momentos, que às vezes trazem tanta felicidade. (Ferréz, 2000: 34-36)

Rael demonstra um incômodo muito grande ao sair da periferia e ir até um bairro central, no caso a Liberdade, bairro habitado pela classe média[4] e que já representa um abismo da perspectiva periférica da personagem e que geograficamente significa quase duas horas divididas em dois ônibus interligados por um terminal urbano. A distância é física e psicológica e causa não apenas um incômodo para a personagem, mas também para aquele que lê.

Em seu excerto, inserido antes do primeiro capítulo, o rapper e escritor Mano Brown também ressalta este contraponto ao escrever que "Capão Redondo é onde a foto não tem inspiração para cartão-postal. Os turistas não vêm gastar os dólares e os poetas nunca nem sequer ouviram falar, (...)" (Brow em Ferréz, 2000: 24).

Sobre as peculiaridades de Capão Pecado, a linguagem é um fator crucial. O texto carrega as marcas da linguagem periférica, contendo gírias, expressões e palavrões que muitas vezes dificultam o entendimento dos leitores de outra região.

> Cebola avisou que o palco estava armado, e que os burgos nunca saia na correria à toa, alguma coisa tava pegando pro lado do Will e que desconfiava que haviam sido os manos da Paraisópolis que tinham contratado o Burgos pra fazer o serviço: afinal as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despencam: é só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer. (Ferréz, 2000: 46)

O primeiro a ser notado são os apelidos, é muito comum que na periferia, as pessoas, principalmente as envolvidas em atividades ilícitas, não sejam conhecidas pelo seu nome real. Cebola, Panetone, Zoião, Sapo, passam a ser a marca da pessoa. Expressões como: "sair na correia" (realizar algo); "boca" (lugar onde se vende droga); "nóia" (vem

[4] Num bairro de elite seria impossível e até um perigo caminhar pelas ruas, caso garotos de aparência simples e pele escura sejam encontrados por um policial perambulando pelas ruas de bairros "nobres", eles são rapidamente abordados e, na maioria das vezes, retirados da área de forma violenta.

da palavra paranoia, sujeito que não se controla mais devido ao vício em algum tipo de droga) e lugares típicos da periferia como Paraisópolis, bairro favelizado da zona sul de São Paulo, tornam o texto difícil para aqueles que vivem fora da periferia. Fato esse que representa uma estranha ironia, tornando assim o texto periférico tão difícil aos letrados, como Machado de Assis seria para o cidadão médio da margem.

Capão Pecado é um romance de crítica, denúncia e inclusão, abordando a literatura dentro de uma perspectiva inédita. Um entre muitos que vieram junto e que se seguiram a esse. Um romance que "desvalida a grande narrativa metropolitana e moderna de inclusão e cooptação para contar uma história diferente, ou melhor, de diferença" (Dos Santos, s.d.: 6).

Esse artigo não pretendeu em nenhum momento chegar a uma conclusão sobre a literatura marginal dos últimos 20 anos nas grandes metrópoles brasileiras, mas espera ter suscitado a curiosidade para esta forma literária e espera inspirar pesquisadores fora do território nacional a voltarem os olhos para essa literatura, oferecendo assim novas perspectivas e interpretações oriundas de outras realidades.

Referências bibliográficas

BRUM, E. (2007), "Os novos antropófagos", *Revista Época*, [on-line] http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79089-6014,00.html – 15.11.2018.

DALCASTAGNÈ, R. (2012), "Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais", *La littérature brésilienne contemporaine Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 2, pp. 13-18 [on-line] http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf – 15.11.2018.

DOS SANTOS, C. C., "Capão Pecado: Uma Referência", [on-line] http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/carolina_santos.pdf – 15.11.2018.

FERRÉZ (2000), *Capão Pecado*, 2 ed., Labortexto editorial, São Paulo.

FERRÉZ (2005). "Até hoje eu não sei o que é pior: a igreja ou a droga", *El País*, entrevista concedida a Marina Rossi e Antônio Jimenez Barca, [on-line]

https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html – 15.11.2018.

HOLLANDA, H. Buarque de, "As fronteiras móveis da literatura", [on-line] http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=67 – 15.11.2018.

HOLLANDA, H. Buarque de, *Literatura Marginal*, [on-line] https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/.

HOUAISS, A., VILLAR, M. S. (2009), *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda, Objetiva, Rio de Janeiro.

MARQUES, L. A. (2010), *Pacto em Capão Redondo: Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem*, USP, São Paulo.

MIRANDA, W. S. (2011), "Literatura marginal: representações da linguagem e (re)significação do imaginário coletivo", *Darandina Revisteletrônica. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*, [on-line] http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-marginal-representa%C3%A7%C3%A3o-da-linguagem-e-resignifica%C3%A7%C3%A3o-do-imagin%C3%A1rio-coletivo.pdf – 15.11.2018.

NASCIMENTO, É. P. do, *Apontamentos Sobre Estética e Política na Semana de Arte Moderna da Periferia*, XIV Congresso Brasileiro de Sociologia 28 a 31 de julho de 2009, Rio de Janeiro (RJ) [on-line] http://docplayer.com.br/42424867-Apontamentos-sobre-estetica-e-politica-na-semana-de-arte-moderna-da-periferia.html – 15.11.2018.

OLIVEIRA, R. P. de (2011), "Literatura marginal: questionamentos à teoria literária", *Ipotesi, Juiz de Fora*, 15(2) - Especial, pp. 31-39, [on-line] http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf – 15.11.2018.

RESENDE, N. O. de (s.d.), "Sobre vanguardas e periferias", *Revista Época*, [on-line] http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,, EDR79070-5856,00.html – 15.11.2018.

VAZ, S., "Manifesto da antropofagia periférica", [on-line] http://colecionadordepedras.blogspot.com/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html – 15.11.2018.

VELLOSO, L. M. (2007), *Capão Pecado - sem inspiração para cartão postal*, UFMG, Belo Horizonte.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 231-242
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.16

Rui Maia Rego
Universidade de Lisboa
rrego@campus.ul.pt

Ética epicurista − *Tetraphármakos*: Algumas inquirições no pensamento filosófico português[1]

Resumo:
Poderemos alcançar uma vida boa, suportar a dor e eliminar o medo da morte? Qual o papel da filosofia e do filósofo ante inquietudes práticas e especulativas? A filosofia de Epicuro (341-270 a.C.) visa "a saúde da alma" através do rigoroso conhecimento do Universo. O presente artigo procura analisar a proposta ética do filósofo − o seu *tetraphármakos* (quádruplo remédio para libertar o homem). Apresentam-se, seguidamente, duas objeções ao seu pensamento: por um lado, Agostinho da Silva, criticando a filosofia epicurista enquanto método meramente defensivo da dor; e, por outro lado, a caracterização do legado epicureu como irrealizável enquanto ambição práxica, tal como propõe o heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis.
Palavra-chave: ética, Epicuro, *Tetraphármako,* Agostinho da Silva, Fernando Pessoa

[1] Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto SFRH/BD/119664/2016. Parte desta investigação decorreu enquanto beneficiávamos de uma bolsa de investigação concedida pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no âmbito de um projeto de investigação do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL-FLUL).

Abstract:
Epicurean Ethics − *Tetraphármakos*: Some Inquiries in Portuguese Philosophical Thought
Can we achieve a good life, endure pain and eliminate the fear of death? What is the role of philosophy and the philosopher in the face of practical and speculative concerns? The philosophy of Epicurus (341-270 BC) aims at "the health of the soul" through the rigorous knowledge of the Universe. This article aims at analysing the ethical proposal of the philosopher − his *tetraphármakos* (quadruple remedy to liberate the man). Below, two objections to his thinking are presented: on the one hand, Agostinho da Silva, criticizing Epicurean philosophy as a merely defensive method of pain; on the other hand, the characterization of the Epicurean legacy as unrealizable as a praxis ambition, as proposed by Fernando Pessoa's heteronym, Ricardo Reis.
Keywords: ethics, Epicurus, *Tetraphármakos*, Agostinho da Silva, Fernando Pessoa

A Filosofia como Fármaco: um Aporte Metodológico

Poderemos alcançar uma vida boa, suportar a dor e eliminar o medo da morte? Quais os temores humanos e qual a sua fonte? Qual o papel da filosofia e do filósofo ante inquietudes práticas e especulativas? Epicuro (341-270 a.C.), no Jardim (nome por que ficou conhecido o lugar do seu ensino, onde eram admitidas mulheres e escravos), propunha o rigoroso conhecimento do Universo como método propiciatório para alcançar "a saúde da alma" (2009: 111). O presente artigo visa analisar a proposta ética do filósofo, especificamente o seu *tetraphármakos* (quádruplo remédio para libertar o homem)[2], apresentando em seguida duas objeções ao seu pensamento: por um lado, Agostinho da Silva, que disputa as limitações da filosofia epicurista enquanto

[2] «O célebre *tetraphármakos*, o quádruplo remédio, cujo enunciado sintético, lapidar no sentido próprio como no figurado, foi gravado, no século II da nossa era, num pórtico da sua cidade, pelo epicurista Diógenes de Enoanda: "Dos deuses nada devemos temer; da morte nada devemos temer; podemos atingir a felicidade; podemos suportar a dor". A terapia ética é uma só, porque estes remédios são solidários uns com os outros.» Cf. João Moraes, *in* Epicuro, 2017: 70.

filosofia negativa, *i.e.*, como uma proposta meramente defensiva ante a vida, que visa suprimir as maiores dores e sofrimentos humanos; e, por outro lado, a caracterização do legado epicureu como irrealizável enquanto ambição práxica, restando apenas a possibilidade de um "epicurismo triste", *i.e.*, uma busca por prazeres ilusórios, tal como propõe o heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis.

Duas notas introdutórias, mas substantivas, destacam-se. Em primeiro lugar, denota-se que a filosofia epicurista não visa apenas os estritos limites da especulação teorética. Uma vez que, provida de reflexão acerca da Natureza e do critério de verdade para o conhecimento desta, visa promover o reto prazer vital para uma vida boa, atacando mitos e temores que obstaculizam uma vida feliz. O pensamento de Epicuro está de acordo, metodologicamente, com a pretensão que em seu entender a filosofia deve ter: a de eliminar a dor da mente humana. O filosofar seria vão se não curasse nenhum sofrimento humano e não auxiliasse, pela reflexão, a eliminação dos temores humanos (Epicuro, 1926: 132-133). Para Epicuro, a causa do medo reside em opiniões falsas sobre o real. Por sua vez, a filosofia, como terapêutica, visa desfazer as causas do medo que perturbam a mente humana e impedem a sua tranquilidade (ou *ataraxia*): "Não se deve fingir que se filosofa, mas filosofar realmente, pois não é de aparentar que estamos sãos que necessitamos, mas sim de estar sãos de verdade" (Epicuro, 2009: 136).

Numa segunda nota, sublinha-se a existência de uma unidade sistemática na filosofia de Epicuro. Entre as propostas filosóficas gregas antigas de pensar as condições necessárias para uma vida boa, a sua proposta de caminho para uma vida feliz (configurando o conjunto destas reflexões a sua Ética) integra-se em duas outras categorias filosóficas: na Física, que visa compreender a estrutura da Natureza, e na Canónica, enquanto ponderação acerca do critério de verdade para se conhecer sem erro. A leitura da sua filosofia convoca e exige a coerência entre estas distintas categorias. Conhecer o intento farmacológico da filosofia epicurista e a combinação de áreas diversas para o mesmo socorro do homem, entregue aos seus temores, é fundamental para se compreender os diferentes passos desta proposta filosófica.

O Prazer: o Hedonismo Epicureu e a sua ligação à Cosmologia Atomista

O hedonismo epicureu traduz-se, primeiramente, na afirmação de que a felicidade coincide com o prazer. Todavia, o primado do prazer (como finalidade) não implica que todo o prazer seja conducente à felicidade:

> Se as coisas que originam os prazeres dos dissolutos desvanecessem os temores do pensamento a respeito dos fenómenos celestes, da morte e do sofrimento, se, além disso, ensinassem o limite dos desejos, jamais teríamos motivos para os censurar, [já que viveriam] saciados de prazer e sem dor nem tormento algum, o que significa, precisamente, livres do mal. (Epicuro, 2009: 122).

O prazer é definido como ausência de dor e, considerando a exposição supracitada, nem todo o prazer (*v.g.*: "os prazeres dos dissolutos") permite eliminar a dor. A dor pode ser causada: ou por falsas opiniões acerca da realidade (*v.g.*: a opinião de que a morte constitui um mal para aquele que morre ou a opinião de que os deuses interferem nos assuntos humanos) ou por um cálculo desaconselhado quanto à correta satisfação de certos desejos (*v.g.*: o desejo de imortalidade ou o desejo de refeições sumptuosas). Primeiramente, apresentam-se algumas distinções acerca dos desejos e do prazer.

Para se alcançar a tranquilidade da alma, nem todos os desejos devem ser satisfeitos. Deve conhecer-se a natureza dos desejos, pois não são todos equivalentes. Uns são vãos e outros naturais (sendo que entre estes últimos podem distinguir-se entre necessários e meramente naturais): "Não se deve forçar a natureza, mas persuadi-la. Ora, persuadi-la-emos satisfazendo os desejos necessários, os naturais que não sejam prejudiciais e repelindo duramente os nocivos" (Epicuro, 2009: 134). Deve, igualmente, conhecer-se a natureza do prazer. Este pode ser cinético (em movimento), quando se busca satisfazer um desejo ou eliminar uma dor, ou catasmático, surgindo após a eliminação da dor (consistindo este num prazer estável). A título de exemplo considere-se a fome (enquanto desejo), que perturba o corpo e a mente. Durante

a satisfação deste desejo, experienciamos um prazer cinético e, quando, finalmente, desfrutamos da sensação de saciedade, alcançamos um prazer catasmático. Sendo que saciar o desejo por alimento (movido pela fome) é um desejo necessário e procurar comidas sofisticadamente temperadas constitui um desejo vão e nocivo: "Consideramos a auto-suficiência um grande bem, não porque tenhamos sempre de fazer uso de pouco, mas para que, se não tivermos muito, o pouco nos baste" (Epicuro, 2009: 114). O hedonismo epicurista impõe limites, porque não é permitido que um prazer implique uma dor maior. O prazer não deve exceder a supressão da dor (assim, não se aconselham alimentos faustosos e abundantes, mas apenas os suficientes, pois aqueles não saciam a fome de modo mais eficaz do que o alimento menos sofisticado). "Nenhum prazer é em si mesmo mau. Contudo, as coisas que produzem alguns prazeres trazem consigo perturbações que são muito maiores do que os prazeres" [Epicuro, 2009: 122 (*Máximas Capitais*, VIII)], *v.g.*, a ingestão desmedida de comida, bebidas alcoólicas, etc.

Um outro impedimento à conquista da felicidade ou do prazer, para além do possível erro no cálculo dos desejos e dos prazeres, são o temor da morte e da intervenção divina. A resposta de Epicuro remete para a física atomista, segundo a qual, tudo o que existe são átomos e vazio. A alma é corporal, pois ela pode afetar e ser afetada. Se não fosse corporal seria vazio, e, se tal fosse o caso, então a alma não afetaria nem seria afetada. A dispersão dos átomos que constituem a alma (que é o mesmo que a morte) implica a ausência de sensações. Se todo o bem e todo o mal estão nas sensações de prazer e dor, então, a morte, enquanto ausência de sensações, não pode ser boa nem má: "A morte nada é para nós; porque o que está dissolvido é insensível e o que é insensível nada é para nós" (Epicuro, 2009: 121). A morte não constitui um mal para quem morre, não devendo ser temida: "pois, enquanto nós existimos, a morte não está presente, e, quando [a morte] está presente, nós já não existimos" (Epicuro, 2009: 112). Os deuses não intervêm no mundo humano, porque tal não convém à sua natureza. O que convém à natureza divina é estar em permanente ataraxia, e por estarem sempre num estado de imperturbabilidade, os deuses não têm qualquer necessidade de intervir nos assuntos humanos.

A finalidade da filosofia consiste em conhecer a natureza do real para eliminar o sofrimento ou as perturbações da mente, revendo criticamente opiniões falsas sobre o real. Neste sentido, alcançar a felicidade ou vida boa (reflexão Ética) convoca, como afirmamos anteriormente, a Física (a concepção atomista do Universo) e a Canónica (as sensações como critério de verdade ou proteção contra o erro), atinente ao princípio segundo o qual: "Não é possível dissolver o temor diante das questões capitais se não se conhecer a natureza do Universo, conjeturando tudo através dos mitos. De modo que sem uma ciência da Natureza é impossível participar dos prazeres puros". (Epicuro, 2009: 123).

Objeções ao Método e Práxis Epicuristas

Apresentamos duas objeções emanadas do pensamento filosófico português, com Agostinho da Silva (1906-1994) e Fernando Pessoa (1888-1935): retomando a acusação que o primeiro faz à filosofia de Epicuro, como uma filosofia defensiva, e a proposta de "epicurismo triste" apresentada por um heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, como o único epicurismo hodiernamente viável. Sujeitamos estes autores a uma limitada circunscrição (em apenas duas notas[3]), atacando o método epicurista e a sua viabilidade prática.

A *primeira objeção* consiste na crítica à filosofia defensiva de Epicuro que Agostinho da Silva apresenta na citação mais longa, que se segue:

> […] ao passo que um Sócrates, por exemplo, trabalha pela construção de uma moral que é um conjunto de regras de ação no que respeita a nós e aos outros, que é um sistema de normas que nos permitirá modelar uma existência perfeita, os pensadores da época de que nos ocupamos agora procuram estabelecer um certo número de princípios que permitam aos homens suportarem a vida; nada há neles que exija de cada ser humano

[3] Para um mapeamento sumário de algumas críticas apresentadas a Epicuro e ao epicurismo entre pensadores portugueses ao longo da história cf.: Coutinho, Rafael, Rego, Rui, 2018: 559-569.

> esforço de criação, energia de ataque, manhã que rompa num céu novo; trata-se de tornar a existência suportável a cada um, de fornecer meios de defesa contra uma vida de que desaparecem todos os motivos nobres e sérios que pode haver para que se viva; não se trata de saber como poderemos ser mais viris, mais enérgicos, mais inteligentemente ativos; o ideal é descobrir o meio de se sofrer menos (1943: 5).

A modéstia de uma vida nos limites da tranquilidade material, sem a potência constante do risco; o pendor de encolhimento e inibição do homem face à luta e às experiências errantes; a procura da filosofia como terapia apaziguadora; são premissas contrárias às da filosofia de Agostinho, na qual, o homem tem de ser honesto com o que deseja e deve buscar levar a efeito as suas inclinações para a realização mais autêntica da sua liberdade, seja isso o que for, pois o "supremo destino do homem consiste em ser santo e deus, portanto livre" (1989: 76). Concordando com Pedro Calafate, em Agostinho da Silva, "este é porventura o traço mais relevante do seu pensamento e da sua obra: a exigência de santidade, mas num contexto teórico em que a santidade não significa necessariamente ser bom, mas sim ser autêntico" (Calafate, 2006: 167). Neste sentido, a definição mínima dos prazeres para o homem alcançar a tranquilidade não constitui um modelo de homem a ambicionar segundo os intentos de liberdade de Agostinho, sendo a liberdade a concordância, no homem, entre o seu pensamento e a sua ação (2001: 174). A ataraxia, "saúde da alma", ou tranquilidade defensiva de Epicuro, contrasta com a alacridade otimista, arrojada e criativa defendida por Agostinho. O advento doutrinário epicureu que se propõe conduzir hedonisticamente a ação como "meio de se sofrer menos" consistiria numa filosofia incompleta ou menor por não servir os homens e as suas aspirações mais elevadas, o intento de serem "mais viris, mais enérgicos, mais inteligentemente ativos".

A *segunda objeção* contesta a eficácia terapêutica da filosofia epicurista ao tempo do heterónimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, restando a possibilidade de um "epicurismo triste", onde os potenciais prazeres alcançáveis são ilusórios:

> Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. […] Cada qual de nós […] Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.
>
> Buscando o mínimo de dor ou […], o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da atividade útil.
>
> Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis […]. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer. (Pessoa, 1966: 386-387)

Para Ricardo Reis (na perspectiva deste texto atribuído ao seu irmão, Frederico Reis), temos o dever, hedonisticamente epicurista, de evitar "prazeres violentos" e buscar "o mínimo de dor", acrescido do dever de "dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade". Por que razão restaria apenas como intento a ilusão dos prazeres e não os prazeres eles mesmos, como defendia Epicuro? A consciência humana da irreversibilidade do tempo, mais do que a consciência da sua brevidade, impediria a compleição com prazeres efetivos (ou não ilusórios):

> Não torna ao ramo a folha que o deixou […]
> O momento, que acaba ao começar
> este, morreu p'ra sempre (Pessoa, 1994: 154).

Assim, se, segundo Epicuro, o pensamento sobre a morte não deve ocupar o homem porque quando ele é, ela não é, e quando a morte é o homem já não é, para Ricardo Reis a certeza consciente da irreversibilidade do tempo, cujos momentos findam/morrem a cada instante ("O momento […] morreu p'ra sempre."), retira a possibilidade de um prazer autêntico. A consciência da irreversibilidade do momento seria uma morte ainda em vida, uma morte que é enquanto ainda somos. Contudo, se assim é, e todos os prazeres são ilusões de prazeres, o que permite considerar, ainda assim, Ricardo Reis como um epicurista, se é que o é de algum modo substantivo? Se acompanharmos Nuno Amado: "quando Reis sugere que é de acordo connosco e não de acordo com Epicuro que devemos ser epicuristas, está a sublinhar,

uma vez mais, a inutilidade que há em modernamente buscar a calma, a liberdade e a felicidade antiga", dada esta "inutilidade" de buscar a "felicidade antiga" afirma, seguidamente, que "os prazeres que devemos cultivar são os prazeres inúteis" (2016: 268).

As "ilusões de prazeres" não são o mesmo que "prazeres inúteis", pois nem os prazeres inúteis têm de ser ilusórios (*v.g.*: o prazer retirado de um "jogo" ou da fruição do calor solar sem qualquer outra finalidade que a fruição no próprio ato não tem de ser ilusório), nem os prazeres ilusórios têm de ser inúteis (*v.g.*: procurar a felicidade ilusória, "buscando o mínimo de dor", pode não ser inútil, permitindo obter uma "calma qualquer"). Apesar desta distinção, que não nos parece de somenos relevância, retomemos o raciocínio anterior: «repudiada a seriedade e a gravidade da vida, como Epicuro decerto aconselharia, aquilo a que "o natural impulso dos instintos" deve ceder é ao "inútil gozo" em que consiste "jogar um bom jogo"», *i.e.*, sendo modernamente impossível buscar a "felicidade antiga", "só nos devemos concentrar nos prazeres inúteis, como aqueles que há num jogo, porque só a perda desses prazeres não acarreta sofrimento" (Amado, 2016: 268). Recuperando a citação acima, o homem deve ir "abstendo-se do esforço e da atividade útil" e assim evitar o sofrimento da perda, concentrando-se nos prazeres inúteis, "como aqueles que há num jogo", neste particular, seria um "esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer", como ambicionava o poeta filósofo, associando os prazeres ilusórios a um princípio da inutilidade da ação. Assim, apesar da ligação não ser imediata nem evidente, fica como máxima para a ação o dever de colher/aproveitar o momento[4] dispensando qualquer efeito útil da ação, pois a perda desse resultado útil traria sofrimento.

[4] Apesar da possibilidade de buscar a ilusão de calma, liberdade e felicidade ser vaga (Amado, 2016: 465), o *carpe diem* (Horácio, Odes I, 11), "colhe / o dia, porque és ele" (Pessoa, 2013: 134; cf.: Amado, 2016: 159), oferece-se como uma máxima para a ação.

Conclusão

Pretendemos com este artigo apresentar a filosofia epicurista como um impulso farmacológico perante os sofrimentos e temores que o homem pode enfrentar. *I.e.*, a reflexão filosófica, que para além de esclarecer sobre o prazer, elimina, pela correção que introduz, temores presentes na mente humana, como sejam o medo da morte e da intervenção divina. O hedonismo epicureu traduz-se na afirmação de que a felicidade consiste no prazer (ausência de dor), todavia, esta afirmação tem limites, *i.e.*, a prioridade do prazer (como princípio orientador na reflexão sobre a vida boa) não implica precedência em todas as circunstâncias do princípio do prazer ou ausência de dor. Nem todos os prazeres devem ser procurados, nem todas as dores devem ser evitadas. Procuramos, a título de objecção, resgatar duas frustrações apontadas à filosofia de Epicuro a partir de Agostinho da Silva e de Fernando Pessoa. Não são críticas no sentido forte de uma falha racional, mas traduzem quer a convicção de que a filosofia epicurista não cumpre em todos os casos o papel curativo que prometia, quer por lhe faltar ambição positiva, para além da mera fuga à dor.

Referências bibliográficas

AMADO, N. (2016), *Ricardo Reis (1887-1936)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

CALAFATE, P. (2006), *Portugal como Problema*, Fundação Luso-Americana/Público, Lisboa.

COUTINHO, R., REGO, R. (2018), "Anti-epicurismo" em: Franco, J. E., Cardoso, A. (orgs.) *Dicionário dos Antis: A Cultura Portuguesa em Negativo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

EPICURO (2009), *Cartas, Máximas e Sentenças*, Edições Sílabo, Lisboa.

EPICURO (1926), "Fragmenta" em: Bailey, C., *Epicurus: The Extant Remains*, Oxford University Press, Oxford, pp. 106-139.

EPICURO (2017), *Sentenças Vaticanas/Máximas Principais*, Levoir, Lisboa.

PESSOA, F. (2013), *Odes Escolhidas de Ricardo Reis*, Assírio & Alvim, Lisboa.

PESSOA, F. (1966), Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Ática, Lisboa.

PESSOA, F. (1994), *Poemas de Ricardo Reis*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa [Poema 112].

SILVA, A. da (1943), *O Pensamento de Epicuro*, Minerva, Vila Nova de Famalicão.

SILVA, A. da (2001), *Textos e Ensaios Filosóficos I*, Circulo de Leitores, Lisboa.

SILVA, A. da (1989), *Educação de Portugal*, Ulmeiro, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 243-258
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.17

Serafina Martins
Universidade de Lisboa
serafinamartins@sapo.pt

A crise económica na literatura portuguesa recente: casos de 2011 e 2013

Resumo:
Neste trabalho, estudam-se dois romances cujo assunto principal é a crise económica iniciada em 2008 e reveladores das consequências sociais e emocionais desta crise. Em *A instalação do medo*, esta emoção vence a protagonista; em *Índice médio de felicidade* a esperança e o altruísmo permitem uma pequena revolução. São, deste modo, exemplos de como a crise afectou a arte e ilustram um processo, ainda em curso, de transformação da literatura portuguesa.
Palavras-chave: crise económica, sociedade, efeitos, literatura portuguesa, transformação

Abstract:
The Economic Crisis in Recent Portuguese Literature: Cases of 2011 and 2013
This essay aims to analyse *A instalação do medo* e *Índice médio de felicidade*, two novels about the social and emotional effects of the most recent economic crisis, which began in 2008. Both are examples of how the Portuguese art was influenced by that crisis as well as of some relevant transformations occurring in Portuguese contemporary literature.
Keywords: economical crisis, society, effects, Portuguese literature, transformation

Ponto de situação

Em Setembro de 2008, deu-se um importantíssimo acontecimento histórico do século XXI com a queda do Lehman Brothers, na sequência da atribuição de crédito de alto risco, o chamado *subprime*. Um mercado liberto de regras anti-risco, no pressuposto de que bastariam hipotéticos mecanismos espontâneos de auto-regulação, bem como a dinâmica global dos sistemas financeiros levaram a uma crise bancária de enormes proporções. Nesse ano de 2008, o cidadão português não se preocupou extraordinariamente com estas informações nem, na verdade, essa era uma grande preocupação na União Europeia, segundo declarações de Fernando Teixeira dos Santos, então ministro das finanças de Portugal. No entanto, a rapidez dos acontecimentos, no plano mundial e nacional, levou a que no dia 2 de Novembro desse ano o ministro e o governador do Banco de Portugal comunicassem a decisão, tomada em conselho de ministros, de nacionalizar o Banco Português de Negócios justamente devido ao risco que representava para a totalidade da banca portuguesa. Usavam-se na altura metáforas como "contaminação", "activos tóxicos", "rastilho", "incêndio", etc.

Para o cidadão comum, que pouco ou nada sabia de finanças, foi um acontecimento que provocou estranheza, em particular nas gerações que se lembravam das nacionalizações ocorridas logo a seguir ao a 25 de Abril de 1974. As razões político-ideológicas destas nacionalizações não coincidiam com as circunstâncias de 2008; foi necessário compreendê-las integrando-as num contexto geográfico muito mais vasto, num plano intelectual em que a política se cruzava agora com o sistema financeiro mundial e em que o benefício e o prejuízo, sobretudo o prejuízo, se disseminavam de forma descontrolada. A auto-regulação dos mercados e, com ela, a ideia neoliberal da inferiorização do papel do Estado tinham redundado numa crise económica mais grave do que a de 1929. Foi preciso também aprender uma nova linguagem, que não importa agora reproduzir. Finalmente, e no que respeita a compreensão e aprendizagem, foi necessário debater, por vezes só nas consciências individuais, uma estranha moralidade, cujo centro estava na imputação de responsabilidades não às estruturas de

topo, mas a todos nós, todos os que, por exemplo, tinham usado créditos bancários. Ideias inesquecíveis da época diziam que **éramos** todos responsáveis – *ipsis verbis* – e que, *ipsis verbis*, os portugueses viviam acima das suas possibilidades. Daí para a conclusão aparentemente lógica de que vivíamos à custa da Europa rica, como foi dito por figuras de alta responsabilidade da União Europeia, foi um pequeno salto.

A crise económica gerou igualmente, nos seus primórdios, uma crise identitária colectiva, resultante da incorporação das ideias culpabilizadoras e da fragilização pessoal que estas acarretam, na medida em que geram medo e diminuem a capacidade de reacção. Estudos na área da psicologia de grupos mostram que o chamado "contágio emocional", ou seja, a comunicação e disseminação de estados afectivos são fundamentais para a organização de estruturas humanas grupais. "There is abundant evidence that individuals emotionally converge when exposed to affective stimuli", escrevem Janice R. Kelly, Nicole E. Ianonne e Megan K. McCarty (2016: 183). As frases culpabilizadoras antes referidas, imbuídas de uma carga emocional muito poderosa do ponto de vista argumentativo, disseminaram-se no país como verdades que, por isso mesmo, não era necessário comprovar. Com maior ou menor consciência do que estava a ser feito, com maior ou menor dolo por parte de quem as pronunciava, o facto é que os portugueses foram expostos a um processo de difusão de ideias morais com efeitos emocionalmente negativos.

As duas obras de que aqui se vai falar constituem exemplos da forma como a literatura portuguesa reagiu perante os acontecimentos traumáticos da crise económica e as emoções provocadas, uma reacção que foi amplamente partilhada noutras artes. É o caso particularmente notório do cinema e do teatro. Em 2011, foi representada uma peça pioneira sobre a degradação social provocada pela crise intitulada *Já passaram quantos anos, perguntou ele*, de Rui Pina Coelho, na qual as personagens, ainda relativamente jovens, verbalizam a sua desilusão com a falta de perspetivas de futuro; diga-se que entre 18 e 23 de Setembro de 2018 esteve em cena, num prédio junto ao Teatro Carlos Alberto (no Porto,) uma peça de Regina Guimarães, *Imóvel*, sobre os dilemas de personagens nos 40 anos de idade, igualmente

desapontadas com a existência precária que o mundo actual lhes reserva e com uma crise política onde por diferentes formas se insinua a desconfiança sobre a viabilidade da democracia.

As duas obras escolhidas, além de tematizarem os factos que mais perturbaram, e perturbam ainda, a sociedade portuguesa na segunda década do século XXI, têm em comum o interesse pelos efeitos emocionais supervenientes. Por ordem cronológica, são essas obras os romances *A instalação do medo*, de Rui Zink (2012) e *Índice médio de felicidade*, de David Machado (2013). Numa altura em que ainda é difícil fazer a destrinça qualitativa dos textos literários sobre a crise económica – dificuldade que resulta de essa literatura estar ainda a ser produzida e de não terem sido feitos estudos de balanço – nesta altura, dizia, o mérito destes romances está já suficientemente reconhecido. *A instalação do medo* tem três edições portuguesas e está traduzido, no que foi possível apurar, para alemão, romeno e francês. Em França, aliás, recebeu em 2017 o prémio *Les Utopiales*, festival internacional de ficção científica; no mesmo ano, o realizador Ricardo Leite adaptou a obra para o cinema com uma curta metragem onde manteve o título, tendo recebido em 2017 o prémio Sophia de Estudante da Academia Portuguesa de Cinema. *Índice fédio de felicidade*, por sua vez, recebeu em 2015 o Prémio da União Europeia para a Literatura e integrou a *longlist* do International Dublin Literary Prime de 2018, o qual foi atribuído a Mike McCormack. O livro tem, pelo menos, tradução inglesa francesa e búlgara; em 2016 foi adaptado ao cinema pelo realizador Joaquim Leitão.

Medo

O enredo mínimo de *A instalação do medo* é relativamente simples. Uma mulher está na sua casa apenas com o filho quando tocam à campainha. O facto de ela perguntar a si mesma se "serão *eles*?" (9; itál. orig.) permite ao leitor compreender de imediato uma expectativa negativa na figura feminina, evidente na ansiedade que o toque da campainha lhe provoca e, mais ainda, por ir acordar o menino para o esconder na casa de banho, pedindo-lhe silêncio – "Como já fizemos das

outras vezes" (ibid.), diz-lhe. Este é o assunto do primeiro capítulo do livro, muito breve, como são praticamente todos os que o compõem. No segundo, surgem na narrativa as duas outras personagens principais, dois homens, um deles engravatado e bem-falante, como se dirá inúmeras vezes no romance, outro de fato de macaco, mais deselegante e rude, que dizem vir instalar o medo com a naturalidade de quem faz uma declaração normal na vida normal. Perante a hesitação da mulher, apenas insinuada, o homem do fato, entre argumentos mais sibilinos, cita as palavras de uma ordem governamental, a Directiva n.º 359/13. Portaria 8: "Todos os lares devem ter o medo instalado num prazo de 120 dias" (13). O que se segue no livro, continuando a síntese desse enredo mínimo, é a aplicação da directiva, primeiro com a instalação, feita pelo operário, e depois com a demonstração, como se se fizesse uma espécie de teste de qualidade. "Instalação e "demonstração" constituem, justamente, os termos com que Rui Zink designou as duas partes intermédias e principais do texto. Nesta divisão e nestes nomes, de natureza paratextual, encontramos um primeiro sintoma da banalização de circunstâncias absurdas – apontadas no título do romance, cujo sentido é literal –, um processo constante na obra e logo de início desvendado. O efeito dessa banalização é previsível: o esbatimento das diferenças qualitativas e éticas entre o normal e o absurdo, o que contribui para a aceitação dos acontecimentos não razoáveis que proliferam na narrativa dirigidos a uma personagem isolada, a mulher, mas que são representativos do estado das coisas no país onde a história acontece. Não é difícil, aliás, chegar à conclusão de que instalar o medo está próximo de instalar um electrodoméstico ou um engenho tecnológico que ocupa um espaço material insignificante, mas que, em contrapartida, invade profundamente o espaço mental, alterando as consciências. Muito hábil a usar performances discursivas tipificadas, Rui Zink escreveu o seu romance trazendo características de um episódio de vendas que são feitas nas casas particulares (um aspirador milagroso, caixinhas de plástico, robôs de cozinha…), sublinhando deste modo a mecanização do que é feito por Carlos (o engravatado) e Sousa (o que usa fato-macaco).

Podemos afirmar que o empreendimento central dos dois homens consiste precisamente em transformar a mulher à sua imagem, tornando-a crente nos seus axiomas, fidelizada, digamos assim, pelos métodos usados na demonstração. Não existe na obra quem faça um juízo crítico total, não há um olhar puro, ou simples, que estabeleça as suas implicações. Contudo, esse juízo pressupõe-se, feito um pouco pelo medo que a mulher sente enquanto pessoa injuriada e como resultado, sobretudo, de poderosos significados implícitos obtidos através da ironia e de mimetismos linguísticos. A maior ironia reside, porventura, no facto de ser o medo emocionalmente experimentado pela mulher a sua melhor defesa contra a liturgia que os dois homens ali representam.

Não é por acaso que em textos breves, no âmbito da crítica literária de divulgação, se fale deste texto como uma obra kafkiana tendo em conta o sistema burocrático que vigora e envolve praticamente todos os passos da narrativa. Burocracia levada, claro, às últimas instâncias, sublinhando o autor as tintas da desumanização que este "processo" reinventado acarreta. Embora saibamos que a acção decorre em Portugal, poucos são os dados que delimitam o enredo, dando explicações, por exemplo, sobre a casa onde tudo acontece ou a identidade das personagens – característica agudizada na parte final, onde há um *twist* à maneira da cinematografia americana de grande circulação, uma das imensas referências à cultura pop que Rui Zink transportou para seu texto e que, no meu entender, o leitor descobre com gosto. No fundo, não há aquilo a que é comum chamar cor local, nem há também extraordinários recortes identitários; o escritor realizou um compromisso entre um modelo de escrita desenvolvido segundo a forma intelectual da globalização – onde escasseiam os traços pitorescos, habitual na literatura portuguesa contemporânea – e um outro, mais tradicional, onde existem particularidades ambientais e humanas frequentes na literatura da crise económica.

Embora saibamos alguma coisa sobre os homens que vêm instalar o medo, esse saber é rarefeito, apresentado de acordo com as possibilidades que a percepção narrativa admite. O narrador externo não tem capacidade de informar, o foco de percepção é não raro o das personagens, há longos excertos numa primeira pessoa cuja identidade

se desconhece e, principalmente, predominam diálogos que criam um híbrido de texto narrativo e texto dramático. Assim, as personagens são aquilo que fazem e, sobretudo no caso da mulher, aquilo que pensam perante o que está a acontecer. Os dois homens não correspondem a modelos comportamentais humanos, sendo no entanto reconhecíveis no âmbito de universos literários distópicos, a começar justamente pelos kafkianos – uma ideia que é autorizada pela própria obra. Ambos constituem uma realidade dual, um ser biface completando cada um aquilo que falta no outro. O homem do fato chama-se Carlos e o técnico chama-se Sousa, ou seja, tem o apelido que falta à personagem anterior. São o "Carlos Sousa", um daqueles nomes baços da tradição portuguesa, como Manuel Silva, José Pereira, etc. São implacáveis e acríticos no trabalho que têm para fazer, não são criativos, não inventam, não estão sequer a fazer uma experiência. Os axiomas com que iniciam a sua tarefa são reveladores de um exercício rígido e seco no plano moral. O princípio dos princípios na instalação do medo reside precisamente na reprodução de frases axiomáticas cujo valor, ou cuja verdade é sobretudo formal – "O progresso não pára"; "É pelo bem do país".

Os axiomas e a manipulação das emoções constituem a forma inicial e preparatória de os funcionários levarem a cabo a sua missão, procurando desenvolver na mulher sentimentos de culpa que levam à sua concordância com o razoável – não ser contra o bem do país e contra o progresso – e com o absurdo – não ser contra o medo. A condução da mulher para a aceitação de uma ideia irracional resulta, assim, da imposição prepotente de ideias falaciosas, sendo esta a primeira etapa de uma performance que se vai intensificando quase até ao paroxismo e cuja intensidade só diminui mediante a peripécia final, bastante inesperada.

Numa segunda etapa, os sofismas da equipa de instalação dão lugar a acções demonstrativas que começam ainda antes de chegarmos à terceira parte do romance precisamente denominada "Demonstração". A mulher é exposta a diferentes medos, segundo uma tipologia por vezes identificada na obra, enfatizando-se desta maneira o registo burocrático da história. Assim, num primeiro acto da demonstração

do medo, Carlos e Sousa desfiam verbalmente os referidos animais perigosos: cobras, escorpiões, piranhas. anacondas. Neste momento, a condição biface das personagens é notória; aquilo que dizem surge como uma fala única desdobrada em duas vozes distintas e também por este artifício a narrativa adquire a forma de texto dramático. De maneira bastante proeminente, as referências a dados da cultura pop iniciam uma cadeia que vai adquirindo inúmeros elos à medida que o romance prossegue, com motivações de índole diversíssima. Jogo benévolo com o leitor, incitando à descoberta dessas referências? Citações que são, na verdade, alusões? Homenagem amável a uma cultura que, queiramos ou não, preenche os nossos dias e nos protege de uma certa insularidade? Manifesto político subliminar relativo à pertinência das hierarquias culturais? Creio que estas hipóteses são legítimas e que todas elas casam com o espírito de desconstrução (chamemos-lhe pós-moderno) patente nesta obra notável.

Numa "Nota de autor", que fecha o livro, Rui Zink diz o seguinte: "A intenção inicial era este texto não ter uma única palavra minha. Cheguei no entanto à conclusão, qual Pierre Menard, de que isso seria ao mesmo tempo demasiado fácil e demasiado trabalhoso. Guardei ainda assim alguns fiapos alheios […] E há mais, que me desobrigo de indiciar" (177). Fez bem em desobrigar-se, pois assim o jogo é mais emotivo e a garantia da exaustividade é inalcançável. Deve-se explicar que no segundo acto da demonstração do medo os tais "fiapos alheios" são praticamente impossíveis de deslindar pois se trata principalmente de um *pot-pourri* de contos tradicionais, hoje em dia discutivelmente recomendados para a infância. Sofisticando a encenação (também ironicamente) com o uso de um dispositivo multimédia, ao primeiro tipo de medo – o "natural", esclarece-se no romance - sucede o medo atávico (cf. p. 43), que concita a história do Capuchinho Vermelho, de Hansel e Gretel e também do segundo episódio da série cinematográfica *Alien*, aquele em que Ellen Ripley (Sigourney Weaver) descobre a sua filha afectiva dentro de um casulo feito pela mãe alienígena. Este episódio, aliás, representa com grande mestria a figura das mães protectoras, que não se coíbem de defender os filhos seja de que maneira for. Rui Zink teve a inteligência de aludir a estas mães (neste caso,

sem "indiciar") integrando essa alusão num excerto onde pontifica uma mãe cruel, de modo a inverter assim o tipo de relação objectal que encontramos no filme.

Os primeiros medos são, no entanto, circundantes do medo maior, o horror, segundo um dos homens, cabendo aqui outras expressões superlativas. O escritor chamou-lhe apropriadamente o medo dos mercados, já que foram estes o centro a partir do qual duros receios, individuais e colectivos, se desenvolveram em Portugal. O romance de que se falará depois, *Índice médio de felicidade*, muito centrado na realidade local e protagonizado por pessoas do dia-a-dia, é mais concretizador ao relatar uma história de desemprego e a suas consequências na vida de uma família. Como tudo durante esses anos sucedeu muito depressa, em 2013 as consequências da crise financeira eram já notórias; a distopia de Rui Zink, onde o presente, ou a realidade, se compaginam com um universo projectivo que amplia vigorosamente essa realidade, constitui, além de uma obra anterior no plano temporal, uma obra antecedente no plano natural do acontecer.

Dadas as especificidades das ocorrências, compreendem-se melhor as especificidades do discurso presente em *A instalação do medo*, que, em termos genéricos, ganham forma no âmbito de processos de amplificação e no explorar da figuratividade. Numa página ocupada com sete balões, como os das crianças, os quais, além de serem afins dos que vemos na banda desenhada (lembro que Rui Zink foi co-autor de uma novela gráfica, *A arte suprema*), encontramos, de modo paradoxal, termos e frases mil e uma vezes repetidos, os clichés de economistas, políticos, etc., de uma natureza tão impressiva que os escritores fizeram delas um produto para a tematização literária da crise. Fala-se de "pessoas mal habituadas", "Egoísmos serôdios", "reformas estruturais". A par dos clichés, ocorreu também, durante esses anos, a divulgação da terminologia especializada dos mercados, em inglês: *benchmarking*, *spread*, *downsizing*, *layoff* (pp. 80-81). O problema da crise foi também um problema de linguagem, e creio não estar a usar aqui a usar liberdades de interpretação exageradas. No meu entender, quando o efeito de todo o processo for estudado pela História Literária, o levantamento desse aspeto artístico será obrigatório; o Sousa

oferece-nos mesmo um auxílio para o designar: "O modo como usamos a linguagem" (80). O escritor não esqueceu também as metáforas mais frequentes que foram postas a circular, desde a bucólica "janela de oportunidade" à escatológica "gorduras excedentárias", que consistiam, nomeadamente, no excesso de dinheiro gasto pelo Estado, vindo daí a urgência das famigeradas "reformas estruturais", ou "cortes" também estruturais.

Perante isto, houve de facto a oportunidade de adquirir um saber maior sobre um debate clássico entre a maior ou menor necessidade do Estado na vida dos cidadãos. Há hoje um esclarecimento sobre os aspectos económicos, políticos e sociais de que não dispúnhamos há exactamente dez anos, pois no dia 15 de Setembro de 2018 assinalou-se uma década sobre a falência do Lehman Brothers, tendo a funesta efeméride sido lembrada na comunicação de teor generalista, como o *Expresso Online*, e também na mais especializada – a revista *Exame*, dedicada à área da Economia, apresentou no número de Setembro um dossier de 50 páginas sobre as consequências, ainda presentes, desse dia 15, onde faz a sua retrospectiva. No dossier do *Expresso Online*, foram recolhidos sete artigos e duas entrevistas publicados entre Julho e Agosto, antecedidos por uma introdução não é assinada.

Lendo estes trabalhos, percebemos que há algum consenso em três ideias: a de que Portugal recuperou destes 10 anos, tendo a economia voltado a um estado mais próximo do de 2008; a de que as consequências da crise no plano social ainda não foram corrigidas; finalmente, a de que são necessárias medidas previdentes para evitar outra depressão no futuro próximo. Tendo isto em mente, podemos sugerir que o romance *A instalação do medo*, além de nos oferecer uma visão hiperbolizada de um processo histórico em 2012 e ainda agora inconcluso, é um aviso, uma sede de premonição muito eficaz tendo em conta, passe o lugar comum, os traços pós-humanos de um mundo que talvez um dia venha ter connosco. Um mundo onde os mercados serão tão avassaladores que já não se pode lutar contra eles; como se diz em jogos de palavras que encontramos na obra, "os mercados são a perfeita sociedade anónima" (53), um "rumor" (ibid.), um "ruído

branco" (54), com alusões, agora, a Eugénio de Andrade[1] e Almeida Faria[2]. Carlos faz-se esta pergunta: "Quando iriam perceber que a humanidade acabou?" (165).

Esta podia ser a conclusão deste romance onde as falas dos homens são ruído puro, um teatro operático que nos agride e assusta. A peripécia final dos últimos seis capítulos (cinco da secção "Corolários") mostra-nos o medo instalado no seu ponto perfeito, o de se acreditar na sua necessidade, como sucede aos dois homens. Os seres humanos atingidos pelos monstros, como então ocorre a todas as personagens da narrativa, não são ressarcidos, pois trata-se de um desenlace moderno e ambíguo.

Felicidade

Lembro palavras anteriores de Janice R. Kelly, Nicole E. Ianonne e Megan K. McCarty sobre a aproximação grupal dos indivíduos em função de estímulos afectivos que recebem para fazer algumas observações sobre *Índice médio de felicidade*, o romance de David Machado que incide profundamente sobre o problema da crise económica; esta foi entretanto designada como Grande Recessão, termos cuja propriedade é extraordinária e de cuja ciência milhões de portugueses têm conhecimento direto.

Trata-se de um livro encantatório, contado na primeira pessoa por Daniel, figura concebida à imagem de uma geração que estava nos 30 e alguns anos quando tudo aconteceu. Uma geração nascida na década de 80, que tirou proveito do ensino garantido pelo Estado, da existência de emprego garantida no país ao longo da década de 90 e da prodigalidade bancária para comprar património desejavelmente duradouro – por exemplo, uma casa. Daniel e a mulher, Marta, são donos de uma casa comprada com um empréstimo, têm carro, emprego, liberdade financeira e dois filhos: Flor, adolescente, Mateus, pré-adolescente. Têm vidas banais, facilitadas pelo contexto, e um futuro previsível.

[1] Poema *Coração habitado*.

[2] Romance *Rumor branco*.

Menos comum é o processo usado por David Machado para contar a história. Tratando-se embora de uma narrativa de memórias ficcionais, tem a singularidade de se tratar de uma fala dirigida a Almodôvar, um dos seus dois melhores amigos; ele está preso por ter assaltado uma estação de serviço e não aceita encontrar-se com Daniel quando este tenta visitá-lo na prisão. Esta fala é, pois, uma ficção dentro do romance, tornando viável uma narrativa na segunda pessoa, importante marca distintiva, e a construção de um discurso cuja natureza coloquial propicia, digamos, um encontro com um momento específico de língua portuguesa, aparentemente oral, utilizada por homens urbanos – e lisboetas – da classe média; esta constatação é meramente empírica e resulta do reconhecimento de um sociolecto dos dias de hoje, no qual abunda o calão grosseiro e a injúria descontrolada admitida entre pares. David Machado teve a capacidade de criar uma espécie de hiper-realismo linguístico, respeitando a brutalidade do referido sociolecto, apaziguada, no entanto, por um lirismo que completa a voz do narrador e esclarece a sua acção.

Grande parte da história diz respeito a um processo de descalabro cuja síntese em certa medida é perfunctória. Desemprego, dificuldade em pagar a casa, perda da casa, que fica na posse do banco, todo um enredo económico-social banalizado, uma história dos nossos dias. A isso junta-se uma energia dramática causada por uma série de quedas progressivas, na qual Daniel se vê a dormir no carro quase novo, depois no mesmo carro cruelmente queimado por um bando de adolescentes (com intervenção significativa no romance), depois ainda na iminência de dormir na rua. Este facto precipita uma última etapa do texto, narrada nos dois capítulos finais, durante os quais Daniel, os filhos, Vasco (filho de Almodôvar e parte do grupo de adolescentes), Xavier, o amigo de infância deprimido (David Machado desenha um quadro depressivo com grande precisão) e Alípio fazem uma viagem numa carrinha até Genebra para ajudarem uma mulher paraplégica que quer ir ver pela última vez um irmão (internado num hospital de Marselha).

Durante todo a obra, o leitor acompanha as variações, no narrador, desse estranhamente quantificável índice médio de felicidade, criado

pelo deprimido Xavier. Na vida em descalabro, impõe-se uma linha descendente; na viagem, realista e mágica, surge uma linha ascendente, ambas fáceis de imaginar, pois os níveis são indicados nos títulos de todos os capítulos, com excepção do final. Essas linhas representam uma existência complexa, cujo ponto cimeiro está na destruição de um homem enquanto parte das estruturas sociais que corroem cada indivíduo e em simultâneo se destroem a elas próprias, com as famílias que se separam, com comportamentos chocantes de natureza criminosa (os adolescentes), com a falência de empresas, tudo uma miséria que alastra como as manchas de humidade.

Segundo creio, a obra pode ser interpretada como uma alegoria desta contradição irracional que existe nas forças corruptoras, as quais produzem um campo minado que no final também as põe em risco; a crítica que se faz hoje aos efeitos recessivos da austeridade a que Portugal foi sujeito pela Troika, crítica vinda mesmo da União Europeia e do Fundo Monetário Internacional, clarifica tal irracionalidade. Mais seguramente, a obra consiste num projecto de resistência ao presente e uma preparação do futuro que se esclarece, por um lado, com o papel dado às crianças e jovens e, por outro lado, no desfazer, com a prática de acções, da imaginação distópica sobre o porvir. Esse tipo de imaginação surge ao longo do romance sobretudo nos pensamentos de Daniel e de Flor.

A natureza dessas acções foi já indicada, trata-se da viagem à Suíça. Não se disse ainda que essa viagem é o resultado de um projeto concebido por Almodôvar e que consiste na criação de "uma rede social através da qual pessoas e pessoas que estão dispostas a ajudar podem encontrar-se" (20). É um plano onde colaboram os três amigos, de resposta à crise económica e enquadrado ainda na sua vida relativamente normal.

Sucede, no entanto, que, quando de facto uma mulher se inscreve na rede, a situação de Almodôvar e Daniel é anormal – prisão, no caso do primeiro, Daniel prestes a tornar-se um sem-abrigo – e por isso a viagem deve ser lida ponderando os efeitos nos que nela participam. Trata-se, creio, de estabelecer um novo corpo comunitário depois de desaparecidos todos os que antes respondiam a necessidades

elementares do mundo moderno, em particular conforto e reconhecimento num plano micro e macrossocial, e às necessidades simbólicas que se elaboram na mente. Um dos aspectos mais cativantes de *Índice médio de felicidade* está na forma como Daniel se avalia e como racionaliza as ocorrências de que é vítima, movido pela esperança. Esperança à qual se acrescenta um espírito de altruísmo (compaginado num elenco muito vasto de atitudes) onde não aparenta haver desejos de redenção pessoal, porventura egoístas. Uma nova orgânica, constituída por pessoas a sofrerem diferentes formas de degenerescência e, nalguns casos, manifestos desistentes, retira Daniel e os outros do sistema apodrecido e da aflição que então dominavam Portugal.

Conclusão

Em 2018, Francis Fukuyama publicou *Identidades: a exigência da dignidade e a política do ressentimento* (logo traduzido em Portugal) onde reflecte sobre os efeitos da Grande Recessão no cenário político contemporâneo dos E.U.A. e da Europa, analisando o fortalecimento das ideologias nacionalistas no âmbito do que chama "políticas identitárias". O enredo de *Índice médio de felicidade* revela um sentido diferente, até porque não é, *stricto sensu*, um livro de mensagem política; é, isso sim, uma obra onde os processos de resolução se desenvolvem numa zona intermédia entre o coletivo e o individual em função de uma consciência humanitária – que será talvez a mais universal. Perante a gravidade dos problemas que assolaram Portugal, a exaltação da bondade e da esperança pode parecer ingénua (não tenho essa opinião), mas o romance não é menos eficaz enquanto parte do activismo que as artes portuguesas têm realizado para o nosso sucesso vital.

Sugiro, para concluir, que este e outros textos da crise integram um discurso de protesto, mais ou menos inclinado para propostas de solução. *A instalação do medo* tem uma vocação menor para propor do que *Índice médio de felicidade*, sendo, no entanto, uma resposta fortíssima aos mecanismos mais deletérios da crise. Num artigo de 2016, publicado na revista *Vértice*, António José Avelãs Nunes fala da necessidade de um projecto político alternativo, que assente na confiança

no homem e nas suas capacidades, um projecto inspirado em valores e empenhado em objetivos que os «mercados» não reconhecem nem são capazes de prosseguir" (85-86). Se admitirmos que a literatura, na sua informalidade, em sentido lato, pode contribuir para esse projeto, teremos mais confiança na sua razão de ser, daremos talvez mais valor a estes objetos ainda discretos no panorama da literatura portuguesa contemporânea e seremos talvez mais optimistas do que George Steiner em *O Silêncio* dos *Livros*, pois esses livros continuam audíveis num mundo que não pára de falar.[3]

Referências bibliográficas

FUKUYAMA, F. (2018), *Identidades: A exigência de dignidade e a política do ressentimento*, trad. M. Freitas da Costa, D. Quixote, Lisboa.

KELLY, J. R., IANONNE, N. E., MCCARTY, M. K. (2016), "Emotional Contagion of Anger is Automatic: An Evolutionary Explanation", *British Journal of Social Psychology*, 55(1), pp. 182-190, https://www.doi.org/10.1111/bjso.12134.

MACHADO, D. (2013), *Índice médio de felicidade*, D. Quixote, Lisboa.

NUNES, A. J. A. (2016), "Neoliberalismo e democracia", *Vértice*, 179, Lisboa, pp. 83-101.

ZINK, R. (2012), *A instalação do medo*, Teodolito.

[3] Aludo ao título do livro de Susan Cain *Quiet: The Power of Introverts in a World that can´t Stop Talking*, 2012.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 259-270
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.18

Emanoel Cesar Pires de Assis[1]
Universidade Estadual do Maranhão
emanoel.uema@gmail.com

Daniel Lopes[2]
Universidade Estadual do Maranhão
daniell139@gmail.com

A estatística textual computadorizada e a literatura brasileira: uma análise do romance *Miragem*, de Coelho Neto

Resumo:
Neste artigo, revelamos, por meio de uma leitura estilométrica, características do estilo de escrita de Coelho Neto em Miragem (1895). Ademais, comparamos o estilo do escritor com o estilo de três escritores contemporâneos seus: Aluísio Azevedo, O Cortiço (1890); Adolfo Caminha, Bom-Crioulo (1895); e Machado de Assis, Dom Casmurro (1900). A metodologia de investigação adotada nesse trabalho tem como suporte a estilometria (Brandão, 2006; Cúrcio, 2006, 2007, 2013; Freitas, 2007; Paiva, 2013; Assis, 2013; e Silva, 2014) e dialoga, sempre que possível, com a crítica literária direcionada a Coelho Neto e sua obra, principalmente no tocante ao seu estilo. Dentre os nossos achados, comprovamos que os usos de adjetivos, verbos, e advérbios em –mente apontados como "excessivos" pela crítica por parte de Coelho Neto na composição do seu estilo são, aparentemente, normais quando comparamos o seu estilo com o estilo de seus contemporâneos.

[1] Doutor em Letras (UFSC). Professor do Departamento de Letras e do Mestrado em Letras da UEMA.

[2] Graduado em Letras pelo CESC/UEMA, membro do Grupo de Pesquisas em Literatura, Arte e Mídias- LAMID/CNPq- UEMA.

Palavras-chave: literatura brasileira, Coelho Neto, estatística textual, estilometria

Abstract:
The Computerizes Textual Statistics and the Brazilian Literature: An Analysis of the Romance Miragem, by Coelho Neto
In this article, we reveal, through a stylometric reading, characteristics of Coelho Neto's style in Miragem (1895). In addition, we compare the style of the writer with the style of three contemporary writers: Aluísio Azevedo, O Cortiço (1890); Adolfo Caminha, Bom-Crioulo (1895); and Machado de Assis, Dom Casmurro (1900). The research methodology adopted in this study is supported by stylometry (Brandão, 2006, Cúrcio, 2006, 2007, 2013, Freitas, 2007, Paiva, 2013, Assis, 2013 and Silva, 2014) and dialogues, whenever possible, with the literary criticism directed to Coelho Neto and his work, mainly in relation to his style. Among our findings, we have found that the uses of adjectives, verbs, and adverbs in Coelho Neto's criticism of the composition of his style are apparently normal when compared to the style of other writers.
Keywords: Brazilian literature, Coelho Neto, textual statistics, stylometry

Coelho Neto: um escritor de ambígua figuração

Henrique Maximiano "Coelho Neto" é um escritor de "ambígua figuração" dentro do ideário da literatura brasileira. Em sua época, fora considerado o escritor mais lido do Brasil, hoje é visto como um escritor controvertido, de uma produção excessiva, que perpassa praticamente todas as correntes estéticas da literatura brasileira, do fim do século XIX a meados do século XX, e encontra-se ainda, infelizmente, no limbo literário, procurando, através de seus volumes e gêneros escritos, espaço para ser inserido ou, ao menos, ocupar uma posição melhor nas Histórias da Literatura Brasileira.

Com o propósito de entendermos melhor essa emblemática figuração, resolvemos realizar um estudo de caráter estilístico pelo viés da "leitura estilométrica" em uma de suas obras, o romance Miragem (1895).

A crítica, ao tocar de maneira qualitativa e avaliar, especificamente, o plano formal dos gêneros escritos por Coelho Neto, costumeiramente

o acusa de ser prolixo e "afetado" por usar, em excesso, classes gramaticais como verbos, adjetivos, e advérbios (Bosi, 2013). Tal prática, do ponto de vista da crítica, sobrecarrega o estilo do autor, dificultando as raras leituras de suas obras pelo público leitor.

A falta de um estudo mais acurado em relação a este mesmo estilo fez das acusações formuladas e exploradas "o cavalo de batalha de mil condenações, às vezes levianas, às vezes ridículas" em torno do nosso escritor em tela (Farias, 1963: 11). Destarte, entendemos que uma das várias pertinências desse estudo estilométrico é começarmos a preencher a lacuna que ainda se encontra aberta a respeito do estilo desse escritor maranhense.

A metodologia de investigação denominada de estilometria é, em pleno curso do século XXI, no Brasil, pouco utilizada. Entretanto, de maneira gradativa, trabalhos da mesma natureza que o nosso (Brandão, 2006; Freitas, 2007; Paiva, 2013; e Assis, 2013) têm ajudado a torná-la bastante promissora. Atuando como metodologia de investigação científica no campo literário, a estilometria surge a partir do interesse de áreas distintas e que se complementam mutuamente, dentre elas, principalmente, a área da literatura, da linguística, da informática e da estatística, caracterizando-a assim como uma metodologia interdisciplinar.

Dessa forma, procuraremos obter, viabilizados pelo software Hyperbase, de Etienne Brunet, dados estilométricos retirados do romance Miragem e traçar as características do estilo de escrita de Coelho Neto, cotejando o seu estilo com o de três escritores contemporâneos seus: Aluísio Azevedo (O Cortiço); Adolfo Caminha (O Bom Crioulo); e Machado de Assis (Dom Casmurro).

Procedimentos para um estudio estilométrico: preparação dos textos

Para criar a nossa base textual, com os textos dos quatro escritores, tivemos que seguir alguns procedimentos para que os textos pudessem ser devidamente inseridos no programa Hyperbase e, assim, retirar deles os dados estilométricos que nos interessariam para as análises

e interpretações. Etapas como: coleta dos textos; revisão e adequação da grafia foram devidamente realizadas para a criação da base textual. Nessas etapas são feitas também a limpeza textual, comparação editorial e atualização dos textos para serem submetidos ao Hyperbase.

A padronização gráfica permite um melhor tratamento dos textos e evita erros que possam estar ligados a edições diferentes das obras com grafia do português igualmente diferente. A partir disso, é possível obter resultados estatísticos que são gerados pelo programa e que o pesquisador precisa, juntamente com o conhecimento da leitura da obra, interpretar.

Ao todo, nosso corpus de textos conta com 312.316 ocorrências (N) e 23. 815 formas/vocábulos (V). Assis (2013) entende por "forma" qualquer unidade que se encontra no texto, ou seja, o conceito abarca tanto as palavras quanto os sinais de pontuação, já as "ocorrências" são todas as unidades do texto, bem como as formas e suas repetições. A base textual, então, tem as seguintes características:

TEXTOS	OCORRÊNCIAS	FORMAS	ABREVIAÇÃO
O Cortiço	101.040	11.203	CORTI
Bom-crioulo	47.614	7.096	CRIOL
Miragem	81.019	11.072	MIRA
Dom Casmurro	82.643	8.688	DOMC

Tabela 1 – Número de ocorrências e vocábulos nos romances. Fonte: os autores.

Como podemos perceber, os textos têm extensões diferentes. Logo, o cálculo estatístico dos dados que desejamos investigar não acontecerá a partir da quantidade de vezes ou da média em que determinada forma aparece, o que pode gerar dados equivocados, na medida em que a proporção das palavras e outros elementos textuais, ou em nosso caso, as formas investigadas adjetivos, verbos e advérbios estão intrinsecamente relacionadas com a extensão de cada texto. Dessa maneira, visando obter resultados que nos dão maior confiabilidade, a análise

de cada dado estatístico dos textos investigados ocorrerá a partir do cálculo do desvio padrão em relação ao corpus.

Riqueza lexical de Coelho Neto em *Miragem*

A respeito das críticas em direção ao estilo de Coelho Neto, Arnaldo Niskier, em Coelho Neto e a Modernidade (2010), enfatiza e comenta a campanha modernista opressora sobre o escritor maranhense. Niskier (2010) destaca que "o modernismo condenou-o como representante do passadismo, acusado de afetação, palavreado rebuscado e enfático, abuso de termos incomuns, prolixidade e helenismo". Ademais, diz ainda que "a vitória do modernismo se fez como se houvesse necessidade de abater um grande inimigo, no caso, Coelho Neto".

Instigados em querer saber se Coelho Neto possui, de fato, um dos mais ricos vocabulários em língua portuguesa, conforme sugerido por seu filho, resolvemos investigar a sua riqueza lexical a fim de percebermos se tal observação sobre o seu estilo pode ser verificada.

Verônica Cúrcio explica que o cálculo da riqueza lexical em textos literários, na estilometria, baseia-se na relação da medida estatística entre "o número total de palavras repetidas e diferentes de um mesmo texto e o número de palavras que o compõem" (2013: 84). Ou seja, dentro dos princípios dos estudos estilométricos, refere-se à razão entre o número de palavras diferentes (vocábulos ou formas) e o número total de palavras (ocorrências).

Entendida assim, podemos deduzir que um determinado escritor terá o vocabulário rico e variado a partir de um número maior de vocábulos novos que aparecem por meio de seu estilo de escrita no(s) seu(s) texto(s), sem a possibilidade de muita repetição, do contrário, mais repetitivo e restrito em vocabulário será o texto, o que indicará uma possível pobreza lexical. Cúrcio (2013: 84) resume essa noção de riqueza lexical da seguinte maneira: "quanto maior o número de vocábulos novos, maior será a riqueza e a variedade do vocabulário".

Com o auxílio do software Hyperbase, podemos obter por meio de cálculos estatísticos baseados em distribuições de frequências e na extensão relativa do vocabulário dos textos a riqueza lexical dos autores

em duas perspectivas: vocabulário geral ou o índice de hapax (palavras de ocorrência única). Sendo assim, para uma primeira apreciação dos resultados da riqueza lexical e hapax dos estilos dos nossos escritores em seus textos, vejamos a figura abaixo:

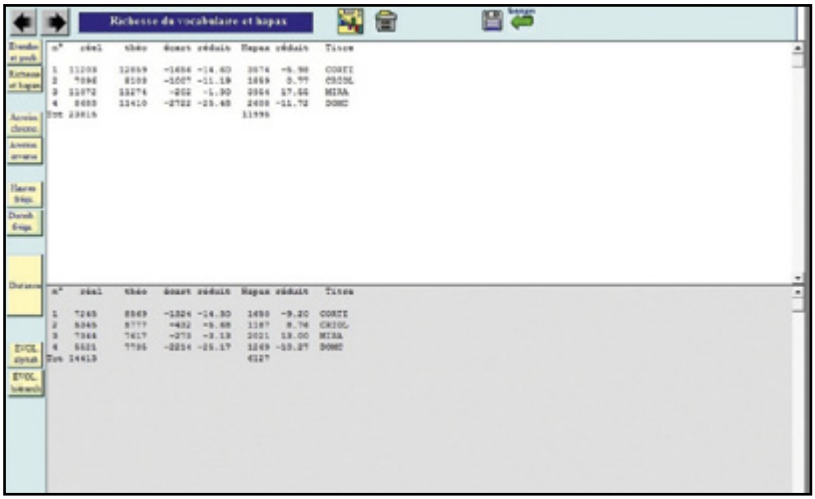


Figura 1 – Riqueza do vocabulário e *hapax* nos romances. Fonte: Hyperbase.

No conjunto geral dos textos, a partir dos resultados estilométricos expostos acima, podemos verificar que das formas totais (23. 815 vocábulos), 11. 995 são hapax. Ou seja, quase metade do vocabulário presente nos textos dos nossos escritores em tela não se repete, o que em termos estilísticos demonstra uma habilidade considerável dos nossos prosadores na composição dos seus estilos em seus romances. Entretanto, ao verificarmos separadamente os dados estilométricos expostos na figura 1, percebemos que há uma preponderância da riqueza lexical e dos números de hapax no estilo de Coelho Neto, que é superior ao estilo de seus contemporâneos. Vejamos novamente os resultados da figura 1, na tabela abaixo, por posição de riqueza lexical.

Posição de R. L	Nº de Vocábulos	Nº de Hapax	Romances
1º	11. 072	3. 954	**MIRA**
2º	11. 203	3. 574	**CORTI**
3º	8. 688	2. 608	**DOMC**
4º	7. 096	1. 859	**CRIOL**

Tabela 2 - Posição de riqueza lexical e hapax por romances. Fonte: os autores.

A tabela acima nos dá a primeira comparação entre o estilo de Coelho Neto e o estilo de seus contemporâneos. Nessa comparação, com esses dados primários, podemos constatar que Coelho Neto, em Miragem, tem um quantitativo de diversidade lexical superior aos seus contemporâneos, seu texto apresenta quase quatro mil (4.000) hapax.

Podemos afirmar, a partir dos dados acima, que o romance Miragem tem aspectos positivos no tocante ao léxico, ou seja, é um romance que dá sinais e traz, em sua composição estilística, vocabulários variados, sem a possibilidade de muita repetição, o que em termos estilísticos demonstra a habilidade de Coelho Neto com o uso das palavras. Tal amostra, igualmente, ratifica a consideração da crítica sobre o autor quando o denomina de "mago da palavra".

Ocorrências de adjetivos, verbos e advérbios em *Miragem*

De acordo com Murari (2011: 26), desde o início da profusa carreira de Coelho Neto como escritor, "foram frequentes as admoestações ao autor acerca de seu estilo superabundante e imaginoso, da excentricidade de sua prosa oblíqua, seduzida [...] pelo fraseado sinuoso, pelo descritivismo detalhista e extenuante". De tais admoestações negativas, temos este comentário de Luís Murrat direcionado aos talentos iniciais de Coelho Neto: "faz uns folhetins aos sábados. Tem talento, mas abusa do adjetivo e tem a mania do Oriente" (Lima, 1958: 34, itálico nosso). Quanto ao uso "demasiado" dos "verbos" e ainda dos "adjetivos" em seu estilo, Jomar Moraes, citado em Martins (2014: 32), profere que Coelho Neto fora o "malabarista do verbo" e o "libidinoso da adjetivação" dada a tamanha importância ao uso dos dicionários.

Vejamos se o que diz a crítica pode ser comprovado a partir de uma leitura estilométrica.

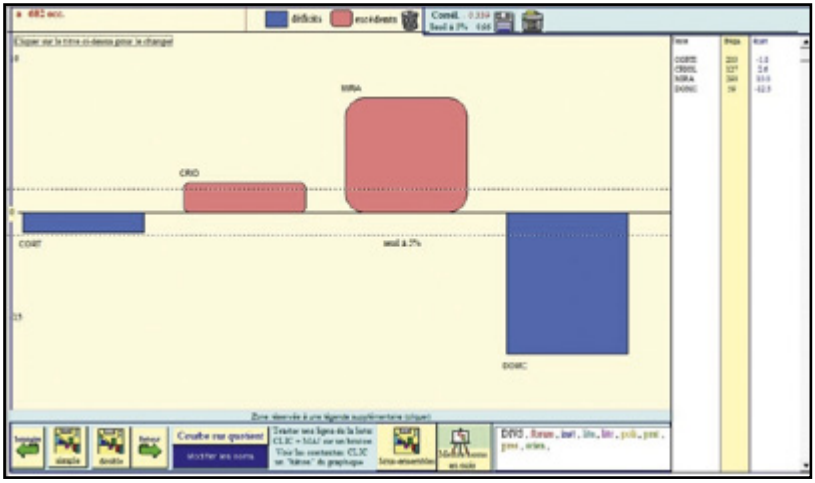


Gráfico 3 – Ocorrências de Adjetivos nos romances. Fonte: Hyperbase.

Os dados apontam exatamente aquilo que Bosi (2013) comenta sobre o estilo de Coelho Neto quanto a essa classe gramatical analisada, ou seja, que o escritor de Miragem escora o seu estilo em classes como o adjetivo. Acusa também outra observação de Mendes e Ignácio (2010: 2) quando destacam o "anseio pela adjetivação numerosa, rara e erudita" de Coelho Neto em sua prosa. Destarte, podemos confirmar que, realmente, em comparação com os romances dos seus contemporâneos, há uma maior frequência de adjetivos no romance Miragem, tornando assim os discursos da crítica literária numericamente acertados quanto ao uso de adjetivos no estilo do autor, ao menos no romance analisado.

Entretanto, como bem observado por Muralli (2011) ao dizer que a crítica condenava o escritor Coelho Neto pelo descritivismo detalhista e extenuante em suas obras, podemos entender que, para uns, pode ser considerado um problema estilístico, para outros, assegura uma qualificação do enredo, dos personagens e da própria narrativa como um

todo. Dessa maneira, é inegável as considerações da crítica ao dizerem que o escritor maranhense tem um apreço especial pelos adjetivos.

É válido mencionar outra observação importante quanto ao uso de adjetivos pelo autor Coelho Neto em seus romances, a que foi feita por Martins (2014). Ao comparar dois outros romances do escritor, Turbilhão e A Conquista, a pesquisadora percebe que, em número de adjetivos, A Conquista contém mais adjetivos e hapax que Turbilhão. Perante os nossos dados estatísticos e a observação de Martins (2014), no tocante aos adjetivos, é pertinente o seguinte questionamento: Coelho Neto oscila o uso dessa classe gramatical em seus romances?

Com o intuito de verificar, agora sobre o uso de advérbios, o que a crítica fala sobre o estilo de Coelho Neto, também verificamos, por meio do Hyperbase, como essa classe gramatical se comporta no corpus criado e quais são os textos que se destacam quanto ao seu uso.

Assim, obtivemos o seguinte gráfico:

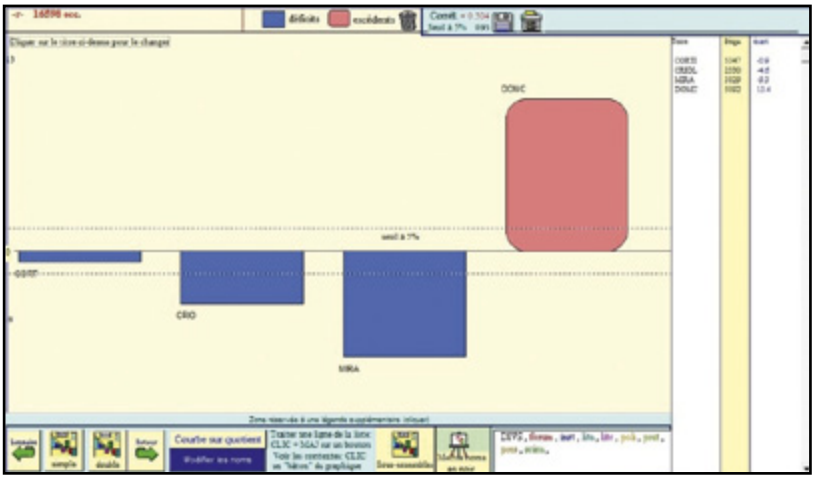


Gráfico 4 – Ocorrências de Advérbios nos romances. Fonte: Hyperbase.

Os dados obtidos revelam que não é exatamente Coelho Neto quem faz uso em demasia de advérbios, pelo menos não se levarmos em conta os romances em tela, mas, antes, Machado de Assis. Uma vez

que Dom Casmurro sobressai quanto ao item analisado. O que, de certa maneira, se coloca contrário àquilo que Bosi (2013) afirma ao dizer que Coelho Neto, continua o "velho estilo" de José de Alencar, escorando-se em classes como o advérbio. Dado muito semelhante é exposto por Martins (2014) quando afirma que a obra de Coelho Neto não se caracteriza pelo uso excessivo de advérbios. Assim, nossa pesquisa, aliada à de Martins (2014), reitera que o estilo de Coelho Neto não pode ser assim classificado.

A análise nos revela que Dom Casmurro, como já mostrado no outro gráfico, apresenta predominância de advérbios, bem como de subordinação, numerais e preposições seguidas de pronomes. Enquanto em Miragem há mais preposições, interjeições e preposições seguidas de determinantes.

Considerações finais

A proposta do nosso estudo estilométrico foi buscar breves características do estilo de escrita de Coelho Neto possíveis de serem detectadas a partir de análises estatísticas quanti-qualitativas, cotejando o seu estilo com o estilo de alguns de seus contemporâneos, e procurando confirmar, refutar, ou ampliar as "certezas" da crítica literária sobre o estilo do autor maranhense quando diz ser caracterizado por uma riqueza lexical e usos constantes de adjetivos, verbos e advérbios.

Utilizando o Hyperbase, comprovamos, quantitativamente e qualitativamente, que a riqueza lexical do estilo de Coelho Neto, encontrada no romance Miragem, é superior quando comparada com as riquezas lexicais dos estilos de outros contemporâneos a ele. Ratificamos no corpus, igualmente, que o uso da classe de adjetivos aparece com mais frequência no estilo do escritor maranhense do que no estilo dos demais autores confrontados. Em relação a essa classe de palavras que, embora vista, pela crítica, como um aspecto negativo, no estilo do autor de Miragem, conseguimos encontrar respaldo e explicações plausíveis à luz da teoria do estilo para entender o porquê de Coelho Neto primar tanto pelo uso de adjetivos em seus enredos.

Quanto ao uso de verbos e advérbios no corpus, a nossa análise provou que Dom Casmurro, em muito, ultrapassa Miragem quando o quesito verificado é o uso dos verbos e dos advérbios. E nem por isso o escritor de Dom Casmurro foi tão criticado e perseguido ao usar essas classes gramaticais em seu estilo quanto o escritor de Miragem.

As informações retiradas da nossa análise podem, de alguma maneira, lançar por terra ou pôr em dúvida a crítica negativa voltada a Coelho Neto quanto ao uso das classes gramaticais analisadas em seu estilo. Elas também podem assegurar as afirmações de Farias (1963) e Broca (1981) ao dizerem que Coelho Neto foi vítima de negligência, juízos críticos sumários, levianos e falhos por parte da crítica, principalmente no tocante ao seu estilo.

Referências bibliográficas

ASSIS, E., "Atribuição de autoria utilizando análises estatísticas: uma experiência com a relação abreviada", [on-line] https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n1p24 – 13.09.2017.

BOSI, A. (2013), História concisa da literatura brasileira, Cultrix, São Paulo.

BROCA, B. (1981), Ensaios da Mão Canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Neto, Pompéia, Polis, São Paulo; INL, Brasília.

CÚRCIO, V. (2013), Palavras de Rosa: análise estilométrica da obra de João Guimarães Rosa, UFSC, Florianópolis.

FARIA, O. de (1963), *Coelho Neto: romance*, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro.

MENDES, R. F. C; IGNÁCIO, E., "Entre dois modus vivendi: arcaísmo e modernidade em Turbilhão, de Coelho Neto", [on-line] http://www.prp2.ueg.br/sic2010/apresentacao/trabalhos/pdf/linguistica/seminario/entre_dois_modus_vivendi.pdf - 20.09.2017.

MAYDANA, C. J. D. (2010), *Decifrando os enigmas da modernidade em* esfhinge, *de Coelho Neto*, FURG, Rio Grande.

MARTINS, F. M. (2014), *Compilação, anotação e análise linguístico-computacional do corpus Coelho Neto, um corpus de textos literários dos séc. XIX e XX*, UFC, Fortaleza.

MURARI, L., "Sob o tênue véu da ficção: três eventos da história brasileira", [on-line] http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9435 – 31.08.2017.

NETO, P. C. (1958), "Imagem de uma vida" em: Aguilar, L. (org.), Coelho Neto. Obra Seleta Vol. I: Romances, J. Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 83-110.

NISKIER, A., "Coelho Neto e a modernidade" [on-line] http://www.academia.org.br/artigos/coelho-neto-e-modernidade – 30.10.2017.

PAIVA, D. M. (2013), *Um poeta particular: estudo estilométrico da poesia de H. Dobal*, UFPI, Teresina.

LIMA, H. (1958), "Coelho Neto: as duas faces do espelho" em: Aguilar, L. (org.), Coelho Neto. Obra Seleta Vol. I: Romances, J. Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 11-82.

ROSSO, M. (2010) *Lima Barreto versus Coelho Neto: um Fla-Flu literário*, DIFEL, Rio de Janeiro.

SILVA, L. G. (2014), *As visões de amor na poesia de Augusto dos Anjos: estudo estilométrico*, UFPI, Teresina.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 271-282
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.19

Kateřina Ritterová
Universidade Palacký de Olomouc
katerina.ritterova@upol.cz

Adília do Outro Lado do Espelho
(o lírico e o grotesco na poesia de Adília Lopes)[1]

Resumo:
Este breve estudo tem como objetivo seguir as vias e as variedades do humor na poesia da escritora portuguesa contemporânea Adília Lopes. A poética adiliana é muito específica: à primeira vista não é poesia ligada à beleza ou à ternura. A própria poetisa fala da sua poesia como de poesia prosaica ou poesia do quotidiano. O estudo mostra que a poética de Adília Lopes tem o seu lado de beleza e de ternura, já que desnuda a vida humana através do humor negro, mas de uma maneira benévola, se bem que de um lado que nem sempre queremos ver ou que pode estar longe de nos agradar. A análise seguirá as possibilidades da criação de situações grotescas e sensações de ternura e de horror, que causam riso e arrepio ao mesmo tempo. O trabalho está dividido em partes, segundo o modo como a poetisa consegue o efeito cómico – banalização dos chamados grandes temas: amor, morte e solidão, anedotas poéticas e banalização das obras literárias mitificadas. Na análise dos poemas escolhidos prova-se que a poesia de Adília Lopes, ainda que bastante crua e às vezes até cruel, possui um encanto inédito, muito próximo da poética de Alice no País das Maravilhas. Tanto das personagens de Alice como das personagens de Adília emanam certas características do grotesco, de forma simultaneamente lírica e feérica.
Palavras-chave: Adília Lopes, poesia portuguesa, humor, grotesco, ironia

[1] O artigo foi publicado no âmbito do projeto do Ministério da Educação da República Checa IGA_FF_2018_015.

Abstract:
Adília Through the Looking-Glass (Lyricism and Grotesque in Adília Lopes's Poetry)
This brief study aims to follow the pathways and varieties of humour in the poetry of the contemporary Portuguese writer Adília Lopes. Her poetry is very specific and, at first sight/reading, it is not the sort of poetry connected with beauty or tenderness. The poetess herself speaks of her poetry as prosaic poetry or poetry of everyday life. The study shows that the poetry of Adília Lopes has its side of beauty and tenderness, since it strips human life through black humour, but in a benevolent way, although we may not always want to see life portrayed like that and such descriptions may thus be far from pleasing us. Our analysis will follow the possibilities of creating grotesque situations and sensations of tenderness and horror likely to cause laughter and shiver at the same time. Our work is divided into parts according to how the poetess achieves the comic effect - banalization of the so-called great subjects: love, death, solitude, poetic anecdotes and the trivialization of mythical poems. In the analysis of the chosen poems, we intend to show that, despite being rather crude and sometimes even cruel, Adília Lopes's poetry possesses an unprecedented charm, very close to the poetic atmosphere in Alice in Wonderland. Both the characters in Alice and those in Adília´s work reveal certain characteristics of the grotesque, but not without lyrical and fairytalistic counterparts.
Keywords: Adília Lopes, portuguese poetry, humor, grotesque, irony

Introdução – O fenómeno Adília Lopes

O humor na poesia é algo muito raro e ao mesmo tempo – há que convir – muito refrescante. A obra da poetisa portuguesa Adília Lopes é repleta de humor negro, irónico, às vezes infantil, outras vezes um pouco cruel. Pretendemos seguir neste estudo as variedades do humor adiliano e mostrar que até o grotesco pode estar ligado ao lírico e o irónico ao romântico na poesia desta extraordinária autora.

Adília Lopes é o pseudónimo, mais precisamente um projeto literário ou um sujeito lírico bem trabalhado, da poetisa Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nascida em 1960, formada em Literatura e Linguística Portuguesa e Francesa. Publicou a sua primeira obra, Um

Jogo Bastante Perigoso, em edição de autor, quando tinha 25 anos de idade. Nos vinte anos seguintes publicou 25 livros, o mais recente em 2017, com o título Estar Em Casa. Ana Bela Simões de Almeida explica esta imagem trabalhada como uma espécie da «obra metaliterária que reflete sobre o seu próprio sentido e estrutura, no decorrer da qual se vai construindo uma autobiografia literária, como uma personagem heteronímica que se dedicasse a constantemente re-escrever a própria história». (Almeida, Baltrusch, 2007: 12)

A imagem inocente e um pouco desajeitada da poetisa constitui parte indiscutível da obra de Adília Lopes, representando uma das metáforas do amor incompreendido, não correspondido, uma metáfora da solidão e da crueldade da vida. Como escreve Rosa Maria Martelo:

> Somos sempre desarmados pela sua imagem de antipoeta e de menina. E, todavia, esta condição desarmada também é sua arma mais desarmante. Porque é ela que lhe permite ser especialmente eficaz na denúncia da hipocrisia, da crueldade, da cupidez e da estupidez do mundo em que vivemos. O modo como olha para a linguagem, a maneira como persistentemente a experimenta, questiona, desloca e analisa nada tem de fútil ou inocente. (Martelo, 2010: 215)

Numa crítica (Emídio Marquês, 2015: 1) ao seu livro mais recente, A Manhã, Adília Lopes foi chamada de anti-poeta, poeta-pop, poeta-kitsch, poeta-mulher-a-dias, poeta-anedota, etc. É interessante quantas imagens da poetisa podemos encontrar. E seria ainda mais interessante saber quais destas imagens são, afinal, criação da própria Adília. Ela mostra-se como uma tia que ficou para tia, deselegante, fora de moda, fora de época, um tanto arrogante, algo louca. Parece que esta imagem é bem trabalhada. Adília Lopes, aquela poetisa extremamente tímida, é capaz de dar longas entrevistas, até na televisão. Através do seu comportamento de anti-estrela, ela está a tornar-se uma estrela já hoje mitificada. Quantos poetas podem gabar-se de os seus versos se terem popularizado de tal modo que as pessoas na rua os usam sem saberem donde provêm, como é o caso do famoso «um dia tão bonito e eu não fornico», que se tornou uma frase recorrente para descrever um dia não «utilizado», do tempo que nos foge? No fundo, convenhamos,

não andamos longe das expressões latinas «tempus fugit» ou «carpe diem»…

Osvaldo Silvestre vê na poesia de Adília Lopes «o sintoma simpático de uma espécie de apocalipse da linguagem poética em tempo de globalização e da pós-moderna desierarquização dos discursos». (Silvestre, 2001: 4) Muitos leitores poderiam concordar com esta afirmação, que, à primeira vista, parece assaz lógica e legítima. Mas a linguagem usada por Adília, ainda que por vezes crua e até cruel, não deixa de ser muito poética e cheia de emoções. Por outro lado, podemos admitir que se trata de uma poética um pouco apocalíptica, mas no sentido metafórico da palavra: apocalipse como uma mudança do rumo da poesia, de uma poesia que desnuda a existência humana, mais especificamente a existência da mulher, até aos ossos, até à medula. Nesse sentido, estamos perante uma poesia que é até, simultânea e surpreendentemente, bela e feia, de uma feiura profundamente humana. Mas é assim que ela consegue tocar o mais recôndito, o mais esquecido na alma.

Caminhos do humor adiliano

Banalização dos grandes temas - Amor, Morte, Solidão

O humor adiliano faz pensar no famoso «riso através das lágrimas» tchekhoviano, que mostra os defeitos e as fraquezas humanas com uma certa amabilidade e compreensão. Em Adília Lopes deparamos com poesia que nos faz rir e sentir angústia ao mesmo tempo. Os seus poemas, numa primeira leitura, podem até assustar ou, pelo menos, surpreender o leitor. Mas parece que a autora não sente a crueldade dos seus versos. Só quando pela primeira vez a editora fez associar a sua poesia a ilustrações da famosa pintora portuguesa Paula Rego, a poetisa ficou chocada:

> No meu livro Sete rios e entrecampos falo de duas meninas a brincar às missas. E ela mostra na ilustração uma menina a dar a comunhão à outra, mas são aquelas meninas muito duras de Paula Rego, parecem assassinas. Chocou-me, até pensei que não me iria dar bem ao ver um livro

> com aquela capa. Sou capaz de ler tudo mas não sou capaz de ver tudo. As imagens chocam-me mais do que o texto. Percebi que a minha obra tem passagens chocantes, mas nunca senti isto, nem escrevo para chocar. Quando vejo as imagens da Paula Rego percebo melhor a recepção dos meus livros. É como se visse a leitura de um leitor materializada. (Rego, 2001: 9)

Adília atinge a banalização do amor, por exemplo, através de um dos seus motivos típicos: os desencontros. As tragédias, ou melhor: tragicomédias, dos desencontros são narradas de uma maneira natural, prosaica, dir-se-ia mesmo banal, e assim se atinge um efeito cómico e, ao mesmo tempo, trágico ou até horroroso. Talvez nesta poesia se encontre o melhor exemplo deste recurso poético:

Os namorados pobres
Os namorados pobres
O namorado dá
flores murchas
à namorada
e a namorada come as flores
porque tem fome

Não trocam cartas
nem retratos nem anéis
porque são pobres
(Lopes, 2009: 621)

Estas duas estrofes pareceriam retiradas de uma qualquer poesia amorosa, não se desse o caso de a namorada comer as flores oferecidas pelo apaixonado. Este detalhe parece derivar de uma das cenas grotescas de Charlie Chaplin que, como a poesia de Adília Lopes, também consegue criar imagens muito líricas, suscetíveis de causarem arrepio e fazerem rir ao mesmo tempo.

Mas um dia
têm muito medo
de se esquecerem

um do outro
então apanham
um cordel
do chão
cortam o cordel
e trocam alianças
feitas de cordel
(Lopes, 2009: 621)

Aqui, por enquanto, o cordel representa a união amorosa entre os dois amantes, estando longe de possuir a conotação trágica que se seguirá sem tardar. O leitor pode ainda sentir emoção ou ficar até comovido. Os namorados, tão pobres que têm alianças de cordel, representam um motivo muito romântico. O medo de se esquecerem um do outro mostra o problema da falta de comunicação nas relações humanas, que é reforçado na estrofe seguinte.

Não podem
combinar encontros
porque não têm
número de telefone
nem morada
assim encontram-se
por acaso
e têm medo
de não se voltarem
a encontrar
(Lopes, 2009: 621)

Volta, pois, o motivo da falta de comunicação, que escalará até uma solução infeliz, mas de novo romântica – nunca saírem do mesmo sítio para não se perderem, como se ficassem encarcerados numa prisão imaginária.

O acaso
não os favorece
Decidem nunca sair

do mesmo sítio
e ficarem sempre juntos
para não se perderem
um do outro
(Lopes, 2009: 621)

Mas esta solução romântica tornar-se-á uma solução trágica quando os dois decidem enforcar-se, por não conseguirem encontrar um só sítio que lhes possa pertencer, a que possam chamar seu. Se não fosse um poema de Adília Lopes, até poderíamos entendê-lo como um texto que pretendesse denunciar desigualdade e injustiça social.

Procuram um sítio
mas todos os sítios
têm dono
ou mudam de nome
Então retiram
dos dedos
os anéis de cordel
atam um anel
ao outro
e enforcam-se
(Lopes, 2009: 621)

Até este momento poderíamos achar este poema bastante lírico, até romântico. Poderíamos talvez só notar uma certa tendência para o prosaico. Mas agora tudo muda. A morte dos dois amantes é banalizada até ao ridículo.

Mas a namorada
tem de esperar
pelo namorado
porque o cordel
só dá par[a] um
de cada vez
O namorado
descansa à sombra

da figueira
e a namorada
baloiça
na figueira

O dono da figueira
zanga-se
com os namorados pobres
porque julga
que estão a roubar figos
e a andar de baloiço
(Lopes, 2009: 621)

O leitor não sabe se há de rir ou chorar. Pelo menos, sente um arrepio a par de um sorriso amargo. O ridículo da conclusão do poema faz realçar a tragédia do desencontro amoroso e o grande tema – morrer por amor. A imagem de um enforcado a baloiçar na figueira e a outra figura a descansar à sombra pertence às imagens que não se esquecem. Faz, mais uma vez, pensar nos quadros da pintora Paula Rego, e não é de estranhar. Tanto na poesia da Adília Lopes como na pintura de Paula Rego a morte tem um papel principal, um pouco escondido, misterioso, não falado/visível, mas óbvio. Depois de receber o pedido da editora para ilustrar o livro Obra, Paula Rego ficou chocada aquando da primeira leitura:

> Só no verão passado é que li a poesia da Adília Lopes. O editor enviou-me alguns livros para que eu ilustrasse a obra. Comecei a ler e fiquei pasmada por haver alguém que escrevia aquelas coisas... Adília Lopes é de um grande romantismo – por exemplo, diz: Ah, quem me dera um vestido que me queimasse – e ao mesmo tempo de um grotesco e de um cómico transbordantes. Para mim, o grotesco é belo, o grotesco é de uma grande ternura. E ela está cheia de ternura e de compaixão, mas não é lamechas. A maldade é reconhecida mas não é praticada, sem ser maledicente reconhece o que é importante no mal. A maldade é o outro lado das coisas boas. Dizer que é uma tímida que se desenrasca é uma boa definição para a Adília Lopes. (2001: 9)

Banalização das obras literárias mitificadas

Exemplo da banalização das obras e personagens literárias mitificadas é o próximo poema, que reconstrói a história de Mariana Alcoforado e do Marquês de Chamilly. Estão entre as personagens intertextuais prediletas de Adília Lopes. Este poema banaliza, de uma maneira irónica e prosaica, o desencontro destas duas personagens, atribuindo à monja uma escrita ilegível. O poema é escrito como uma carta do próprio Marquês de Chamilly a Mariana Alcoforado. A carta imaginária é bastante impessoal, despida de qualquer paixão, chegando até a lembrar uma carta oficial, redigida por um qualquer funcionário público, por exemplo dos correios. Além disso, o facto de Chamilly nunca conseguir ler as cartas amorosas escritas por Mariana, muda completamente toda a história que conhecemos.

O Marquês de Chamilly a Mariana Alcoforado

Minha senhora deve ter
uma coisa muito urgente e capital
a dizer-me
porque me tem escrito muito
e muitas vezes
porém lamento dizer-lho
mas não percebo
a sua letra
já mostrei as suas cartas
a todas as minhas amigas
e à minha mãe
e elas também não percebem bem
não me poderia dizer
o que tem a dizer-me
em maiúsculas?
ou pedir a alguém
com uma letra mais regular
que a sua

que me escreva
por si?
como vê tenho a maior vontade
em lhe ser útil
mas a sua letra minha senhora
não ajuda
(Lopes, 2009: 87)

Assim, toda a tragédia amorosa se transforma num simples equívoco: de repente, o cavaleiro não é, por assim dizer, um malandro que abandonou a monja, mas sim um cavalheiro que está a fazer todo o possível para perceber e ajudar a pobre senhora. Desta maneira a história perde toda a componente trágica, toda a paixão, ou seja, perde tudo o que fez dela um bestseller da época. E a pobre Mariana Alcoforado sai desta versão sobretudo como uma disgráfica histérica. Tudo o que era poético nesta obra epistolográfica se tornou banal e prosaico. E, subitamente, a solidão da monja tornou-se ainda mais desesperada – desesperada solidão prosaica. Talvez pudéssemos até considerar esta locução como a caraterística mais apropriada para a obra de Adília Lopes.

Considerações finais

A poesia de Adília Lopes tem o seu encanto indiscutível, o que podemos deduzir, quanto mais não seja, pelo número de livros esgotados e traduções (para inglês, francês, alemão, espanhol e italiano). É uma poesia bastante lógica, simples nos temas, assaz prosaica e compreensível. Muitos dos leitores podem identificar-se com alguns aspetos do sujeito lírico dos poemas adilianos.

A personagem principal, a velha menina cómica e, ao mesmo tempo, deplorável, apresenta-nos os temas importantes da vida e da morte, banalizados ao ponto de parecerem inventados por uma menina da escola primária. Nas suas narrações acentua tantos detalhes que o foco narrativo fica completamente escondido ou, melhor, esquecido, senão mesmo incompreendido.

Todavia, a imagem que Adília cria para o seu sujeito lírico é a imagem perfeita de uma personagem literária ou, antes, metaliterária. É como se a Alice do País das Maravilhas envelhecesse e continuasse a viver lá. É lógico que ficou para tia, pois no País das Maravilhas não há homens com quem casar, a não ser talvez o Chapeleiro Maluco, mas que é maluco demais e cujo respeito perante o tamanho da Alice não lhe permite uma relação amorosa com ela. As metamorfoses incessantes dos habitantes do País das Maravilhas, tanto humanas como animais, explicam bem o facto de Alice se sentir insegura e incerta no mundo que a rodeia. Também a sensação de solidão e isolamento parece, nesta perspetiva, completamente lógica e legítima. Se lermos a poesia da Adília Lopes sob este novo contexto, ela ganha conotações mais amáveis e compreensíveis. De repente, não levamos as histórias e as personagens tão a sério e podemos compreendê-las de uma maneira mais feérica e metafórica. Mas existe mais um lado da poesia adiliana, mais escondido e mais obscuro: a vertente grotesca, que provoca, ao mesmo tempo, riso e arrepio. Podemos muitas vezes ver este grotesco descrito como sublime ou cómico, mas, do nosso ponto de vista, este cómico é, acima de tudo, grotesco de dor. É um grotesco muito carnal, muitas vezes ligado ao erótico, ao corpo ou à morte. Sobre a dualidade deste recurso artístico na poesia escreve o já citado Borges:

> Os cultores retardários da estética classicista talvez quisessem negar a existência de uma musa do grotesco. O falso gosto ou a ausência dele corresponderia a um poeta abandonado pelo sopro da inspiração e da memória. Supõe-se que um poeta de fantástico, como Fausto, só possa invocar o demônio, ou que um poeta maldito contente-se com suas prostitutas a sugerir poemas pornográficos. Que a mesma musa dá ao gênio o ímpeto de conciliar o grotesco e o sublime. (Borges, 2002: 7)

Conciliação é a palavra que designa com maior precisão o sentimento após a leitura da obra de Adília Lopes. Apesar de todas as sensações de horror ou arrepio que a poética adiliana possa suscitar, temos vontade de aconchegar aquela tia desajeitada, aquela Alice no País das Maravilhas envelhecida e dizer como Roland Barthes: Devemos sempre defender em nós aquilo de que os outros riem.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, S. de, BALTRUSCH, B. (2007), *Entre o Essencialismo Rural de Fisteus e o Pós-modernimso urbano de Lisboa – uma Comparação (Im) Possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes,* University of Santa Barbara, Universidade de Vigo.

BORGES, B. I. (2010), "O (mau) gosto e o grotesco", *Mars Gradivus Revista do Laboratório de Psicanálise e Aprendizagem*, 1(1), [on-line] https://www.ufrgs.br/psicopatologia/lpa/bento_01.htm – 12.05.2018.

EMÍDIO MARQUÊS, J. (2015), *Adília Lopes: Louca da casa*, [on-line] https://observador.pt/2015/04/27/adília-lopes-a-louca-da-casa/ – 30.05.2018.

ESPANCA, F. (2009), *Obra Poética*, vol. I, Presença, Lisboa.

Peça Mana Solta a Gata em estreia no Teatro do Bairro, [on-line] https://www.youtube.com/watch?v=Q7kQ_cbEo5M.

LOPES, A. (1999), *Sete rios e entrecampos*, & etc, Lisboa.

LOPES, A. (2000), *Obra*, Mariposa Azul, Lisboa.

LOPES, A. (2001), *Quem quer casar com a poetisa?*, Quasi, Vila Nova de Famalição.

LOPES, A. (2009), *Dobra*, Assírio Alvim, Lisboa.

LOPES, A. (2015), *A Manhã*, Assírio Alvim, Lisboa.

MARTELO, R. M. (2000), "Recensão crítica a 'Obra', de Adília Lopes", *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, 157/158, pp. 398-401.

MARTELO, R. M. (2004), "Martelo Adília Lopes – ironista", *SCRIPTA, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Cespuc*, 8(15/2), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pp. 106-116.

MARTELO, R. M. (2010), "As Armas Desarmantes de Adília Lopes", *Didaskalia*, 2, pp. 207-222, [on-line] https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10150/1/V04002-207-222.pdf – 10.05.2018.

MARTELO, R. M. (2010), "Contra a crueldade, a ironia" em: Martelo, R. M., *A forma informe. Leituras de poesia*, Assírio Alvim, Lisboa.

REGO, P. (2001), "Paula Rego sobre Adília Lopes: No grotesco há muita ternura", *Suplemento Mil Folhas* (Público).

SILVESTRE, O. M. (2001), *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*, Sete Letras, Rio de Janeiro.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 283-292
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.20

Simone Rossinetti Rufinoni
Universidade de São Paulo
siruf@hotmail.com

Patriarcado e loucura no romance brasileiro

Resumo:
O estudo comparativo dos romances *Fogo morto*, de José Lins do Rego (1943); *A menina morta*, de Cornélio Penna (1954) e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1959) permite entrever o complexo quadro de relações entre forma romanesca e sociedade brasileira. São romances cujos enredos transcorrem no interior ou à sombra do espaço doméstico cujo significado aponta para as especificidades da sociedade brasileira ancorada na estrutura e no funcionamento do modo de produção escravista, expresso pela significativa presença do lar como *casa-grande*. Assim, os romances captam, pelo viés da prosa introspectiva, a relação entre a esfera da família e a formação do sujeito, aproximando o patriarcado dos traços da loucura.
Palavras-chave: casa-grande, patriarcado, família, romance, introspecção

Abstract:
Patriarchy and Madness in the Brazilian Novel
A comparative study of the novels *Fogo Morto*, by José Lins do Rego (1943); *A menina morta*, by Cornélio Penna (1954) and *Crônica da casa assassinada*, by Lúcio Cardoso (1959) allows a glimpse into a complex framework of relations between novelistic form and Brazilian society. They are novels whose plots take place in the interior or in the shadow of the domestic space whose meaning points to the specificities of Brazilian society anchored in the structure and functioning of the slave production mode, expressed by the significant presence of the home as *casa-grande*. Thus, through the bias of introspective prose, the novels capture

the relation between the sphere of the family and the formation of the subject, approaching patriarchy to the traces of madness.
Keywords: Big House, patriarchy, family, romance, introspection

Na experiência do romance brasileiro a partir dos anos de 1930 é notável a presença de romances cujos enredos se desenvolvem rente à esfera do mundo privado em detrimento da esfera externa da vida em comum, de modo que o espaço da casa se sobrepõe ao espaço da rua, na contramão da forte presença da cidade no romance moderno ocidental. Pode-se refletir sobre o fenômeno a partir da amplitude que a prosa de tendência introspectiva – afim à ordem da casa – assume no período, para além da ultrapassada dicotomia entre regionalistas e intimistas. Com alterações de rumo e projeto, a potencialidade semântica e sociológica do espaço doméstico continua e se reforça nas décadas seguintes como ocorre com *Fogo morto*, de José Lins do Rego (1943), *A menina morta*, de Cornélio Penna (1954) e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1959) – objetos desta análise. Nestes casos, trata-se de enredos que transcorrem no interior ou em torno das casas cuja característica mais forte, que nos leva às relações entre literatura e sociedade, é que estas são ou foram casas-grandes, impondo a presença da estrutura de poder do patriarcado rural como aspecto que se entrelaça ao espaço romanesco. De modo que a recorrência ao espaço da *casa*, a análise e interpretação de suas consequências, permite entrever o complexo quadro de relações entre forma romanesca e sociedade brasileira na experiência posterior aos anos de 1930 – mais especificamente entre as décadas de 40 até meados dos anos 60 – com ênfase nos três romances acima elencados.

Portanto, a aproximação entre as obras é referendada, em primeiro lugar, pelo espaço físico. Este acolhe uma série de características, desvendando-se um recurso privilegiado da memória do Brasil arcaico. Nota-se a presença dos enredos transcorridos no interior ou à sombra das casas ruinosas que, guardiãs da memória e testemunhas da decadência, impõem-se como *lócus* de interdição à liberdade e ao processo de individuação. Nessas casas, por vezes antropomorfizadas,

encena-se, pelo viés da prosa de introversão, os modos da sociabilidade brasileira ancorada na vivência doméstica, dada a quase inexistência do espaço externo.

Em segundo lugar, observe-se o modo como, por meio da análise associada aos sentidos contextuais, a casa desvela-se falso refúgio, falsa proteção e assume a roupagem de prisão, de hospício e, finalmente, de espaço tumular. Nesse ponto, note-se a presença que, desde os títulos, é dada à morte: o engenho e a criança *estão mortos* e a casa, por sua vez, foi *assassinada*. Qual seria o sentido mais fundo dessa *morte* à qual os romances se referem?

Sabe-se que a casa é uma imagem que, quase arquétipo, acolhe sentidos que se referem ao retorno à mãe, ao aconchego, à plenitude. A idealidade da morada pode estar contida nas imagens do casulo, do ninho ou da gruta, alusões a um estado de bem-estar primeiro e totalizante o qual, contudo, a experiência do homem no mundo não parece acatar (Bachelard, 1990: 75-99). No caso brasileiro, os romances desvelam a casa como *lócus* do patriarcado, em nuances variegadas do exercício do poder. Não há como se furtar ao fato de que o predomínio da história como arbítrio, poder e opressão infiltra-se e amalgama-se na constituição ficcional do espaço físico, evidenciando a condição incontornável de como este se faz extensão do social. A suposta natureza primeira do lar inviolável não pode se eximir da totalidade das relações sociais; assim, a casa, literariamente delineada, configura-se, nas palavras de Pierre Bourdieu, "estrutura social em estado objetivado" (Bourdieu, 2013: 136).

Assim, a especificidade da empresa rural brasileira faz do espaço físico da casa-grande célula do poder, base do latifúndio escravocrata, cuja onipresença corta a experiência nacional. Mais do que um espaço social vago e amplo, a casa literariamente formulada comunica-se com a *base*, a *estrutura*, em cujo bojo se desenvolve toda a complexa rede que, ancorada na família patriarcal, a ampara e propaga.

Importa acompanhar os matizes que a circunscrição da casa assume ao incidir sobre as subjetividades em jogo; de que modo as relações de dominação infiltram-se nas relações interpessoais moldando a voz e o lugar, o discurso e o corpo – a emancipação ou a sujeição do

indivíduo. Como a elaboração estética capta a dinâmica da grande propriedade em transição para o mundo livre.

Desse modo, é sob a égide dos casarões, índice da casa-grande enquanto estrutura de poder, que os três romances se desenrolam: assim a sede do engenho Santa Fé em *Fogo morto*, o Grotão, em *A menina morta* e a chácara dos Meneses, na *Crônica da casa assassinada*. Nesse percurso, uma das acepções que a casa emula é a de espaço de confinamento, assemelhando-se a uma prisão.

A segunda parte de *Fogo morto* se desenvolve sob a grande propriedade. A família antes rica, agora empobrecida, vive encarcerada. Tal acepção emerge no episódio em que Seu Lula se torna obcecado com uma suposta relação entre a filha Neném e um promotor, genro desqualificado aos olhos da fidalguia. Leia-se a passagem:

> Começara a chover forte. As portas da casa-grande estavam fechadas. Saiu para examinar os ferrolhos, as trancas. Tudo estava muito bem fechado, Neném não viera para a mesa do chá. Quis que ela viesse. Mandou que a mulher fosse chamá-la. E quando a viu de olhos vermelhos de chorar, com a cabeça baixa, imaginou o ódio que não lhe teria. Era pai, e pai era somente para aguentar as fraquezas dos filhos. Estava sereno. Deus lhe dera calma, força para vencer os tumultos de sua alma. Não falou. Amélia parecia com medo de qualquer coisa. O vento batia nas portas, bulindo com os ferrolhos. Tudo estava muito bem trancado. Então, Seu Lula pôde olhar para a sua filha como uma propriedade sua, que ninguém tocaria (Lins do Rego, 1971: 188)

O senhor decaído fantasia o rapto de sua filha, supõe ser vítima de um complô e a ameaça da desonra aflora violentamente. Quando, na ordem do narrado, a sucessão dos eventos desvenda o erro, escancara-se a paranoia e o distúrbio. A imaginação da grandiosa ofensa – inimigos confabulam contra a nobreza do senhor que, heroicamente, faz justiça com as próprias mãos – seguida do choque diante da realidade mesquinha culmina em um ataque e o senhor cai, fulminado. Em tudo, a cena é a caricatura do mundo do poder senhorial, apequenado e doente, mas sem abrir mão da superioridade de classe que engrossa o caminho para a insanidade.

O episódio desvenda a casa-grande como cárcere. A sinhazinha guardada a ferrolhos, o senhor de engenho de armas engatilhadas, a proteção que se confunde com a pena, o pai que se faz algoz.

A prisão privada assenta sobre uma ambiguidade de fundo. Por um lado, trata-se da preservação do grupo contra a ameaça de dissolução, expressa pela emergência do mundo do trabalho livre. Daí que à ameaça sucede a defesa, legitimada em termos que radicam na ideologia da família, num caminho de legitimação de modos de violência. Por outro, a suposta proteção é grave violação à individualidade e aos incipientes direitos do cidadão sob o mundo burguês.

Prisão também se torna a fazenda, palco de *A menina morta*. A vida reduz-se à casa que, por vezes, parece figurar uma cidade:

> O corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como uma rua dentro da grande fazenda. Tudo passava por ali e a qualquer hora do dia podiam ser nele encontrados os habitantes do Grotão. Nos armários que ocupavam as paredes, nos lanços entre as poucas janelas gradeadas e abertas para o pátio interno eram guardados os artigos finos vindos do Rio de Janeiro e vindos de países exóticos e longínquos. Suas prateleiras conservavam por todo o ano o perfume forte e apimentado das gulodices, mandadas vir para as festas de Natal e fim de ano, e muitas vezes ali permaneciam durante meses, servidas em sobremesa para as visitas. Durante algumas gerações eles tinham sido os cofres de tesouros que só eram alcançados pelas crianças depois de muitas súplicas e de promessas de bom comportamento, e quase nunca era permitido às pequenas cabeças de cabelos encaracolados se alçarem até o nível das grandes caixas de madeira com gravuras de cores cintilantes, das latas cobertas de desenhos orientais ou figuras inglesas, ou ainda dos longos pacotes azuis rotulados de branco e cheios de letras estrangeiras (Penna, 2001: 80)

Os corredores são ruas em que se encontram os moradores como se estivessem no espaço aberto. Após o narrador comparar os corredores às ruas e o trânsito doméstico à via pública, segue a descrição minuciosa dos víveres. O espaço externo é interno à casa, a amplidão inexistente do mundo se entronca, de súbito, ao relato dos objetos que se chocam com a sugestão da rua. A descrição da variedade da despensa

faz pensar em uma mercearia de luxo ao expor suas mercadorias. Mas nada ali está à disposição do homem livre, do trabalho ou da troca. Os pertences furtados ou interditos surgem como bens inalcançáveis e signatários do poder.

Em um contexto em que a desigualdade é legitimada pela instituição da escravidão, o único espaço de vida permitido é o da família; daí a casa, corredores e aposentos simularem a convivência civilizada, desmentida constantemente pela base do trabalho compulsório. Em face da escravidão, não há existência mínima da ideia de espaço público, uma vez que este só se organizaria enquanto arena em que se situam iguais (Arendt, 2013: 26-45). À interdição do desabrochar da liberdade se acresce, no contexto nacional, a distinção da reserva; a esse título, conta Gilberto Freyre que os senhores consideravam indignidade sair às ruas, enquanto que a reclusão era índice de fidalguia (Freyre, 2004: 145).

O confinamento ao espaço privado dá conta da recusa ao aflorar da subjetividade pré-moderna, testemunhado pelo medo da liberdade individual diante da eminente abolição. Nesse percurso, observe-se como a prosa capta a reação da sinhá-moça diante da revelação de que a intimidade de suas correspondências fora violada:

> (...) descobria-se presa, limitada, prisioneira de alguma coisa difusa e rastejante, que a cercava de forma invisível e a tolhia sem algemas sensíveis, semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheiras dos velhos (Penna, 2001: 336).

O domínio do privado é o espaço da família, avesso ao mundo das relações interpessoais livres, do âmbito público, portanto adverso à conquista da cidadania. Do alvorecer do trabalho livre (*A menina morta*), passando pela decadência do patriciado rural (*Fogo morto*), até às angustiantes reminiscências do poder da família mineira (*Crônica da casa assassinada*) irrompe o esmagamento da subjetividade livre e emancipada, a consciência do fracasso e da culpa, a impossível autolibertação.

Diferentemente de *A menina morta*, cuja ação se passa no final do século XIX, o palco da enunciação na *Crônica da casa assassinada*

é a modernidade. Trata-se da decadência que perdura, da queda como processo constante e inacabado em que o arcaico jaz conservado e reanimado por um processo de modernização de cunho conservador. Uma das muitas imagens da casa na obra pode servir de exemplo:

> A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo de morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção e um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo, resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa, se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras porém se avivam e fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca – e você o compreenderá desde o primeiro momento em que pisar na Chácara (Cardoso, 128)

Valdo, o narrador aqui, noticia a suspensão do dinamismo inerente à propriedade, responsável pelo desencadear da desagregação. O repouso é a ruptura com o tempo captado pelo oxímoro "progresso para a extinção". A preparação para a morte, contudo, resiste graças ao "espírito da família Meneses" que permanece, qual "alicerce de ferro".

A chácara confunde-se com os valores da tradição da família mineira. É apresentada desde o início como espaço em vias de se dissolver, esboroar. Contudo, o animismo que lhe empresta vida a faz detentora da vontade humana e má de matar. A casa assassinada também assassina, torna-se, a um só tempo, objeto e sujeito, é alvo e algoz, vítima e criminosa.

Em muitos momentos da narrativa o espaço capta o *páthos* da experiência da subjetividade arruinada. A personagem central Nina, mulher cuja modernidade e encanto põem a perder o siso da família Meneses, constitui-se a antítese da ordem da casa. Ela encarna a interdita esfera do desejo e da liberdade humanas, acrescidas da beleza esfíngica e da volubilidade dos que não se deixam aprisionar. Sua fragilidade será paradoxalmente sua força: sob a sua presença acelera-se a derrocada da casa-família-tradição. Desejada e proscrita, Nina encarna tudo o que a família anseia e teme.

O dinamismo do processo histórico imprime-se na casa e comunica-se com o corpo de Nina – o qual açambarca a juventude e a doença iminente. A casa emulará um corpo em decomposição, colando-se à imagem da protagonista cujas carnes apodrecem em vida, intercambiando história e natureza. Desse modo, os opostos perfazem um só organismo que une vida e morte: o velho e o novo, a tradição e a ruptura – a casa e Nina.

O caráter paradoxal do apego ao passado em face da emergência do novo, conduzirá a mais uma similitude entre as obras: o desencadeamento dos desequilíbrios psíquicos – a loucura e outros distúrbios. Não só a galeria de personagens ganhará os contornos da loucura, como a casa irá aproximar-se do espaço de confinamento que, para além da prisão, figura um manicômio. A exigência aguda de controle, sob o imperativo da família, desemboca no seu oposto e a subjetividade fracassada encontra-se com a insanidade. Paira sobre esse mundo comandado pelas casas-grandes a aniquilação da promessa da individualidade burguesa.

O engenho Santa Fé, a fazenda Grotão e a chácara dos Meneses evocam hospícios. Em *Fogo morto*, tanto o Coronel Lula, quanto Olívia, moradores da casa-grande, dão conta da vertigem do mundo senhorial. Os pobres também colhem os respingos da irracionalidade do sistema: além da loucura de Marta, tanto Zé Amaro, quanto Vitorino trazem marcas de desequilíbrios. No Grotão, a inexistência de canais de desafogo para o sujeito é atroz e todos resultam marionetes de um poder incontrolável – daí procurarem salvaguarda no culto à menina morta.

No romance de Lúcio Cardoso os desajustes se devem ao insustentável projeto de castração a que todos foram submetidos em nome da manutenção do poderio moribundo. Entre as interdições propagadas pela obra, emerge a aniquilação do desejo e do corpo, cuja resposta serão as transgressões ou pecados, dada a forte presença da religião. Ápice das castrações e impedimentos, a figura de Timóteo é exemplar. O filho pária dos Meneses, expulso do convívio da família e das vistas do mundo externo vive, contudo, confinado aos limites da casa, em aposento secreto. Proscrito pelos seus devido à homossexualidade, impõe-se o expurgo e sobrevive em meio ao desatino. Nina, a individualidade também maldita, irá afrontar a proibição do contato. Aproximam-se em face da inobservância do lugar desejado, daí o despontar de certa camaradagem, o ensaio de certa solidariedade. No entanto, Timóteo não é apenas perseguido pela sua inadequação social, parte de seu delírio radica em uma curiosa, e talvez invertida, miragem de superioridade. Quando tomado pelo delírio, veste-se com as roupas de uma antepassada, mulher independente e ousada que também sofreu com os desmandos do grupo. De modo que a fantasia de vingança com laivos de emancipação comparte do código interno. Mesmo ao afrontar seus algozes, Timóteo fantasia a impossível independência por meio de uma figura do panteão familiar: renegada, porém endógena.

A obstrução à ordem pública condiz com o patriarcado e seus resquícios, negá-la pressupõe a interdição à subjetividade e ao desejo, à cidadania e à voz. Postura que pressupõe a sobrevivência da ordem escravista, fundada na aniquilação do outro, ancorada na superioridade de caráter senhorial. O anacronismo da resistência à modernidade conduzirá os sujeitos à loucura e a outros desequilíbrios psíquicos. Daí também a recorrência aos modos da morte que não se reduzem aos títulos das obras, conduzindo ao núcleo mais profundo, latente: o desvario e a morte-em-vida do sujeito como consequências de uma modernidade que se produz mediante a negação da liberdade e do outro.

Referências bibliográficas

ARENDT, H. (2013), *A condição humana*, Forense universitária, Rio de Janeiro.

BACHELARD, G. (1990), *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*, Martins Fontes, São Paulo.

BOURDIEU, P. (2013), "Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado", *Revista Estudos Avançados*, 2 (79), São Paulo, pp. 133-144, http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300010.

BRANDÃO, L. A. (2013), *Teorias do espaço literário*, Perspectiva, São Paulo.

CARDOSO, L. (2009), *Crônica da casa assassinada*, Civilização brasileira, Rio de Janeiro.

FREYRE, G. (2000), *Casa-grande & senzala*, São Paulo, Record.

FREYRE, G. (2004), *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*, Global Editora, São Paulo.

PENNA, C. (2001), *A menina morta*, Artium, Rio de Janeiro.

REGO, J. L. (1971), *Fogo morto*, José Olympio Rio de Janeiro.

RUFINONI, S. R. (2010), *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*, Edusp/ Nankin, São Paulo.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 293-310
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.21

Anna Rzepka
Universidade Jaguelónica
a.rzepka@uj.edu.pl

Alguns apontamentos sobre os manuscritos portugueses da Biblioteca Jaguelónica de Cracóvia

Resumo:
O objetivo principal do artigo consiste em apresentar brevemente uma coleção de manuscritos ibéricos do acervo da Biblioteca Universitária Jaguelónica de Cracóvia. Trata-se de uma coleção quase desconhecida no âmbito dos estudos filológicos ibero-românicos. O texto foca alguns manuscritos portugueses deste conjunto, no contexto da receção da literatura e história portuguesas na Europa Central, nos séculos XVIII e XIX.
Palavras-chave: manuscritos portugueses, receção, Europa Central

Abstract:
Some Notes on Portuguese Manuscripts at the Jagiellonian Library in Krakow
The main purpose of this paper is to present a collection of Iberian manuscripts from the Jagiellonian Library in Krakow, very little known in the field of the Ibero-Romance philological studies. The article focusses on some Portuguese manuscripts in the context of the reception of Portuguese literature and history in Central Europe, in the 18th and 19th centuries.
Keywords: Portuguese manuscripts, reception, Central Europe

Para apresentarmos os manuscritos portugueses resguardados, na atualidade, na Biblioteca Universitária Jaguelónica de Cracóvia[1], é conveniente, em primeiro lugar, enquadrá-los num cenário mais vasto, considerando-os tanto no âmbito da coleção da qual são uma componente, como no do conhecimento e da receção da literatura e cultura portuguesas na Europa Central, principalmente na Alemanha, nos séculos XVIII e XIX. A importância do contexto alemão baseia-se no facto de que os manuscritos em questão pertenceram, na sua origem, ao acervo da Biblioteca Estatal Prussiana de Berlim (Preussische Staatsbibliothek zu Berlin), chegando a Cracóvia em 1945-1946, junto com outros tesouros da livraria alemã, salvaguardados da contenda bélica durante a Segunda Guerra Mundial, para serem depositados na BJ, o seu paradeiro atual. Esta valiosa coleção, conhecida hoje sob as denominações de Coleção Berlinense ou Berlinka, permaneceu inacessível à comunidade internacional de estudiosos ao longo de mais de três décadas após a sua transição para Cracóvia.

Em consequência, fora da Polónia, a Berlinka foi dada como definitivamente perdida ou destruída como tantos outros bens culturais danificados nos conflitos armados. Contudo, no início dos anos 80 do século passado anunciou-se a sua redescoberta na biblioteca cracoviense, o que causou uma grande repercussão nos círculos de especialistas sumamente interessados no estudo da coleção[2]. No entanto, os esforços dos investigadores nacionais e estrangeiros permitiram apenas em parte analisar e avaliar devidamente o conteúdo da Coleção Berlinense, muito vasto e heterogéneo, que abrange diversas peças de inestimável valor patrimonial, histórico, literário e cultural[3].

A título de exemplo, entre os mais destacáveis documentos manuscritos e iconográficos encontram-se sete "volumes brasileiros" dos

[1] Esta biblioteca será referida através da sigla BJ.

[2] Para conhecer a história da Coleção Berlinense, complexa e sinuosa, veja os artigos de (Pietrzyk, 2005, 2008).

[3] Por exemplo, os manuscritos musicais autófgrafos de Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms, Haydn e outros compositores de renome. Uma concisa descrição da Coleção Berlinense na sua totalidade e de alguns projetos de investigação já realizados, relativos ao seu conteúdo em: Jaglarz, 2008.

Libri Picturati[4], um elemento-chave na herança científica do Brasil Holandês, que constitui uma das jóias do património bibliográfico e artístico daquela rica e importante etapa do período colonial brasileiro, quando, entre 1637 e 1644, à frente das províncias holandesas no Brasil esteve o conde João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679). Trata-se de um conjunto de mais de 800 desenhos em diversas técnicas: a óleo, giz, pincel, aquarelas e guaches sobre papel. É uma coleção de imagens de várias espécies da fauna e flora tropicais, assim como de figuras dos índios do nordeste do Brasil, pintadas *ad vivum* pelos artistas e cientistas da comitiva nassoviana, na qual se integraram, entre outros, Georg Marcgraf (1610-1644), Willem Piso (1611-1678), Albert Eckhout (1610-1666) e Frans Post (1612-1680). Foram esses intelectuais e pintores que, sob o patrocínio do governador Nassau, descreveram e visualizaram a realidade das possessões neerlandesas no Brasil, através de uma série de obras científicas e de arte, fundamentais para a divulgação do conhecimento sobre a natureza e os povos americanos na comunidade erudita europeia nos séculos XVII ao XIX[5].

Dado que uma abordagem mais abrangente dos "volumes brasileiros" dos *Libri Picturati*, do seu conteúdo e da história é o tema principal doutro artigo da nossa autoria (Rzepka, 2014), o texto que aqui se apresenta foca os manuscritos portugueses da Coleção Berlinense datados do século XIX, ainda pouco conhecidos[6], que, com

[4] A coleção *Libri Picturati* foi criada na biblioteca berlinense por volta de 1828, abrangendo 144 volumes ilustrados de mais variada temática, entre outros a zoológica e botânica. Alguns tesouros deste conjunto, inclusive os "volumes brasileiros", foram apresentados em: *Skarby Biblioteki Jagiellońskiej* (2009), Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Proszówki–Kraków, pp. 64-65, 186-187 e 197-198.

[5] Sobre os "volumes brasileiros" dos *Libri Picturati* escreveram, entre outros: Parker Brienen, 2006 e Whitehead, Boeseman, 1989.

[6] A primeira abordagem dos manuscritos em questão foi feita no âmbito do projeto de investigação *The history of the collection of Romance manuscripts in the Berlin collection at the Jagiellonian Library in Cracow. Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway trough the EEA Financial Mechanism*. O projeto, realizado pelo grupo *Fibula* dirigido pelo Professor Doutor Piotr Tylus do Instituto de Literaturas e Línguas Românicas da Universidade Jaguelónica de

efeito, estão à espera de um estudo mais sistemático e aprofundado para podermos decifrar, na medida do possível, todos os seus enigmas.

Entre as numerosas unidades menores que compreende a Berlinka encontra-se uma coleção de manuscritos ibéricos, composta de dois conjuntos que parecem inseparáveis: o de *Manuscripta Lusitana* e o de *Manuscripta Hispanica*. Um elemento unificador nesse caso constitui o facto de, tanto os manuscritos portugueses do primeiro conjunto, como os espanhóis do segundo, aludirem ao mesmo espaço, o da Península Ibérica ou Espanhola, designação que, ao longo do século XIX, quando teve lugar o mais dinâmico desenvolvimento da Coleção Berlinense graças às novas aquisições de livros (Rzepka, Sosnowski, Tylus, 2011), quase sempre incluía Portugal (Loureiro Borges, 2011: 420).

Além disso, do ponto de vista da história da coleção, os manuscritos lusitanos e os hispânicos inscrevem-se num contexto comum, que reflete o processo de receção das literaturas ibero-românicas na Alemanha através das iniciativas de tradução ou adaptação de textos literários peninsulares, publicações científicas, comentários especializados e polémicas, etc., promovido por um círculo de intelectuais germânicos, cada vez mais inclinados para essa matéria, a partir do início do século XIX, à medida que a sensibilidade romântica se ia afirmando. Esta despertou a curiosidade pelas regiões e culturas até então relativamente pouco conhecidas, por exemplo da Suécia, Córsega ou da Ibéria, incluindo o território situado no extremo ocidental da Península. No caso de Portugal, as raízes dessa atividade remontam ao século anterior, às décadas posteriores à catástrofe sísmica de Lisboa em 1755, que chamou a atenção da Europa para o longínquo país nos confins do continente[7]. Ao mesmo tempo, na segunda metade do século XVIII,

---

Cracóvia, foi subvencionado também pelo Ministério da Ciência e Educação Superior da Polónia (2008-2011). Para conhecer os resultados da pesquisa relativos aos manuscritos ibéricos da Berlinka, inclusive os portugueses, veja em: Rzepka, Sosnowski, Tylus, 2011: 42-61, 69-71, 115-134, 143-144.

[7] D. Briesemeister explica que "somente com o Terremoto de 1755, com as reformas iniciadas pelo Marquês de Pombal e a expulsão dos Jesuítas em 1759,

> assistiu-se a um considerável incremento da *Bildungsreise* [viagem de formação]. [...] O interesse generalizado pelo "outro", por outros países e por outras culturas, era sintónico com o espírito da Época das Luzes, assente nas ideias da experiência emancipadora e da universalidade do homem (Pinhão Ramalheira, 2004: 156).

Naquele período, a pátria de Camões, embora vista como periférica em relação aos principais percursos do *Grand Tour*, tornou-se, paulatinamente, destino habitual de viajantes oriundos do centro e do norte da Europa. Com efeito, a literatura de viagens sobre Portugal, assim como a bibliografia dedicada à história, geografia, língua e literatura da Península Ibérica em geral cresceram em quantidade, o que demonstra a ressonância que as mencionadas tendências tiveram entre os eruditos da época nessas partes da Europa.

Outro fator de grande importância que convém pôr em relevo é a emergência da Filologia Românica, que constituiu a base para os futuros Estudos Espanhóis e Portugueses, como disciplina autónoma na Alemanha[8]. Os seus fundamentos foram estabelecidos de forma gradual a partir de 1734, ano da fundação da Universidade de Göttingen[9]. Aos professores desse centro académico, e em especial a Johann Andreas Dieze (1729-1785), que em 1756 começou a trabalhar como professor de espanhol e bibliotecário em Göttingen, sendo o precursor da Filologia Hispânica na Alemanha, devem-se as primeiras importantes publicações em alemão sobre a história e a literatura de Portugal (Briesemeister, 2007: 314). Estas, na viragem para o século XIX, serviram de fonte de informação e de um notável estímulo para a atividade dos intelectuais coevos e da geração posterior, já inspirados na estética romântica. As figuras mais destacáveis desse período foram, sem dúvida, Friedrich Bouterwek (1766-1828), professor da Universidade

Portugal teve repercussão internacional" (2007: 311).

[8] Uma pormenorizada análise deste tema oferece o artigo de (Frateschi Vieira, 2005: 17-24).

[9] Para conhecer o contexto em que se desenvolveram as atividades relativas ao ensino e à análise da literatura portuguesa na Universidade de Göttingen veja o artigo de (Krapoth, 2007: 279-310).

gotinguense, e dois irmãos, August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829), que efetuaram uma etapa do seu percurso académico em Göttingen. Os seus méritos na divulgação da literatura peninsular, inclusive a portuguesa, no espaço alemão são bem conhecidos[10], principalmente no caso de Friedrich Schlegel, que deu um grande impulso à receção de Camões na Alemanha no início do século XIX, abrindo uma nova fase nos estudos camonianos germânicos[11]. Ao longo daquela centúria, em relação à área lusitana da literatura ibérica, a obra de Camões tornou-se o foco principal de interesse dos eruditos alemães, o que confirmam várias iniciativas de tradução de *Os Lusíadas* e publicação de ensaios de carácter histórico-biográfico e crítico, assim como produções literárias originais, consagradas ao poeta português[12]. Segundo Maria Manuela Gouveia Delille, a Alemanha do século XIX foi "o lugar privilegiado dos estudos camonianos na Europa" (2011: 760).

Nesse contexto vale a pena salientar o papel das bibliotecas universitárias que, graças à sua política de aquisição de livros, ofereceram aos estudiosos germânicos excelentes condições, através do acesso a diversas obras das literaturas ibéricas *in situ*. A livraria da Universidade de Göttingen, considerada "uma das bibliotecas mais importantes para investigação na Europa" (Krapoth, 2007: 288) naquela altura, já

[10] É importante sublinhar também a projeção internacional das teorias sobre a literatura europeia, inclusive a ibérica, contidas nas obras *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*História da literatura antiga e moderna*, 1815) de F. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur* (*Lições sobre a arte e a literatura dramáticas*, 1809-1811) de A. W. Schlegel e *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhundert* (*História da Poesia e Eloquência desde o final do século XIII*, 1801-1819) de F. Bouterwek. Este tema foi apresentado por (Cabo Aseguinolaza, 2010: 1-52).

[11] "É irrefutável que a este grande homem de letras [Friedrich Schlegel] e a seu irmão, August Wilhelm Schlegel, se deve um melhor e mais profundo conhecimento da obra poética de Camões" na Alemanha oitocentista (Gouveia Delille, 2011: 740-754).

[12] A algumas dessas publicações e à sua importância no contexto da difusão da literatura portuguesa na Alemanha referem-se (Martins, Garraio, 2000: 15-44) e (Martins, 2000: 45-185).

no século XVIII possuía "uma impressionante coleção de livros hispânicos raros e antigos" (Benavent Montoliu, 1998: 48), que abrangia também "um conjunto considerável de livros portugueses" (Krapoth, 2007: 290), entre outros, aqueles comprados em Lisboa por Wilhelm Graf zu Schaumberg-Lippe (Ibidem: 289). Sabe-se que o seu acervo serviu a numerosos ilustrados e românticos alemães, que se inclinavam para os temas ibéricos: junto com os acima referidos Johann Andreas Dieze[13], Friedrich Bouterwek e os irmãos Schlegel, pode-se mencionar Gottfried August Bürger (1747-1794), Ludwig Tieck (1773-1853) ou Jakob Grimm (1785-1863) (Benavent Montoliu, 1998: 48-50).

No que diz respeito à coleção de manuscritos ibéricos da biblioteca berlinense atualmente disponível em Cracóvia, a pesquisa dedicada à história deste conjunto permite constatar que o seu desenvolvimento acompanhou o processo de assimilação progressiva da temática peninsular pelos estudiosos da Alemanha, apresentado aqui de forma muito resumida. No presente trabalho parece-nos importante evocar alguns dos aspetos da história desta coleção, pretendendo colocá-los no contexto do mencionado processo.

Segundo os antigos catálogos e inventários da biblioteca de Berlim conservados até à data e outras fontes que nos proporcionaram algumas informações acerca do passado dos *Manuscripta Hispanica* e dos *Manuscripta Lusitana*[14], a maioria dos volumes da coleção foi adquirida pela livraria berlinense entre 1818 e 1828, período correspondente à etapa durante a qual os estudos no domínio ibero-românico se espalhavam e arraigavam cada vez mais entre as elites cultas alemãs, não apenas em Göttingen, mas também em Hamburgo, Weimar, Leipzig, Dresden e Berlim (Benavent Montoliu, 1998: 48-50). Trata-se de uma coleção que naquela época estava em crescimento, através da qual a biblioteca berlinense pretendia responder às diversas necessidades e expetativas dos seus leitores, o que atesta a grande variedade

[13] A importância de J. A. Dieze para esta biblioteca foi apresentada no artigo de (Eck, 1991: 126-134).

[14] Para saber mais sobre o sucessivo desenvolvimento histórico da coleção, consulte a monografia de: Rzepka, Sosnowski, Tylus, 2011.

do seu conteúdo. A coleção de manuscritos ibéricos, embora não muito abundante – na sua totalidade engloba aproximadamente 116 volumes que compreendem mais de 350 textos, escritos entre meados do século XV e as primeiras décadas da centúria passada – é muito diversificada do ponto de vista do carácter e da temática dos manuscritos.

No entanto, neste conjunto destacam-se, pela numerosidade dos textos, duas áreas que no século XIX foram de principal importância na divulgação do conhecimento sobre o espaço ibérico na Alemanha: a história e a literatura. Além disso, o que atrai a atenção é a grande desproporção quantitativa entre os *Manuscripta Lusitana* e os *Manuscripta Hispanica*: o primeiro conjunto, composto de escassos volumes, apresenta-se como um complemento do segundo que, com efeito, constitui o núcleo da coleção. Por outro lado, a distinção entre os manuscritos portugueses e os espanhóis através de diferentes cotas – as dos manuscritos lusitanos contêm as abreviaturas *Lus*. ou *Lusitan*., e as dos hispânicos a abreviatura *Hisp*. – indica que a biblioteca berlinense não pretendia, provavelmente, deixar o conjunto de *Manuscripta Lusitana* nessa forma embrionária, vendo-o apenas como uma componente do conjunto de *Manuscripta Hispanica*, mas desenvolvê-lo sucessivamente, tendo em consideração a crescente consciência na Alemanha, graças, entre outros fatores, ao desenvolvimento dos estudos filológicos, da independência histórica, literária e cultural do espaço português em relação ao espanhol, do seu enorme valor e riqueza[15].

A partir dos anos 70 do século XIX, uma eminente intermediária entre a cultura portuguesa e alemã foi, sem sombra de dúvida, Carolina

[15] Segundo D. Briesemeister, no século XVIII "na Alemanha, Portugal era muitas vezes visto indistintamente da Espanha, uma consequência tardia da união com a coroa espanhola (1580-1640) e expressão do parco conhecimento sobre o país" (2007: 311). Além do mais, na etapa inicial dos estudos ibero-românicos germânicos, a tradição hispânica estava em primeiro plano, e a portuguesa ganhou mais prestígio com o decorrer do tempo, o que se deve, em grande parte, ao entusiasmo dos românticos alemães (ibidem: 325). Com esta opinião concorda F. Cabo Aseguinolaza: "Portuguese literature was a sort of *terra incognita* for European scholars during this period [as primeiras décadas do século XIX]" (2010: 22).

Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), nascida e educada em Berlim, mas que fixou a sua residência em Portugal, em 1876, após o casamento com o musicólogo e historiador de arte Joaquim de Vasconcelos. Entre as variadas contribuições da filóloga que enriqueceram o conhecimento da literatura medieval e renascentista portuguesa e, em especial, da lírica trovadoresca, ao nível internacional, salienta-se a monumental edição crítica e comentada do *Cancioneiro da Ajuda*, publicada em 1904 em Halle na Alemanha[16], fruto de uma minuciosa investigação realizada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos ao longo de 27 anos da sua vida.

No segundo volume deste trabalho, no contexto da história do códice, enumerando as cópias manuscritas da obra feitas no início de Oitocentos, ou seja, no período da descoberta do códice original na biblioteca do Colégio Real dos Nobres em Lisboa, a estudiosa menciona uma transcrição completa do *Cancioneiro*, conservada naquela época na biblioteca de Berlim[17]. A cópia em questão, com o título impresso na encadernação do volume, *Cancioneiro velho portuguez*[18], foi

[16] *Cancioneiro da Ajuda* (1990). Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um Prefácio de Ivo Castro e do Glossário das Cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trata-se da "edição do *CA* [que] é uma das obras mais importantes da investigação românica e continua a ser de consulta indispensável para todos os investigadores" (Lorenzo, 1993: 655). Um esboço biográfico e uma sinopse da atividade científica de C. Michaëlis de Vasconcelos no contexto do desenvolvimento dos estudos filológicos na Alemanha e em Portugal oferece (Frateschi Vieira, 2005).

[17] "De 1819 a 1849 e posteriormente tiraram-se algumas copias do codice. Já fallei das que me são conhecidas: uma, destinada a Robert Southey, a qual hoje se guarda na bibliotheca regia de Berlim; a de Lord Stuart Rothesay, annunciada no Catálogo dos seus livros e vendida em leilão, mas cuja paragem actual ignoro; outra, executada para o Morgado Matheus que é actualmente propriedade de Th. Braga (segundo informação pessoal); mais uma que pertenceu à casa de Villareal; e ainda outra, em papel de linho filigrana, tirada pelo paleographo J. P. da Costa Bastos, a instancias da Academia das Sciencias, quando planeavam editar, as Trovas, perto de 1870" (*Cancioneiro da Ajuda*, 1990: vol. II, 103).

[18] A cota do volume: *Ms. Lusitan.1*.

localizada em 2004 na biblioteca cracoviense por Carlo Pulsoni e Mariña Arbor Aldea[19], que desenvolveram uma investigação em torno dela, baseada no cuidadoso exame do manuscrito e na pormenorizada análise das fontes do século XIX relativas ao *Cancioneiro*.

Segundo a hipótese lançada pelos estudiosos, tratar-se-ia da primeira entre as cópias oitocentistas do *Códice da Ajuda* conhecidas até à atualidade: na opinião de Carlo Pulsoni e Mariña Arbor Aldea, existente já em 1810, transcrita diretamente do original por Bernardo José de Figueiredo e Silva, o qual terá sido, supostamente, um copista profissional de origem brasileira que trabalhava em Lisboa (Pulsoni, Arbor Aldea, 2004: 739). O manuscrito pertenceria a Charles Stuart de Rothesay (1779-1845), embaixador do Governo britânico em Portugal entre 1810 e 1814 e um bibliófilo de renome (Arbor Aldea, 2008ª: 50). A este diplomata se deve a iniciativa de publicar a primeira edição impressa do *Cancioneiro*, embora em número bastante reduzido de apenas 25 exemplares, sob o título *Fragmentos de hum Cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, que veio a lume em Paris, em 1823[20]. É possível, embora não seja certo, que a cópia de Cracóvia tenha servido de modelo para essa importante edição do códice (Arbor Aldea, 2009: 85), pertencendo à biblioteca particular de Stuart até ao ano de 1855, quando foi vendida em leilão. Naquele ano, provavelmente, o manuscrito passou para a coleção do alto funcionário do Estado da Prússia, Carl Hermann von Thile (1812-1889). Quatro anos depois, este diplomata e ministro dos negócios estrangeiros doou a cópia em questão à biblioteca de Berlim. Um ex-líbris de Carl H. von Thile e uma apostilha alemã numa folha de guarda do volume, escrita com certeza por um bibliotecário

[19] Os resultados desta investigação nos estudos de (Arbor Aldea, Pulsoni, 2004: 721-789) e (Arbor Aldea, Pulsoni, 2006: 59-117).

[20] Stuart de Rothesay, Ch. (1823), *Fragmentos de hum Cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, *impresso á custa de Carlos Stuart Socio da Academia Real de Lisboa*. Em Paris, no Paço de Sua Magestade Brittanica.

anónimo, comprovam que o manuscrito se encontrava na Coleção Berlinense a partir de outubro de 1859[21].

Mariña Arbor Aldea sublinha o enorme valor histórico do manuscrito cracoviense, afirmando que é fundamental para conhecermos "los círculos intelectules que, en las ciudades de Lisboa, Évora y Porto promovieron la copia y el estudio del *Cancionairo da Ajuda* durante la primera mitad del siglo XIX" (Arbor Aldea, 2008ª: 47). Segundo a estudiosa, o maior interesse desta cópia consiste na sua importância para sabermos hoje "como era o cancioneiro no momento do seu achado en Lisboa, é dicir, cando aínda non se incorporaran á súa estrutura os once folios que se localizarían anos depois en Évora, e que serían enviados á capital portuguesa en 1843" (Arbor Aldea, 1998ᵇ: 17). Não obstante, já para Ana Maria Ramos, é indiscutível que o manuscrito da BJ, junto com outras cópias oitocentistas do códice da Ajuda

> que circulavam nos primórdios da Filologia Românica, são úteis, hoje, para a reconstituição da história da disciplina e para a definição do quadro intelectual, que se gerou à volta da descoberta do *Cancioneiro* ao longo do século XIX. No entanto, nenhuma delas oferece um estádio textual que esclareça ou melhore a situação actual do códice, porque, na realidade, estamos na presença de testemunhos equivalentes a "codices descripti". (2008: 355)

Além do mais, no caso do manuscrito resguardado em Cracóvia a datação da cópia proposta pelos supramencionados estudiosos não parece ser definitiva, tendo em vista o facto de as marcas de água das folhas deste exemplar serem datáveis a partir de 1811. É evidente que a génese e o percurso do manuscrito são ainda algo obscuros e, com efeito, mereceriam um novo esforço de pesquisa.

Não só a literatura, mas também a história de Portugal durante a Idade Média, cheia de episódios heróicos protagonizados por grandes cavaleiros e excelentes guerreiros, atraía a atenção dos intelectuais

[21] O ex-líbris com um brasão e a inscrição: *ΕΚ ΜΕΡΟΥΣ ΓΙΝΩΣΚΟΜΕΝ. / Ex Libris* / *Carol. Herman. de Thile*. A anotação alemã: *Geschenk des Königlischen Gesandten Herren von Thile d. 20sten October 1859*.

alemães oitocentistas, o que confirma uma cópia manuscrita da *Crónica do Condestabre de Portugal Dom Nuno Alvarez Pereira Principiador da Casa de Bragança*[22], incluída no acervo da biblioteca de Berlim nos anos 80 do século XIX. Esta crónica biográfica quatrocentista de autoria desconhecida[23], uma obra fundamental para estudos históricos em torno da figura de Nuno Álvares Pereira (1360-1431), foi redigida entre 1431 e 1436 ou 1443 (Almeida Calado, 1991: LXXVIII). O texto saiu impresso pela primeira vez em 1526 em Lisboa, e teve duas reedições nos séculos XVI e XVII, em 1554 e em 1623, respetivamente[24]. O cotejo do manuscrito cracoviano com os exemplares dessas edições da obra acessíveis na Biblioteca Nacional de Portugal demonstrou que a cópia da BJ constitui uma transcrição, completa e fiel, do texto da última delas[25]. O manuscrito de Cracóvia é uma mera cópia, provavelmente destinada a uso pessoal, talvez no âmbito de uma pesquisa no domínio dos estudos medievais ibéricos. Esta hipótese parece plausível, dado que o volume contém uma anotação em alemão, escrita por um anónimo livreiro de Leipzig, que vendeu o manuscrito à biblioteca de Berlim em 1885. Segundo esta nota, o proprietário anterior do volume foi Wilhelm Tettau. Trata-se, supostamente, de Wilhelm Albert Freiherr von Tettau (1804-1894), historiador e filólogo germânico que desenvolveu a sua atividade intelectual em Erfurt, tendo sido, entre 1854 e 1894, o Vice-Presidente da Academia das Ciências (Königliche

[22] A cota do manuscrito: *Ms. Lus. Quart. 1*.

[23] As hipóteses sobre a autoria da obra, atribuída a Fernão Lopes, Gil Airas ou outras figuras, foram sucessivamente derrubadas pela crítica especializada. Outras informações em: Almeida Calado, 1991: LXXVIII-CXVI.

[24] Para conhecer as sucessivas edições da obra e os resultados do seu cotejo veja em: ibidem: VII-LIV.

[25] *Chronica do Condestabre de Portugal Dom Nunalvarez Pereyra principiador da Casa de Bragança. Sem mudar dantiguidade de suas palavras, nem estilo. E deste inuictissimo Condestabre procedem el Rey Dom João Teceiro, & o Emprerador Carlos V. Reys, Príncipes, Potentados, & Grandes Senhores da Christandade, desta nossa Europa. Ao Excell^mo Senhor Dom Theodosio Duque de Bragança, & C, em Lisboa. Com todas as licenças, & aprovações necessárias.* Por António Alvarez Impressor, & Mercador de livros, e sua custa, Anno de 1623.

Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt) e publicado vários trabalhos de índole histórica e literária, centrados, em grande parte, na Idade Média.

O manuscrito cracoviano da *Crónica* distingue-se pela sua simplicidade, o que aponta para a utilização deste volume orientada para alguns fins práticos. O mesmo poderíamos dizer acerca do outro documento português da coleção, o manuscrito com a cota *Ms. Lusitan. Fol. 3*, que reproduz, fragmentariamente, o *Foral de Alfândega de Lisboa de 1587*, concedido pelo monarca Filipe I de Portugal (Filipe II de Espanha) no período da União Ibérica entre a coroa portuguesa e a espanhola (1580-1640). De acordo com os resultados do cotejo realizado na biblioteca lisboeta, também este manuscrito deriva das edições impressas do texto, em especial da publicada em 1674[26] ou uma das suas reimpressões posteriores, contendo dez capítulos do *Foral* (33, 35, 37, 39, 40, 45, 47, 48, 61 e 84), provavelmente os mais interessantes ou úteis para a anónima pessoa que os copiou. Apesar de o manuscrito não estar datado, estima-se que foi executado no século XIX, o que confirmam, entre outros fatores, algumas características da linguagem. O carácter do texto, por um lado prático, e por outro histórico, leva a crer que poderia ter sido utilizado como uma fonte ou documento de referência num trabalho científico, talvez com o intuito de esclarecer melhor a realidade económica, administrativa, política e social de Portugal durante a época em que a legislação esteve em vigor naquele país.

Para terminar essa concisa aproximação aos manuscritos portugueses da Berlinka cumpre sublinhar ainda que no processo de transição da Coleção Berlinense da Biblioteca Estatal Prussiana para a cracoviense, os *Manuscripta Hispanica* e os *Manuscripta Lusitana* sofreram algumas perdas. No entanto, graças ao inventário da coleção elaborado pelo estudioso alemão Siegfried Lemm em 1918, é possível conhecer hoje os títulos, e através deles a temática geral, dos manuscritos

[26] *Foral da Alfândega da Cidade de Lisboa* (1674), Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello, Lisboa.

portugueses desaparecidos durante a Segunda Guerra Mundial[27]. Estes englobam duas coletâneas poéticas: a primeira que continha a lírica renascentista de Pêro de Andrade Caminha (1520-1589)[28] e a segunda com a poesia portuguesa do século XVII de várias autorias[29]. Embora na atualidade seja impossível obter mais informações sobre esses volumes, já a sua presença entre os *Manuscripta Lusitana* é, em certa medida, significativa, permitindo definir melhor o perfil deste conjunto de manuscritos com uma forte componente literária.

Outro volume perdido, com um relato de viagem da época da exploração dos espaços ultramarinos pelos portugueses, parece ter uma dupla dimensão, literária e histórica. Além do mais, o manuscrito em questão, através do seu título, *Memoria del biaje que hize yo – para las Indias Orientales con la flota que partió de Lisboa en 26 de marzo del año de 1527*[30], mostra que essa parte da coleção, cujo paradeiro atual ignoramos, abrangia certos textos escritos em espanhol ou traduzidos para este idioma. Por outro lado, é importante acrescentar que entre os *Manuscripta Hispanica* há uma série de manuscritos referentes a Portugal, nomeadamente aos acontecimentos no território peninsular

[27] Informações mais detalhadas sobre os manuscritos ibéricos que em 1939 pertenceram ao acervo da biblioteca berlinense, hoje acessíveis na Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbezits, e sobre os manuscritos deste conjunto perdidos durante a Segunda Guerra Mundial em: Rzepka, Sosnowski, Tylus, 2011: 11-12.

[28] De acordo com o catálogo de S. Lemm, trata-se do manuscrito transcrito em 1783 em Lisboa, com a cota *Ham. 25*, intitulado *Obras poéticas*, com a poesia de Pêro de Andrade Caminha (1918: 195).

[29] A cota do manuscrito: *Ham. 567* e o título: *Maravillas do Parnazo ou Collecção especial de várias flores poéticas cultivadas nos jardins de Apolo por alguãs das mais estimaveis muzas portuguesaz. Junto e escrito (...) de Silverio Manoel de Rezende* (séc. XVII), 1774. O título do manuscrito aponta para o compilador desta coleção. Relativamente à história de ambos os volumes, dada a abreviatura *Ham*. incluída nas suas cotas (*Ham. 25* e *Ham. 567*), pode-se constatar que se trata dos manuscritos oriundos da coleção particular do célebre bibliófilo, o príncipe Hamilton, comprada pela biblioteca de Berlim em 1886.

[30] É uma cópia oitocentista do manuscrito do século XVI. A cota do manuscrito: *Ms. Lus. Fol. 2*.

durante as invasões napoleónicas[31]. Esta convivência e até compenetração de temas e línguas nos manuscritos de ambos os conjuntos constitui mais uma prova do carácter ibérico da coleção na sua totalidade, sugerindo uma abordagem histórica e literário-cultural do seu conteúdo, na qual os temas e assuntos portugueses não deveriam ser analisados isoladamente, mas incluídos num contexto mais alargado, da Península Ibérica ou até do espaço românico em geral. O primeiro passo nesse sentido já foi dado mediante o projeto de investigação orientado para reconstruir o passado da coleção de manuscritos românicos da Berlinka, ou seja, além dos hispânicos e portugueses, também o dos franceses e italianos, já referido nestas páginas. Os seus resultados, que permitiram descobrir diversas manifestações da difusão e receção das literaturas e culturas românicas noutras partes da Europa, não exclusivamente na Alemanha (Rzepka, Sosnowski, Tylus: 2011), demonstram que esta linha de investigação, desenvolvida devidamente no futuro, pode ainda trazer frutos mais originais e inesperados.

Referências bibliográficas

ALMEIDA CALADO, A. de (1991), "Introdução" em: *Estória de Dom Nuno Álvarez Pereyra. Edição crítica da «Crónica do Condestabre» com introdução, notas e glossário de Adelino de Almeida Calado*, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. LXXVIII-CXVI.

ARBOR ALDEA, M., PULSONI, C. (2004), "Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)", *Critica del testo*, 7(2), pp. 721-789, https://www.doi.org/10.1400/118436.

ARBOR ALDEA, M., PULSONI, C. (2006), "Per la storia del *Cancioneiro da Ajuda:* 1. Dalla sua compilazione a Ribeiro dos Santos", *La parola del testo*, 10(1), pp. 59-117.

ARBOR ALDEA, M. (2008ª), "Los círculos eruditos de Lisboa, Évora y Porto en la primera mitad del siglo XIX. Notas sobre la recepción temprana del *Cancioneiro da Ajuda*", *Limite*, 2, pp. 47-78.

[31] A título de exemplo, nos volumes *Miscelánea de manuscritos españoles* (*Ms. Hisp. Quart. 56* e *Ms. Hisp. Fol. 14*).

ARBOR ALDEA, M. (2008[b]), "Introdución" em: Arbor Aldea, M., *Cancioneiro da Ajuda*. *Edición facsimilar con estudo introdutorio*, Consellería de Traballo–Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 11-51.

ARBOR ALDEA, M. (2009), "Un códice de historia material compleja: El *Cancioneiro da Ajuda*", *Revista de Literatura Medieval*, 21, pp. 77-124.

BENAVENT MONTOLIU, J. F. (1998), "Gregorio Mayans y el hispanismo alemán en el siglo XVIII", *Saitabi*, 48, p. 27-50.

BRIESEMEISTER, D. (2007), "A cultura e a literatura portuguesas na Alemanha do século XVIII: uma sinopse" em: Gouveia Delille, M. M. (ed.), *Portugal–Alemanha: Memórias e Imaginários*, vol. I: *Da Idade Média ao Século XVIII*, Minerva Coimbra, Coimbra, pp. 311-330.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (2010), "The European Horizon of Peninsular Literary Historiographical Discourses" em: Cabo Aseguinolaza, F., Abuín González, A., Domínguez Prieto, C. (orgs.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam−Philadelphia, pp. 1-52, https://doi.org/10.1075/chlel.xxiv.01cab.

ECK, R. (1991), "Origen y extensión de los fondos hispánicos de la biblioteca de Gotinga en el siglo XVIII" em: *Actas del Simposio sobre La imagen de España en la ilustración alemana: Madrid 22 a 24 de mayo de 1991*, Görres–Gesellschaft, Madrid, pp. 115-166.

Foral da Alfândega da Cidade de Lisboa (1674), Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello, Lisboa.

FRATESCHI VIEIRA, Y. (2005), "Paixão e paciência: Carolina Michaëlis e a filologia" em: Brea, M. (ed.), *Carolina Michaëlis e o «Cancioneiro da Ajuda», hoxe*, Centro Ramón Piñeiro, Santiago de Compostela, pp. 17-24.

GOUVEIA DELILLE, M. M. (2011), "Receção de Camões na Literatura Alemã" em: Aguiar e Silva, V. (ed.), *Dicionário de Luís de Camões*, Caminho, Lisboa, pp. 740-754.

JAGLARZ, M. (2008). "The *Berlinka* in the Collection of the Manuscript Department of the Jagiellonian Library" *Fibula*, 1, pp. 15-17.

KRAPOTH, H. (2007). "A literatura portuguesa no âmbito dos Estudos das Línguas e Literaturas Românicas na Universidade de Göttingen no século XVIII e no início do século XIX" em: Gouveia Delille, M. M. (ed.),

Portugal–Alemanha: Memórias e Imaginários, vol. I: *Da Idade Média ao Século XVIII*, Minerva Coimbra, Coimbra, pp. 279-310.

LANCIANI, G., TAVANI, G. (eds.) (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Caminho, Lisboa.

LEMM, S. (1918), *Mitteilungen aus der Königlichen Bibliothek*, *Herausgegeben von der Generalverwaltung, IV: Kurzes Verzeichnis der romanischen Handschriften*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

MARTINS, C., GARRAIO, J. (2000), "Momentos da receção de Camões na literatura de expressão alemã (séculos XIX e XX)" em: Gouveia Delille, M. M. (ed.), *Camões na Alemanha. A figura de Poeta em Obras de Ludwig Teick e Günter Eich*, Minerva Coimbra, Coimbra, pp. 15-44.

MARTINS, C. (2000), "Camões como paradigma do artista na novela «Tod des Dichters» de Ludwig Tieck" em: Gouveia Delille, M. M. (ed.), *Camões na Alemanha. A figura de Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, Minerva Coimbra, Coimbra, pp. 45-185.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 volumes, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa (1ª ed. Max Niemeyer, Halle, 1904).

PARKER BRIENEN, R. (2006), *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

PIETRZYK, Z. (2005), "Book Collections from the Former Preussische Staatsbibliothek in the Jagiellonian Library", *Polish Libraries Today*, 6, pp. 81-87.

PIETRZYK, Z. (2008), "Zbiory z byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w BJ", *Alma Mater*, 2, pp. 15-19.

PINHÃO RAMALHEIRA, A. M. (2004), "Portugal na Alemanha da «Aufklärung». O estigma do sebastianismo messiânico" em: Marinho, M. de F. (ed.), *Literatura e História. Atas do Colóquio Internacional*, Universidade do Porto, Porto, vol. II, pp. 155-167.

RAMOS, A. M. (2008), *O «Cancioneiro da Ajuda». Confecção e escrita*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa, [on-line] http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_cancioneiro_1.pdf.

RZEPKA, A. (2014), "Brazylijskie skarby Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie" em: Pudo, D., Rzepka, A., Wrana, M. (eds.), *Pismo, lektura,*

biblioteka w dawnych literaturach romańskich, Collegium Columbinum, Kraków.

RZEPKA, A., SOSNOWSKI, R., TYLUS, P. (2011), *Historia kolekcji rękopisów romańskich z byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie – studium ogólne*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

Skarby Biblioteki Jagiellońskiej (2009), Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Proszówki–Kraków.

STUART DE ROTHESAY, Ch., (1823), *Fragmentos de hum Cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, *impresso á custa de Carlos Stuart Socio da Academia Real de Lisboa*, em no Paço de Sua Magestade Brittanica, Paris.

WHITEHEAD, P. J. P., BOESEMAN, M. (1989), *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil. Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam–Oxford–New York.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 311-324
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.22

Zlatka Timenova
Universidade de Lisboa
ztimenovav@gmail.com

Formas de disjunção no haiku: algumas características do haiku em búlgaro e em português

Resumo:
O haiku, a forma poética mais breve, com origem na cultura japonesa, está a conquistar o mundo ocidental e a desafiar a crítica literária. O objetivo da nossa comunicação é analisar e comparar haiku de poetas búlgaros (M. Liubenova, P. Chuhov, M. Ribarova, etc) e de poetas portugueses (Luisa Freire, José T. Mendonça, Casimiro de Brito), com base no processo de disjunção de imagens que opera nas duas línguas. Assim, esperamos perceber como os poetas búlgaros e portugueses contribuem para a riqueza do haiku ocidental.
Palavras-chave: cultura japonesa, poesia, haiku, disjunção, poetas

Abstract:
Forms of Disjunction in the Haiku: Some Characteristics of Haiku in Bulgarian and in Portuguese
The haiku, the briefest poem, originated in the Japanese culture, is conquering the Western World, challenging the literary critics. The objective of the present communication is to analyze and compare haiku poems of Bulgarian poets (M. Liubenova, P. Chuhov, M. Ribarova) to haiku poems of Portuguese poets (Luisa Freire, José T. Mendonça, Casimiro de Brito), on the basis of the disjunction process, operating in both languages. Thereby, we hope to show the contribution of the Portuguese and Bulgarian poets to the originality of the occidental haiku.
Keywords: Japanese culture, poetry, haiku, disjunction, poets

Introdução

A presença indiscutível do haiku no horizonte literário da Bulgária e de Portugal torna cada vez mais relevante uma reflexão sobre as suas características e manifestações nestes dois países. De facto, nas últimas décadas estamos a assistir à emergência de uma forma ocidental de haiku que evidencia o desenvolvimento e a modernização do padrão oriental. Segundo Ban'ya Natsuishi, "a modernização do haiku japonês caracteriza-se pela predominância de um imaginário psicológico e mental" (2018: 78). Assim, o poema mais breve já merece a atenção da crítica literária como qualquer outro modelo poético, evoluindo no espaço literário.

Observando os dois exemplos seguintes, podemos destacar algumas características gerais do haiku que captam logo a atenção:

> tarde de inverno:/ainda voam as gaivotas/e os guarda-chuvas
> (Domingos, 2010: 126)

> música silenciosa/o caracol quando sobe/na parede branca
> **(**de Brito, 2018: 82)

– a brevidade do poema: dizer pouco significar muito; significar sem dizer;
– a simplicidade do vocabulário quotidiano: palavras concretas, banais;

A simplicidade, a pobreza e a imperfeição, princípios estéticos e éticos, têm as suas raízes na história do Japão, especialmente, no período Sengoku, 1466-1598, caracterizado por guerras intermináveis e destruições. A partir dessa época, a pobreza e a simplicidade dos objetos, do vestuário e da habitação, ganharam um valor estético (Koren, 2015).

– o valor sugestivo da expressão caracteriza toda a estética japonesa; não há mimésis, nem realismo;
– a estrutura formal de três linhas de 5/7/5 sílabas respetivamente; o haiku moderno foge a esta regra. Qual a origem desta estrutura?

O texto introdutório de Makoto Kemmoku e Dominique Chipot, acompanhando *L'intégrale des haikus de Basho* (2012: 9-15), oferece

uma aproximação histórica da origem do haiku. O renga, poema ligado, criado por um grupo de 8 poetas, representa uma alternância de estrofes longas e estrofes curtas. Desenvolveu-se entre o século XII e XVI. Pode-se distinguir o renga clássico, praticado pela aristocracia e o renga ligeiro, reservado aos poetas da pequena nobreza, aos monges budistas e aos sábios. Progressivamente este último tipo de renga passou a ser designado por haikai. A primeira estrofe, designada por hokku, tinha a estrutura de 5/7/5 sílabas, sabendo-se que a sílaba nas línguas ocidentais nem sempre corresponde à *mora* em japonês, marcada pela duração: longa ou curta. No início do século XX, o renga já não existia, mas os poetas continuavam a escrever hokku, a primeira estrofe do haikai. Foi o grande poeta Shiki que criou o neologismo *haiku* para designar esta estrofe independente que passou a ter vida própria;

– a palavra sazonal, kigo; as estações são diretamente designadas, ou por metonímia. Por exemplo, a neve indica o inverno, as folhas amarelas – o outono;
– rutura, interrupção, vazio, silêncio, kireji; a rutura na estrutura do haiku tem a função de abrir um espaço entre as palavras ou depois das palavras, onde o sentido fica livre de uma forma verbal explícita (e explicativa) e, desta maneira, ganha o poder do sentido implícito, plural, indeterminado, até silenciado;
– wabi-sabi; as duas palavras encontram-se pela primeira vez no século VIII, na mais antiga antologia da poesia japonesa. Quase sinónimas, as ideias que elas veiculam são: simplicidade, impermanência das coisas e dos seres, a beleza do imperfeito, o valor estético da pobreza, o prazer na solidão. Wabi determina a tonalidade do haiku.

Vista panorâmica sociocultural da poesia haiku na Bulgária e em Portugal

Na literatura búlgara a forma poética do haiku aparece em finais dos anos 80. Desde essa época, o poema breve continua a conquistar cada vez mais espaço na literatura.

A primeira coletânea de haiku foi publicada em 1988, *Gorata na gluharcheto (A floresta do dente-de leão)* pelo poeta e tradutor Dimitar Stefanov. No ano 2000 foi criado o Haiku Clube Búlgaro. Em 2003 nasceu o Haiku Clube Plovdiv e em 2008 – União Búlgara de Haiku. Em 2013 aparece a revista *Haiku mundo* (*Haiku sviat*), que tem uma função informativa, educativa e científica. Destacam-se publicações de livros e antologias de haiku em búlgaro com tradução em francês e/ou em inglês. Algumas antologias importantes: *Ombres et lumières* (anthologie de haiku francofone, 2003), *O canto da Água*, haiku escrito por crianças (2004), *Espelhos* (2005); *A cidade (2012), Beyond words* (2018). Organizam-se recitais e espetáculos de teatro, baseados em haiku como, por exemplo, o recital de haiku de Pedro Tamen e Guinka Biliarska. Aparecem teses de doutoramento (L. Balabanova, *A força do não-dito*), ensaios sobre o budismo, o xintoísmo, as formas do teatro japonês; multiplicam-se seminários, conferências, encontros. Traduzem-se ensaios de Jane Reichhold sobre as regras do haiku. Publicam-se traduções de haiku de poetas portugueses: Casimiro de Brito, Pedro Tamen, Ana Hatherly. Organizam-se concursos e festivais (Ohanami – Contemplação das cerejeiras em flores), festas da arte do papel. Os poetas de haiku ganham prémios em concursos internacionais e nacionais, publicam em revistas internacionais: Petar Chuhov, Liudmila Blabanova, Lidia Lecheva, Maya Kisiova, Maya Liubenova, Iliana Ilieva, Iliana Stoyanova, Alexandra Ivoylova, etc. Muitos poetas experimentam outras formas de poesia japonesa: tanka, haiga (imagem + haiku), haibun (narrativa breve + haiku).

Para terminar este breve panorama da evolução do haiku na Bulgária, seria interessante mencionar uma forma minimalista, chamada *nava* que aparece na poesia búlgara nos anos 80. Segundo Ivan Metodiev (1990: nº 14), *Nava*, palavra com origem na mitologia eslava, é a designação de várias formas breves, incluindo o haiku. O estilo *nava* representa uma tentativa de criação de uma poesia breve original que combina modelos orientais e modelos ocidentais, mas que corresponde sobretudo à sensibilidade, ao pensamento e ao misticismo dos búlgaros. A forma *nava* tenta transmitir as sensações mais profundas em palavras simples, sem tenções poéticas. Neste sentido

existe uma semelhança com o haiku, mas o estilo *nava* inclui também outras formas breves como o aforismo filosófico, a metáfora global, o fragmento. Poetas que experimentaram este estilo: Blaga Dimitrova, Alexander Guerov, Ekaterina Yossifova.

Vejamos o seguinte poema de Antoaneta Nikolova, citado no artigo acima referido:

> През огледалото / минава сянка. / Във стаята не се променя нищо.
> Uma sombra / Atravessa o espelho. / Nada muda no quarto[1].

Em Portugal a situação parece diferente. Não há associação, nem revista, nem concursos nacionais. Antes do aparecimento da poesia haiku propriamente dita, podemos destacar algumas características da estética e do pensamento do Extremo Oriente que marcaram a sensibilidade poética de certos poetas portugueses. A obra de Catarina Nunes de Almeida sobre as marcas do pensamento estético do Extremo Oriente na poesia portuguesa contemporânea (Nunes de Almeida, 2015), apresenta o percurso original de alguns poetas portugueses que escrevem haiku. Modelos estéticos, éticos e espirituais aparecem na poesia de Ana Hatherly, Casimiro de Brito e Rosa Alice Branco.

Em Ana Hatherly, na obra *Tisanas*, 1969 (traduzida para o búlgaro), observamos uma certa reinvenção do koan budista (sentenças, aforismos, questões a base de paradoxos), e *Na Via do Mestre* de Casimiro de Brito é um diálogo *in absência* com Lao-zê.

> Não entendo as trevas nem a transparência/ Entendo: Ouço em cada fragmento/o coração da Coisa; a constelação; o enigma
> (de Brito, 2000: 70)

Em princípio, os haiku de Casimiro de Brito, assim como a sua atitude perante a vida material, são marcados pelo pensamento taoista e budista, assimilado e transformado em estilo poético e maneira de viver.

Eis outros elementos formais que marcam a aproximação à poesia do Extremo Oriente: o indizível; o abandono do materialismo, das

[1] A tradução para português de todos os poemas é minha.

metas para alcançar a sabedoria e a felicidade; a comunicação espontânea das emoções; o caráter fragmentário e aberto da obra; as referências à estética do Zen como a negação da perfeição absoluta, do caráter definitivo da obra; a importância da união com a natureza.

Neste contexto "pré-haiku" aparece em 1962 a primeira tradução de haiku japoneses, elaborada por Casimiro de Brito, *Poemas orientais*, coleção *A palavra*, *nº 5*.

Segundo Catarina Nunes, "o fascínio" pela poética do Extremo Oriente em certos poetas portugueses, antes do aparecimento do haiku propriamente dito, relaciona-se com a estética imagista "que segue a linha de Ezra Pound no que respeita à justaposição das imagens e à aproximação entre a linguagem poética e a expressão pictórica" (2015: 116).

O modelo poético do haiku foi divulgado por Wenceslau de Moraes.

Depois da década de 80, surge um número ainda bastante reduzido de poetas que escrevem obras próximas do cânone do haiku japonês. Podemos observar a presença de palavras sazonais na obra de Albano Martins, *Com as flores do Salgueiro* (1995), e na de Yvette Centeno, *A Oriente* (1998).

Mais tarde, o haiku português representa uma parte da obra poética de vários poetas como: Casimiro de Brito, Ramos Rosa, Herberto Helder, José Manuel de Vasconcelos, David Rodrigues, Luísa Freire, Leonilda Alfarrobinha, Albano Martins, José Tolentino Mendonça.

Para resumir este primeiro paralelo entre a vida do haiku na Bulgária e em Portugal, podemos dizer que, a partir de uma visão sociocultural, a diferença passa.

– pelas manifestações sociais, relacionadas ao haiku;

Na Bulgária**,** o haiku tem uma presença marcada na vida literária. Pretende-se criar uma escola búlgara de haiku.

Em Portugal**,** quase não se destacam manifestações à volta do haiku. O blog de David Rodrigues (haikuportugal.blogspot.com) dá uma certa possibilidade aos poetas de divulgar os seus haiku e torna visível também algumas poucas atividades, ligadas ao poema, tais como

ateliês na escola. Nas palavras de David Rodrigues, o haiku será uma escola.

– pela presença da cultura do Extremo Oriente na cultura nacional.

Na Bulgária esta presença é, por assim dizer, intelectual: licenciatura de Estudos Orientais, obras teóricas sobre a filosofia e a cultura do Oriente, traduções a partir do original da obra de Kung-ze, artigos, teses de doutoramento, obras sobre a história e a cultura do Japão, (Gabrovska, 2008); sobre o haiku e o Zen, (Ivanov, 2010); sobre a narrativa lírica japonesa (Krysteva, 1994), etc. Em princípio, estes académicos não são poetas, não escrevem haiku.

Em Portugal, o contato com as culturas orientais japonesa e chinesa, é mais emotivo e pessoal**.** Vejamos as obras de Ana Hatherly, Casimiro de Brito, José Manuel de Vasconcelos, sem esquecer a de António Graça de Abreu. Podemos ouvir o eco da estética oriental na obra poética de todos estes poetas. Muitas vezes a aproximação à cultura do Extremo Oriente é uma experiência vivida, uma sabedoria que marca profundamente a obra e a mentalidade do poeta. Porém, não faltam alguns estudos académicos, por exemplo: sobre Ana Hatherly: *Os campos abertos do (in)dizível* de Raquel Henriques da Silva (Quimera Editores, 2003); sobre *O ocidente e a poética esquiva do haiku* de Manuel-Lourenço Forte e Manuel Pinto Ribeiro (Ed. Vega, 1995).

Comparação de algumas características estruturais e temáticas do haiku búlgaro e do haiku português

Será interessante ver como a diferença ao nível cultural entre a evolução do haiku búlgaro e a do haiku português se pode manifestar ao nível do modelo estrutural e dos temas, sem esquecer que os poetas dos dois países se tentam manter fiéis ao cânone original e, ao mesmo tempo, procuram enriquecer o haiku com aspetos inovadores, baseados na especificidade das respetivas culturas e línguas nacionais.

Tendo em vista as diferenças essenciais entre as línguas ocidentais e a língua japonesa, o haiku escrito numa língua ocidental parece impossível. O Japonês é uma língua aglutinante, cada caráter é uma sílaba, mora, longa ou curta. O caráter tem também um valor visual.

A própria língua permite o minimalismo da expressão. A não linearidade da escrita possibilita a síntese, a brevidade, a combinação improvável de imagens e sentidos que dão origem à sugestão e facilitam a liberdade da leitura.

Por conseguinte, o haiku ocidental não possui muitas das características estruturais do haiku original, devido à diferença entre os dois sistemas verbais.

Em relação ao espírito do haiku, também não temos grandes hipóteses de descobrir o mistério do poema japonês, que é o resultado de uma visão holística do mundo, de uma estética da simplicidade e de um pensamento budista. Por outro lado, o haiku começa a ganhar vida num período histórico catastrófico, chamado Sengoku (1466-1598), que já referimos, e corresponde a um estilo de vida que transforma a pobreza em valor moral consciente. A simplicidade, o imperfeito, a banalidade recebem um valor estético. Isto é o estilo wabi que foi cultivado primeiro nas cerimónias de chá, das quais faziam parte a criação e a recitação de versos.

Quais são, então, os pontos de contacto entre as duas culturas poéticas que permitem aos poetas ocidentais escrever haiku? Os mais importantes serão: a sugestão imagética, a ambiguidade, a brevidade. A um outro nível, acrescentamos a sinceridade da emoção que abre a escrita.

Vejamos os haiku seguintes, escritos por poetas búlgaros e portugueses:

pequeno aquário / um peixe / atravessa o vidro
(Dinis Lapa, 2010: 62)

жажда / вкус на диня / по устните ти (Vessislava Savova, 2014: 131)
sede / sabor de melancia / nos teus lábios

Os haiku citados evidenciam as características mencionadas: brevidade, imagens bem sugestivas de várias situações vividas, uma certa ambiguidade no haiku de Vessislava Savova, uma surpresa no haiku de Dinis Lapa. Resumindo: em todos estes exemplos podemos detetar

o *momento haiku:* uma imagem concreta, num momento concreto, único, uma experiência espontânea, uma vivência direta.

No entanto, o momento haiku é somente a primeira condição na criação do haiku. Segundo Haruo Shirane (2000), dois eixos organizam o pequeno poema: o eixo horizontal e o eixo vertical. O primeiro, o horizontal, fixa o presente, a imagem concreta, a experiência direta, isto é, o *momento haiku*.

Os poemas dos poetas búlgaros e portugueses captam bem o *momento haiku.* A diferença passa pela temática das experiências: no haiku búlgaro, o inverno, a montanha, a neve, a cidade, aparecem mais vezes do que no haiku português; no haiku português vê-se o mar, sente-se a água, o vento. Muitas vezes o haiku búlgaro tem uma tonalidade lírica ao passo que o haiku português parece mais erótico, veja-se a obra de Casimiro de Brito, onde o erotismo é mais filosófico; um tom humorístico pode-se observar nos poemas búlgaros (por exemplo, nos de Petar Chuhov) e menos em poemas portugueses; alguns acentos filosóficos são mais visíveis no haiku português.

O eixo vertical coloca o sentido da imagem concreta além do momento haiku, além de *aqui e agora*, na memória cultural, nos mitos nacionais, nas associações mais abrangentes de espaço e de tempo. O haiku perfeito acontece no ponto de cruzamento deste dois eixos.

Vejamos os dois exemplos seguintes:

ao anoitecer / a lua em quarto crescente / sobre o arvoredo
(Leonilda Alfarrobinha, 2007: 57)

deitado no chão / o gato espreguiça o tempo; / depois, lambe o tédio
(Luisa Freire, 2003: XXXI)

A diferença entre os dois poemas parece clara. No primeiro temos a imagem concreta, a presença da natureza, o instante do olhar. No segundo temos os dois eixos: o horizontal – "deitado no chão o gato"; e o vertical – "espreguiça o tempo, lambe o tédio", metáforas complexas que estimulam a imaginação, as memórias e as associações do leitor.

Ao nível do eixo vertical, a diferença entre o haiku búlgaro e o haiku português passa pela escolha de meios verbais necessários para

introduzir este eixo no poema e também pelo conjunto de emoções e reflexões que surge no ponto de cruzamento dos dois eixos.

Portanto, agora a nossa pergunta é: quais são os mecanismos que as duas línguas mobilizam para a criação de um bom haiku?

Os mecanismos verbais que os especialistas indicam normalmente são a justaposição e/ou a superposição das duas partes do haiku. Entre estas duas partes existe sempre uma pausa, uma rutura. É aí que tudo acontece. Todo o valor do haiku reside nessa pausa.

Contudo, Richard Gilbert (2003) pensa que estas duas técnicas não são suficientes. Será a disjunção que confere o valor poético próprio ao haiku. É graças à disjunção que o leitor vive uma sensação de ausência, ambiguidade e imperfeição do sentido. Paradoxalmente, é esta sensação que confere a coerência ao poema que o leitor tenta alcançar.

Segundo Richard Gilbert a disjunção tem três funções: 1) uma função centrífuga: o leitor é levado para fora do poema, da imagem; 2) uma função gravitacional: o leitor entra numa contemplação introspetiva; 3) uma função semântica: o leitor experimenta um processo de perda/ganho de sentido. O efeito da disjunção é despertar um conhecimento intuitivo da essência das coisas.

Quais são as técnicas verbais que podem criar a disjunção? Vamos considerar só algumas técnicas mais importantes para o haiku e que aparecem com maior frequência nos poemas dos poetas búlgaros e portugueses:

– a fusão metafórica. Técnica bem usada em português e em búlgaro:

José Tolentino Mendonça:

Hospedo-me hoje nesta cabana / amanhã serei hóspede / da lua

Tsveta Djagarova-Omila:

Гнездо / на върха на дървото - / око към Бога
ninho / no cimo da árvore- / um olho para Deus

Neste haiku temos a metáfora, ninho-olho. A preposição búlgara “kym” – “na direção de”, “orientado para” – permite uma concisão extrema da metáfora.

– simetria nas estrofes**:** técnica mais usada no haiku português:
Luisa Freire:

De manhã, quarto minguante/à noite, quarto crescente – / lua mentirosa

– mudança de registo: técnica usada em português e em búlgaro:
Casimiro de Brito:

As ervas inclinam-se/indicam o paraíso / tão esquecido

Petar Chuhov:

Внезапен дъжд / споделям чадъра си / с една статуя

De repente, chuva / partilho o meu guarda-chuva / com uma estátua

– elementos de animismo: bastante frequentes:
Luisa Freire:

menina vaidosa/a borboleta volúvel – / dança em cor e asas

Elisaveta Chapkareva:

Ниско небе / размахват облаците / скъсани криле

Céu baixo / as nuvens agitam / asas rasgadas

– verdade impossível:
Dinis Lapa:

As gaivotas / calam-se / perante o silêncio

Liudmila Hristova:

Езеро с лотоси / няма място / за луната

Lótus no lago / não há lugar / para a lua

Conclusão

Para resumir as características do haiku búlgaro e do haiku português, propomos a tabela seguinte que evidencia diferenças e semelhanças entre os haijins dos dois países:

Haiku Europeu	Características socioculturais	Características estruturais	Técnicas de disjunção e justaposição	Momentos haiku
Haiku português	O haiku será uma escola de escrita.	O haiku português é mais livre e mais narrativo.	Fusão metafórica, simetria nas estrofes, mudança de registo, elementos de animismo	o mar, o vento, a água, a viagem; elementos de erotismo; acentos filosóficos
Haiku búlgaro	Pretende-se criar uma escola búlgara de haiku.	O haiku búlgaro situa-se mais perto do cânone original e tem uma estrutura mais fragmentada.	As mesmas técnicas, mais o paradoxo. A simetria nas estrofes- -raramente	o inverno, a neve, a montanha, a cidade; tonalidade lírica; humor

Observamos que as diferenças se situam sobretudo ao nível sociocultural e no que diz respeito aos tópicos temáticos**.**

O haiku ocupa cada vez mais espaço na vida literária dos nossos países. Será por causa da necessidade de procurar novas formas poéticas, novos princípios estéticos? Ou de encontrar um novo modelo de vida? Uma nova visão do mundo? Neste sentido, podemos citar Iztok Osojnik:

> We have to play this most serious game that the language "happens to me", there is music and I dance, the game of pre-ontological exposition, […].Thus one could say that a haiku is a true political event, the revolution if you want, as it clearly exposes the fact that being is outside global

neoliberal capitalism and its spectacle of production of consumption […]. Haiku is a supreme political act. (2011: speech 2)

Referências bibliográficas

BAN'YA, N. (2018), "Haiku and landscape", *World Haiku Anthology*, 14, Tokyo.

KOREN, L. (2015), *Wabi-Sabi, Further Thoughts,* Imperfect Publishing, California.

KEMMOKU, M., CHIPOT, D. (2012), *L'intégrale des haikus de Bashô,* La Table Ronde, Paris.

METODIEV, I. (1990), "O estilo Nava (Stilyt Nava)", *Puls*, 14, Sofia.

NUNES de ALMEIDA, C. (2015), *Migração silenciosa. Marcas do pensamento estético do Extremo Oriente*, Húmus, Lisboa.

SHIRANE, H., (2000), "Beyond the Haiku Moment", [on-line] https://www.thehaikufoundation.org/omeka/items/show/518.

GILBERT, R. (2003), "Disjunctive Dragonfly*"*, *The Magazine of The World Haiku Club*, 3(2).

OSOJNIK, I. (2011), "What Is Haiku?", *Speech 2*, WHAC, 6, Tokyo.

Lista dos poetas búlgaros e portugueses citados:

ALFARROBINHA, L. (2007), *O respirar das flores*, Pássaro de Fogo, Lisboa.

BRITO, C. de (2000), *Na via do Mestre*, Pedra Formosa, Guimarães.

BRITO, C. de, TIMENOVA, Z. (2017), *Escrito no vento,* Eufeme, Leça da Palmeira.

CHUHOV, P., CHAPKAREVA, E. (2018), *Beyond Words. Anthology*, Farago, Sofia.

DJAGAROVA-OMILA, T., SAVOVA, V., HRISTOVA, L. P. (2014), *Haiku sviat (Haiku Monde)*, 2, Iztok-Zapad, Sofia.

DOMINGOS, L. (2010), *De frente para o mar*, Palimage, Coimbra.

FREIRE, L. (2003), *Imagens acidentais*, Assírio e Alvim, Lisboa.

LAPA, D. (2010), *De frente para o mar,* Palimage, Coimbra.

MENDONÇA TOLENTINO, J. (2013), *A papoila e o monge*, Assírio e Alvim, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 325-334
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.23

Karolina Válová
Universidade Carolina de Praga
karolina.valova@ff.cuni.cz

Quatro coisas encontradas: análise espacial da casa no romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira

Resumo:
O artigo apresenta a análise espacial da casa no romance *Para Sempre* (1983) de Vergílio Ferreira, um dos maiores escritores existencialistas da literatura portuguesa. Paulo, o narrador autodiegético, está de regresso à casa amarela, à casa da sua infância. É o regresso definitivo que inicia a última fase da sua vida, o tempo que lhe falta até à morte. Deambulando pela casa, percorrendo corredores, subindo e descendo escadas, entrando em cada quarto, encontra um tempo imóvel que revela o seu passado, e o faz pensar sobre o futuro e os seus sonhos. Encontra também quatro coisas-símbolos (o violino, o chapéu de palha, o relógio e a estatueta de anjo) que funcionam como chaves. Com o apoio da obra filosófica *A poética do espaço* (La poétique de l'espace, 1957) de Gaston Bachelard constatamos que a casa amarela representa a vida de Paulo.
Palavras-chave: romance português do século XX, existencialismo, símbolo, casa, espaço

Abstract:
Four Things Found: Spatial Analysis of the House in the Novel *Para Sempre* by Vergílio Ferreira
The article presents the spatial analysis of the house in the novel *Forever* (Para Sempre, 1983) by Vergílio Ferreira, one of the greatest existentialist writers in Portuguese literature. Paulo, the self-digetic narrator, is returning to the yellow

house, to the house of his childhood. It is the definitive return that begins the last phase of his life, the time it lacks until death. Wandering around the house, running down corridors, up and down stairs, entering each room, finds a stopped time, reveals his past again and thinks about his future and his dreams. There are also four symbol-things, the violin, the straw hat, the clock, and the angel figurine, that work as keys. With the support of Gaston Bachelard's philosophical work *Poetics of Space* (La poétique de l'espace, 1957), it is discovered that the yellow house represents the life of Paul.
Keywords: Portuguese novel of the 20th century, existentialism, symbol, house, space

Vergílio Ferreira foi considerado um dos maiores autores existencialistas na literatura portuguesa. O foco da sua extensa obra consiste em prosas fortemente influenciadas pela filosofia, passatempo de toda a vida do filólogo graduado. Rodrigues Paiva caracteriza a obra de Ferreira como

> a obra plural cheia de significações simbólicas, de abstrações que podem representar uma memória ou o cosmos, o absoluto ou o relativo, um Eu, um outro e que, sobretudo, privilegia a Palavra, a Linguagem como elemento fundamental à criação de universos. É obra que constantemente questiona os seus próprios limites e possibilidades. (Paiva, 2007: 17-18)

O romance *Para Sempre* de 1983 pertence ao grupo de textos vergilianos ligados à temática da velhice, morte e sobretudo à instabilidade e fugacidade da vida humana, as quais em geral representam um estudo sofisticado do homem e do significado do seu ser. Entre outras prosas deste grupo temático, podemos nomear como exemplo *Até ao Fim* de 1987 ou *Em Nome da Terra* de 1990.

O romance *Para Sempre* inicia-se com as palavras "Para sempre. Aqui estou" e termina com palavras muito parecidas, praticamente iguais. No final, verificamos que a repetição de "para sempre" dá a noção de um círculo: o círculo da história, o círculo da vida. Esta locução "para sempre" é nota do narrador autodiegético, o Paulo, um homem velho que vivia há muitos anos na capital. Ele está de regresso à casa amarela, no campo fora do mundo civilizado. Está de regresso à casa

abandonada por muitos anos, à casa mal cuidada, à casa da sua infância. Chega como recém reformado, sem amigos e sem membros da família. A sua mulher, Sandra, morreu há muitos anos atrás, e também não mantém contato com Xana, a sua filha adulta. Paulo sabe perfeitamente que é um regresso último, um regresso definitivo, que significa estar à espera da morte.

O romance descreve uma época curtíssima, apenas a tarde do dia da chegada, uma tarde ardente de Verão. A história termina com o pôr do sol. Passo a passo, Paulo visita todos os quartos; deambula pela casa, percorre corredores, sobe e desce as escadas, abre e fecha todas as portas e janelas. Revela, ou melhor, re-descobre a casa outra vez para si mesmo. Encontra vários móveis, e coisas deitadas no chão - quase lixo, as quais pertenceram a ele ou aos vários membros da sua família. Lembra-se dos tempos passados, recapitula a vida. Neste vaguear pela casa, e ao tropeçar na "acumulação de trastres pelo chão" (Ferreira,1983: 22) Paulo tropeça também num tempo sem cronologia. Passa mais uma vez pela sua infância, adolescência e os seus amores, e tenta conformar-se com a realidade sombria. Em alguns momentos tenta mesmo imaginar e visualizar o seu próprio futuro. Tem consciência que a nova vida nesta casa representa um tipo de precursor da eternidade, que corresponde ao título do livro. "Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ser na mão. Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo" (Ferreira, 1987: 43).

De acordo com Rodrigues de Paiva e o seu livro *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, a chegada de Paulo à aldeia bucólica e calma não é meramente uma reintegração num lugar conhecido desde a infância e adolescência, mas um retorno simbólico às raízes. Ele volta aos lugares dos quais foi expulso pela matrícula no processo educativo, pelo casamento e depois pelo emprego. No fim da vida, ele retorna não apenas à sua "primeira casa", mas também ao útero, aos braços aconchegantes da mãe. Vergílio Ferreira compara Paulo ao rei exilado, que depois do seu retorno deve assumir o governo. "A volta definitiva para casa, parte integrante e fundamental desse vasto sentimento cósmico em que se

fundem tempo e espaço, a terra e o Homem, os limites e o sem-fim, a montanha e a Casa." (Paiva, 2007: 319)

Ao entrar na casa, silenciosa e vazia, Paulo abre todas as janelas de par em par para o horizonte. Observa o panorama com o fascínio da amplidão espacial, aberta à luz e à terra, chegando à linha do horizonte. Ao longe, a montanha sobe, citando o autor "ainda até à roxidão", e adiante "o sem-fim". Segundo Gavilanes Laso a montanha é um dos topos fundamentais da poética vergiliana juntamente com o caminho, a casa e a aldeia. As montanhas na prosa dele não são partes duma paisagem fantástica inventada, mas uma parte real duma região portuguesa, Serra da Estrela, com que o autor estava relacionado. Têm ainda uma função simbólica: "A montanha é também força maior do universo, dá ânimo e consegue aplacar a angústia sufocada do personagem." (Gavilanes Laso, 1989: 93)

O regresso de Paulo à casa amarela da infância é mais que o retorno às origens, a um cosmos ao qual pertence e de onde a vida o afastara em exílio. É sobretudo um regresso a si mesmo, à sua existência, o retorno a um ventre, a um seio materno metafórico. O retorno à casa do passado é um regresso ao próprio eu, que por sua vez, procura o conhecimento de si mesmo. Regressar a casa é também para Paulo retornar ao princípio da vida. A casa da infância registada na memória, a casa do ser na descoberta do mundo. Gaston Bachelard analisa e destaca o berço como símbolo no seu famoso livro *O espaço poético* (La poétique de l'espace, 1957) ao afirmar que este funciona como uma pré-casa, como lugar de proteção e segurança: "sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço". (Bachelard, 1974: 359).

A casa é, portanto, o local exclusivo para a história e a própria composição do romance é parcialmente adaptada à arquitetura interna da casa. A morada é re-descoberta por Paulo da mesma maneira que se manifesta a sua alma ao leitor. A ideia da construção da casa como a alma humana foi apresentada por Bachelard em *O espaço poético*. Além de uma certa "harmonia" entre os ambos textos, outro traço comum é que *Para sempre* parece mais um poema em prosa do que uma narrativa comum. Bachelard afirma que as memórias do mundo exterior nunca são tão claras como as memórias da casa. No

processo de recordação, segundo Bachelard, somos mais poetas do que historiadores.

> Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a morar em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (Bachelard, 1974: 355)

A casa de Paulo é uma casa de memórias. Durante a sua viagem através da casa movimenta-se por espaços seguros, como salas e quartos, para pontos de mistério e perigo, como a zona subterrânea, a cave. Em ambos os lugares se encontram vários objetos simbólicos.

Segundo Paiva, uma obra como *Para Sempre* pede muito mais interpretação do que análise, pois mostra-se francamente aberta a diferentes leituras. "Deseja explicações de múltiplas e amplíssimas metáforas artísticas. É uma obra que abrange a dimensão romanesca e poética ao mesmo, tudo de uma vez." (Paiva, 2007: 18)

O espaço da casa no romance *Para Sempre* é um espaço emocionado e emocionante, e a evocação que suscita permite a reinvenção das coisas. As coisas encontradas são laços que ligam Paulo às diversas épocas da sua vida. Objetos simbólicos representam os motivos principais e repetitivos do livro. Funcionam também como uma espécie de chave de acesso condicionado aos lugares memória. "Nesses espaços, os objetos funcionam como chaves de acesso condicionado aos lugares da memória. Um objeto gasto pelo uso pode ser um poema de saudade ou, por outras palavras, a presença de uma ausência." (Gavilanes Laso, 1989: 60). Neste livro são vários, como é o exemplo da máquina de costura da tia Luisa; a folha de vogais da Xana; a imagem da Virgem na parede; o baú de couro, etc. Nesta curta análise a que nos propomos, dedicar-nos-emos apenas a quatro dos objetos: o violino (representa a arte), o relógio de corda (simboliza o tempo), a estatueta do anjo com a asa quebrada (representa a fé em Deus) e o chapéu de palha com a fita azul (simboliza o amor).

O violino

No primeiro andar entre uma estante quebrada e uma velha caixa de papelão, Paulo encontra um estojo de violino preto. A forma do estojo é, segundo o narrador, parecida a um caixão de bebé. Dentro revela um instrumento musical verdadeiro, cujo tamanho corresponde a três quartos. O pequeno violino pertencera-lhe nos tempos em que frequentava as aulas de música, lecionadas pelo padre da igreja local.

Paulo, após tantos anos, tenta tocar o violino no quarto abandonado. A música foi parte de si por muito tempo da sua vida. O tamanho do violino e caixão de bebé referem-se à sua infância, onde ocorreu a sua primeira experiência com a música e com a arte em geral. Para ele, a música expressava-se como um alívio durante uma infância árdua e sem amor. As tias que o educaram viviam uma vida devota e rigorosa. Durante o seu ensino musical conseguia, quanto mais não fosse, receber um tratamento digno, sem punições corporais e outras humilhações. Graças à música, Paulo melhorou de atitude relativamente às visitas à igreja forçadas pelas suas tias. Em público, tocou violino pela primeira vez nessa mesma igreja durante a missa. A música concedia-lhe uma aura de algo extraordinário. Segundo as suas palavras, para ele "foi uma descoberta de beleza" ou "foi quase uma revelação" (Ferreira, 1983: 129).

A descoberta do violino na casa velha é uma revelação semelhante. Antes de o encontrar, Paulo passa por um caminho iluminado. Uma parte do quarto é iluminada por um raio de sol que atravessa a janela aberta. Luz que parece quebrar o silêncio da casa, parece quebrar algum mau feitiço. Deparamo-nos com esta iluminação extraordinária e inesperada em cada encontro com os objetos simbólicos mencionados no início desta análise. É, portanto, uma iluminação da mémória, e também um aviso simples ao "milagre comum", durante o qual as coisas comuns de uso diário se tornam objetos mágicos e sagrados.

E é através dos estados cativantes do corpo e do espírito, da harmonia inesperada, que Paulo vivencia a presença da música, passamos ao conceito de música, respetivamente à arte em geral no romance *Para sempre*. A arte ressalta e ultrapassa o homem mortal. É uma atividade

humana mais nobre. Como Ferreira explica no seu livro de ensaios chamado *Espaço do Invisível 1* de 1965: "a sensibilidade artística é o aviso mais marcante de que estamos no mundo". "sensibilidade [artística] é o sinal mais evidente da nossa presença no mundo". (Ferreira, 1990: 37)

Não obstante o processo de instalação e re-descobrimento na casa, esta acaba por se enquadrar num simbólico geral, pois significa o início. A série de atos de Paulo depois da mudança e da longa época de inabitação é lógica. Ele abre as portas e janelas como motivação da própria orientação no espaço. Ele necessita da luz do dia e de ar fresco. Por outro lado, podemos também observar todos os seus atos a nível símbólico. Podemos lê-los como pequenas epifanias. É Gavilanes Laso quem no seu livro *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico* fala sobre as epifanias no romance *Para sempre*. Paulo, durante a primeira entrada na casa encontra o tempo imóvel, que está à espera de alguém, que o desperte e o decifre. A crescente luminosidade solar torna tudo mais claro e nítido. Paulo triunfa sobre a escuridão, a vida volta à casa da mesma maneira que volta ao castelo enfeitiçado e hibernado nos contos de fadas.

O relógio

Bachelard afirma que o organismo da casa tem um tempo condensado. Esta formulação quase poética pode ser entendida na medida em que o espaço é um reservatório da memória na sequência de gerações.

Paulo encontra um relógio de corda na cozinha. Em geral o relógio que faz tique-taque é sinal de casa habitada, é um sinal de existência de vida local. No entanto, este relógio não funciona. Parou há muitos anos. Todavia, Paulo conseque dar corda ao relógio e devolver o tempo à casa outra vez. Por outro lado, os movimentos do pêndulo avisam visivelmente o período limitado que tem para a reconstrução da sua vida através do seu monólogo interior. Ele tem a noção que o lhe tempo escapa, tal como lhe escapa a palavra ideal. Ele busca a palavra assim. A palavra total, palavra absoluta; a palavra do fim, condensada e inviolável que podia dar sentido à vida.

A estatueta do anjo

No quinto capítulo da *Poética do Espaço* Bachelard destaca que a casa é um corpo de imagens que dão às pessoas uma confiança ou uma ilusão de permanência. Acima de tudo, a casa é apresentada como um ser vertical que se opõe a um ser central. A verticalidade é assegurada pela polaridade da cave e do sótão. A sua teoria foi formulada segundo uma parte do livro *L´homme à la découvert de son âme*, 1963 dum psicanalista C. G. Jung que analisou os medos presentes na casa.

A cave é um lugar sem janelas em que está escuro durante o dia inteiro, e por onde o tempo passa de outra maneira. Segundo Bachelard, é sobretudo a escuridão da casa, que está envolvida em forças subterrâneas. Na definição muito simples bachelardiana, a cave representa a inconsciência. Em *Para sempre* a cave tem os sintomas de uma zona proibida muito parecida à paisagem da morte, parecida ao tártaro. Descer a cave e depois subir as escadas é para o protagonista um processo comparável com a morte e reanimação, ou melhor, a ressurreição. Para Paulo tem um efeito terapêutico do ponto de vista da culpa reprimida pela falta de intimidade no relacionamento com Sandra, e pela falta de amor em relação à filha. Na cave ele pensa sobre os antepassados, sobre as sombras deles, que, como ele, deixaram lá os seus vestígios. E na cave encontra a estatueta de um anjo que tem uma asa quebrada. Mais uma vez, o raio de sol consegue atravessar a porta da entrada e iluminar por um momento a estatueta. Paulo sobe para a casa com a estatueta nas mãos. Encontra algumas semelhanças entre o anjo mutilado e a sua infância mutilada. O anjo é também um símbolo da fé perdida. Paulo revela que nunca tinha acreditado em Deus, no entanto, a ausência de Deus na sua vida é uma experiência dolorosa.

O chapéu de palha

Paulo encontra o chapéu de palha no primeiro andar da casa. Segundo a teoria da verticalidade é um lugar de sonhos, de alta consciência. O chapéu é uma forma de tesouro, ou melhor, de um prémio, pois Paulo deve superar os obstáculos quase como se se tratassem de rituais

para o obter. Passa por um corredor escuro cheio de calor húmido e, após atravessar a porta dupla, luta com as persianas bloqueadas. Através da janela libertada chega o ar fresco e outra vez a luz do dia, a luz do sol. Além disso, o chapéu não se encontra no chão como se se tratasse de outro traste, mas está pendurado num gancho. Pertencia a Sandra e foi provavelmente a própria , a esposa, e o maior amor de Paulo, quem o pendurou. O encontro do chapéu liberta as memórias e as saudades de Sandra. Esta morreu alguns anos atrás, devido a uma doença incurável e durante a estadia na cidade. Pensar na sua esposa foi um processo muito doloroso para Paulo. Posteriormente à sua morte, ele nem conseguiu mais falar sobre ela.

A fita azul do chapéu está associada ao "azul celestial no cabelo". A cor azul é um dos atributos de Sandra. Funciona como um tipo de aura divina, que se assemelha à Virgem Maria, mas também como o sintoma de uma certa frieza emocional. Sandra nunca se referiu aos seus sentimentos, nem ao seu amor. A relação entre eles como vida de casados foi bastante complicada, sem harmonia e sem grandes paixões. Paulo procura palavras adequadas para várias situações até ao fim da sua vida. Para ele a sua maior luta interna tratou-se da comunicação com Sandra. Entre eles os sentimentos mais profundos eram expressos sem palavras. No entanto, durante a noite de núpcias, Paulo diz a Sandra "amo-te", mas não em voz alta. Di-lo em voz baixa, no "ninho" seguro, envolto, escondido debaixo de um cobertor, fazendo lembrar uma casa pequena dentro de uma outra. Sandra responde o mesmo, repete essas mesmas duas palavras. A palavra que sai da boca dela está muito próxima, mas ainda não foi essa, a palavra perfeita, final, imortal, única e absoluta.

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. (1974), *A poética do espaço*, Abril Cultural, São Paulo.

FERREIRA, V. (1983), *Para Sempre*, Bertrand Editora, Lisboa.

FERREIRA, V. (1990), "Vida, arte" em: Ferreira, V., *Espaço do Invisível* 1, Bertrand Editora, Lisboa.

GODINHO, H. (1982), *Estudos sobre Vergílio Ferreira,* Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

GAVILANES LASO, J. L. (1989), *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.

PAIVA, J. R. (2007), *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, Editora Universitária, Recife.

LINGUÍSTICA, DIDÁTICA E ESTUDOS DE TRADUÇÃO

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 337-348
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.24

Maria Helena Ançã[1]
Universidade de Aveiro
mariahelena@ua.pt

Aproximações ao Português Língua Não Materna: alguns estudos académicos do 2º Ciclo (Bolonha)

Resumo:
Com Bolonha, as licenciaturas de 4-5 anos conducentes à profissionalização foram extintas e deram lugar a um 1º ciclo de três anos, de caráter geral, sendo necessário frequentar um mestrado profissionalizante em ensino (2º ciclo) para obter o diploma de professor. Neste contexto, e ainda considerando a legislação portuguesa que define o regime jurídico da habilitação profissional, os mestrandos, no final do curso, são chamados a desenvolver um estudo empírico, no âmbito do Estágio Pedagógico, que integrará o Relatório de Estágio (RE) a ser defendido em provas públicas. Sendo o panorama social e educativo, no presente, em Portugal, multicultural e multilingue, estes estudantes de mestrado confrontam-se nas escolas com o desafio de ensinar a língua a alunos de português língua não materna a par de alunos nativos, ou seja, a sujeitos com passados linguísticos distintos. Neste âmbito, este texto pretende dar conta de 10 estudos realizados entre 2012 e 2017, por mim orientados, analisando as linhas de força que os enformam (temáticas, conceitos, estratégias) e as principais conclusões.
Palavras-chave: Português língua não materna, diversidade linguística e cultural, relatórios de estágio, mestrados em ensino, formação linguística

[1] Financiamento: Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/CED/00194/2013.

Abstract:
Approaches to Portuguese as a Non-Mother Tongue: some Academic Studies (2nd Cycle Bologna)
According to the Bologna process, the teaching graduation courses were extinguished, giving rise to a general course of three years. Then it is necessary to realize a professional Master's degree (2nd Cycle) to teach in Portuguese schools. In this context, and considering the Portuguese legislation that defines the legal regime of professional qualification, the students must develop an empirical study, during their Pedagogical Practice in schools, to be included in their Teaching Internship Reports (IR)/Master's Reports. These Reports have to be defended in public examinations. Considering the Portuguese social and educational landscape, multicultural and multilingual, in the present, these students are confronted, in the school context, with the challenge of teaching Portuguese to non-mother tongue's pupils and to native pupils, therefore to pupils with different linguistic backgrounds. Thus this text intends to analyze 10 studies/IR carried out between 2012 and 2017, under my supervision, whose power lines are: themes, concepts, strategies, and also the main conclusions.
Keywords: Portuguese non-maternal language, linguistic and cultural diversity, teachers' training reports, masters in teaching, linguistic training

Introdução

A sociedade portuguesa, como outras sociedades da Europa, foi-se tornando multicultural devido a alguns fenómenos, como a livre circulação de europeus neste continente, ou como a chegada de outros cidadãos de várias partes do globo. As razões apontadas são várias, sendo uma das principais o facto de Portugal ser ainda um país seguro.

Nesta conformidade, em 2017, Portugal apresentava 421.711 registos de cidadãos estrangeiros titulares de autorização de residência[2], representando mais 6% do que em 2016. É, com efeito, o segundo ano consecutivo em que se regista um aumento do número de estrangeiros legalizados (SEF, 2018), depois de uma diminuição gradual a partir do início da crise económica no país (de 2005 em diante). Neste novo contexto, o *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo*, referente a 2017, destaca os dez países com mais representatividade em Portugal: Brasil, Cabo Verde, Ucrânia, Roménia, China, Reino Unido,

[2] Numa população total de cerca de 10.500.000 de indivíduos.

Angola, França, Guiné-Bissau e Itália. Curiosamente, a comunidade italiana aumentou mais de 50% de 2016 para 2017, substituindo a espanhola que ocupava o 10º lugar no ano transato (SEF, 2018).

Tendo-se tornado a sociedade portuguesa plural em termos de línguas e culturas, é óbvio que a Escola, espelho da sociedade, apresenta também uma enorme diversidade linguística e cultural (DLC). Vejamos, brevemente, dois estudos desenvolvidos em torno da diversidade linguística no âmbito da escola portuguesa.

No estudo de Maria Helena Mira Mateus que visava conhecer o contexto escolar da diversidade linguística, na área da grande Lisboa, e em 410 Escolas Básicas do 1º Ciclo do Ensino Básico (CEB) e do 2º CEB, foram identificados alunos de 75 países diferentes. Estes alunos falavam 54 línguas diferentes, sendo as mais frequentes, para além da língua portuguesa (LP): Crioulo de Cabo Verde, Crioulo da Guiné-Bissau, Quimbundo, Crioulo de S. Tomé, Inglês, Hindi, Francês, Guzerate, Mandarim…[3] (Mateus, 2011).

O outro estudo, encomendado pela Direção Geral de Educação, do Ministério da Educação, à equipa liderada por Ana Madeira, pretendia avaliar o impacto que a legislação linguística e as orientações e documentos de apoio tinham tido nas escolas portuguesas, no que diz respeito ao ensino e à aprendizagem do português língua não materna (PLNM). Num universo de 360 escolas respondentes, foram identificadas 95 nacionalidades de alunos, com 76 línguas diferentes, sendo as línguas mais frequentes, sobretudo no Ensino Básico: o Crioulo Cabo-verdiano, o Crioulo Guineense, o Ucraniano e o Romeno (Madeira [et al.], 2014).

É neste contexto escolar diverso que os nossos estagiários/mestrandos são chamados a intervir, ensinando a LP a alunos portugueses e a estrangeiros na mesma turma e, em simultâneo, desenvolvendo um estudo de natureza educativa, devidamente fundamentado teórica e metodologicamente para o trabalho final de mestrado em ensino

[3] O Polaco aparece em 19º lugar.

(RE/"dissertação"[4]). Neste sentido, importa conhecer as principais linhas destes trabalhos, focalizando o enquadramento teórico (temáticas, conceitos), estratégias metodológicas selecionadas e principais conclusões/propostas para o professor de LP.

Contextualização académica

Os mestrados profissionalizantes conferem habilitação para a docência nos vários níveis de ensino: Educação Pré-Escolar, Ensino Básico (com três ciclos) e Ensino Secundário. Estes cursos foram criados ao abrigo do Decreto-Lei nº 43/2007 e, mais recentemente, do Decreto-Lei nº 79/2014. Estes documentos legislativos estabelecem que para a obtenção de um mestrado (2º ciclo de Bolonha) é necessário ter como pré-requisito uma licenciatura de três anos (1º ciclo de Bolonha), deixando as licenciaturas, agora mais curtas, de habilitar para a docência, como no período pré-Bolonha.

Estes mestrados, com quatro semestres, na Universidade de Aveiro (UA), têm a seguinte configuração: o 1º ano (1º e 2º semestres) destina-se a realizar unidades curriculares (UC) semestrais, da área da docência (especialidade), das ciências da educação e das didáticas específicas; o 2º ano (3º e 4º semestres) destina-se a realizar duas UCs anuais: a Prática Pedagógica Supervisionada e o Seminário de Orientação Educacional e ainda duas opções (uma em cada semestre).

Pretende-se que haja uma ligação muito estreita entre a Prática Pedagógica Supervisionada e o Seminário de Orientação Educacional, para que o mestrando vá elaborando, através destas duas UCs anuais, o seu RE: no Seminário, que decorre na UA, fundamenta teórica e metodologicamente o estudo empírico e prepara as atividades a implementar na escola, onde estagia. Será deste percurso que resultará o Relatório final de mestrado a defender em provas públicas.

[4] Depois de Bolonha, a designação *dissertação* só se aplica a mestrados académicos e não aos profissionalizantes, como o caso destes de que nos ocupamos neste texto.

O estudo

Alguns estudos em Portugal já analisaram o papel dos RE, ou como espaços de investigação na Prática Pedagógica (Vieira [et al.], 2013) ou como espaços de DLC e de formação de professores/conhecimento profissional (Andrade, Martins, 2017; Lourenço, Andrade, Martins, 2017).

Os RE que apresentamos neste texto focam o PLNM (ou as suas aproximações). Foram realizados no âmbito da UC Seminário em LP (Seminário de Orientação Educacional ou outra designação anterior), cuja focalização, como acabámos de referir, foi o PLNM. Decorreram entre 2012 (ano em que começaram a funcionar os Mestrados em Ensino (2º Ciclo de Bolonha), na UA, e 2017. Os RE em causa integram-se em dois Cursos (ver Anexo): *Mestrados em Educação Pré-Escolar* e *em Ensino do 1º CEB* e *Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico* (este último já extinto ao abrigo do Decreto-Lei nº 79/2014[5]). Trata-se de cursos generalistas que preparam o futuro professor para várias áreas disciplinares, entre as quais a de Português.

Relativamente aos RE visados, estes têm uma maior concentração no ano 2012 (4) e em 2013 (3) e uma predominância no quadro do Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico (6). Estas opções não foram nossas, mas advieram das necessidades letivas do Departamento[6].

Este estudo, de natureza qualitativa e descritivo-interpretativa (Amado, 2013; Bogdan e Biklen, 1994), tem como objetivo analisar itinerários de 10 relatórios por nós orientados, identificando as temáticas e conceitos desenvolvidos no enquadramento teórico, assim como as estratégias utilizadas na investigação empírica e, ainda, as

[5] Este curso deu origem a dois outros: Mestrado em Ensino do 1º CEB e de Português e História e Geografia de Portugal no 2º CEB e Mestrado em Ensino do 1º CEB e de Matemática e Ciências Naturais no 2º CEB.

[6] Ultimamente temos intervindo sobretudo no Mestrado em Ensino de Português no 3º CEB e Secundário e Ensino de Língua Estrangeira no Ensino Básico e Secundário (especialidade Alemão, Espanhol, Francês), curso de que somos diretoras.

conclusões/propostas para o professor. Podemos visualizar essas categorias e respetivos indicadores na seguinte tabela.

Tabela 1: Análise dos 10 RE

TEMÁTICAS	CONCEITOS	ESTRATÉGIAS	CONCLUSÕES/ PROPOSTAS - PROFESSORES
Imigração (em Portugal) (R1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)	LM/(P)LNM (R1, 2, 3, 4, 5, 8, 10)	Viagem através de países de língua oficial portuguesa: Portugal, Brasil, PALOP (R1, 6, 7) [Jogo linguístico, lexicultura lusófona e variedades intralinguísticas] **	Sensibilização à DLC (R1, 2, 3, 6, 10)
DL (e cultural) (R1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10)*	Representações (R2, 4, 8) Representações Sociais (R1, 5, 7, 10) Preconceito (R4) (Estereótipos), xenofobia, racismo (R5,10) Representações sobre a LP (R7, 8) Integração (R2, 4, 5) Inserção (R5)	Desenhos (R2, 4, 5, 7, 10) [Representações sobre o outro/sobre a LP/sobre as línguas]**	Educação intercultural (R4, 5, 7, 9, 10)

Diversidade (intralinguística) da LP (R6, 7) Competências linguísticas (R8)	Memórias de infância/ Biografia Linguística (R3,9) Portefólio Europeu de Línguas (R3)	Biografia linguística (R2, 3, 8, 9, 10) Portefólio (R2)	Educação para a LP (R1, 6, 8)
Consciência metalinguística (R1, 6, 8) Consciência léxico-semântica (R6)	Língua (R1, 2, 3, 5, 6, 7) Lusofonia (R6,7) Lexicultura (lusófona) (R6)		
Jogo linguístico (R1) Portefólio(s) (R2)			

[*] DL(C), ver nota 7

[**] [parênteses retos], ver nota 9

A categoria 'temáticas' consubstancia-se em capítulos independentes ou em subcapítulos, enquanto os conceitos vão sendo definidos no âmbito daqueles.

O tema *Imigração* e, especificamente, *Imigração em Portugal*, atravessa todos os RE. Esta focalização parece-nos óbvia, dado as autoras pretenderem justificar a DLC nas escolas pelo fenómeno da imigração na sociedade. Aliás, o tema *DLC* surge em segundo lugar, sendo desenvolvido na maioria dos RE (8). Devemos acrescentar, contudo, que os restantes RE foram focando a DLC desde o início do trabalho e ao longo do referencial teórico[7]. Sendo o Seminário em LP, aparecem-nos temas como a *diversidade intralinguística da LP*, *competências linguísticas, consciência metalinguística* e *consciência*

[7] O R4 refere DLC nas palavras-chave (frequência 1), Introdução (2), referencial teórico (frequência 9); o caso do R8 é muito idêntico: resumo (frequência 1), Introdução (10), referencial (9).

léxico-semântica. O tema *jogo linguístico* também constitui um capítulo autónomo, o que justifica a escolha do jogo linguístico como estratégia privilegiada no estudo empírico; o mesmo acontece com *portefólio(s)*, muito na linha do *Portefólio Europeu de Línguas*, do Conselho da Europa (2001), com o intuito de promover a interculturalidade e o plurilinguismo[8].

Os conceitos, embora não mereçam autonomia formal, ao integrarem os capítulos, conferem uma maior solidez e uma maior articulação ao próprio RE Assim, quando se fala de imigração ou de DLC, importa definir *língua materna* e *PLNM*; perante cidadãos estrangeiros na sociedade portuguesa e alunos estrangeiros na Escola, importa definir *representações* (sociais, linguísticas), *xenofobia, racismo, preconceito, integração*…No desenvolvimento da consciência metalinguística e de competências linguísticas em LP, há conceitos que surgem: *língua*, *lusofonia, lexicultura lusófona*. Por outro lado, o conceito de *biografia linguística*, bastante produtivo (em 50% dos RE) fundamenta teórica e metodologicamente a 'estratégia' a utilizar nos estudos empíricos: a realização de uma biografia linguística.

Estas três categorias, como vemos, estão intimamente ligadas em prol da coerência do RE, havendo temáticas e conceitos que fundamentam metodologicamente as 'estratégias'. Para além daquelas já referidas, encontramos os *desenhos*, como forma de trabalhar as *representações*[9] (50% dos RE); ou ainda, *as viagens a países de língua oficial portuguesa*, estratégia utilizada para trabalhar com os alunos portugueses e alunos provenientes de países de LP: o *jogo linguístico* e a *lexicultura lusófona* que, por sua vez, pretendem fomentar a consciência metalinguística nos alunos; a mesma viagem serviu também de pretexto para ensinar as *variedades linguísticas* do Português ou analisar as *representações linguísticas* dos alunos sobre essas variedades.

[8] O Portefólio Europeu de Línguas é constituído por três peças: o passaporte de línguas, a biografia linguística e o dossier.

[9] Na tabela, os parênteses retos significam a finalidade pretendida com determinada estratégia; num dos casos, são pedidos desenhos aos alunos para que através deles se aceda às suas representações linguísticas.

A última categoria, 'Conclusões/Propostas', destinadas aos professores, agrupam-se em três áreas de atuação na sala de aula: *Sensibilização à DLC* e *Educação Intercultural* (ambas apontadas por metade das mestrandas) e *Educação para a LP* (em três RE). Embora as áreas possam parecer distintas, estabelecem entre si relações de complementariedade e até de progressão. Senão vejamos:

Do nosso ponto de vista, e concebendo um programa de Didática do Português, portanto, anterior à elaboração dos RE, importaria, após abordagens à leitura e à escrita, perspetivar esta UC como um espaço de *educação linguística*. Neste contexto, as áreas sublinhadas pelas mestrandas surgiriam em três patamares:

1º*Sensibilização à DLC*: a LP entre as outras línguas e o seu lugar no mundo; a DLC em Portugal;

2º*Educação Intercultural*: Português, língua de acolhimento nas escolas portuguesas (Ançã, 2003, 2017); geografia e variedades da LP;

3º*Educação para a LP*: consciência metalinguística (James e Garrett, 1992), consciência contrastiva (James, 1995)[10].

Partiríamos de uma sensibilização para uma consciencialização sobre a LP, mais notória no patamar 3, entrando, então, mais fortemente, no quadro de uma Formação Linguística (verAnçã, 2017).

Comentários finais

Com os RE, somos confrontados com a formação de professores, dado que é necessário a sua realização para se ser professor. Mas o que habitou esses RE? Que preocupações refletiram ? Que caminhos seguiram estas dez jovens futuras professoras?

Podemos afirmar, sem hesitação, que nos RE analisados estiveram sempre presentes preocupações socioeducativas face a uma escola multicultural, sendo a LP o meio privilegiado de acolhimento, integração e respeito pela diversidade.

[10] O guião desta UC no Mestrado em Ensino de Português e de Língua Estrangeira no 3ºCEB e Secundário, da nossa responsabilidade, segue basicamente estas linhas.

Referências bibliográficas

AMADO, J. (coord.) (2013), *Manual de Investigação Qualitativa em Educação*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, https://doi.org/10.14195/978-989-26-0879-2.

ANÇÃ, M. H. (2003), "Português–língua de acolhimento: entre contornos e aproximações", *Comunicação ao Congresso Internacional sobre História e Situação da Educação em África e Timor*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

ANÇÃ, M. H. (2017), "A Língua de Acolhimento na Educação em Português" em: Mendes, E. [et al.] (eds.), *Anais do XI CONSIPLE: Formação de Professores de PLE/PL2 no Contexto do Multilinguismo Global*, SIPLE/Sociedade Internacional de Português Língua Estrangeira, Salvador, pp. 34-44.

ANDRADE, A. I., MARTINS, F. (2017), "Desafios e possibilidades na Formação de Professores – em torno da análise de relatórios de estágio", *Educar em Revista*, 63, Paraná, pp. 137-154, https://doi.org/10.1590/0104-4060.49134.

BOGDAN, R., BIKLEN, S. (1994), *Investigação Qualitativa em Educação. Uma introdução à teoria e aos métodos*, Porto Editora, Porto.

COUNCIL OF EUROPE (2001), *European Language Portfolio*, Language Policy Programme, [on-line] http://www.coe.int/en/web/portfolio – 18.04.2011.

DECRETO-LEI nº 43/2007, *Diário da República* n.º 38/2007, Série I de 2007-02-22, Portugal, [on-line] http://data.dre.pt/eli/dec-lei/43/2007/02/22/p/dre/pt/html – 28.09.2017.

DECRETO-LEI nº 79/2014, *Diário da República* n.º 92/2014, Série I de 2014-05-14, Portugal, [on-line] http://data.dre.pt/eli/dec-lei/79/2014/05/14/p/dre/pt/html – 1.12.2017.

JAMES, C. (1995), "L'essor et la chute de l'éveil au langage" em: Moore, D. (coord.), *L'éveil au langage. Notions en questions*, 1, CRÉDIF/LIDILEM, Paris, pp. 25-44.

JAMES, C., GARRETT, P. (1992), "The scope of Language Awareness" em: James, C., Garrett, P. (eds.), *Language Awareness in the Classroom*, Longman, London, pp. 3-23.

LOURENÇO, M., ANDRADE, A. I., MARTINS, F. (2017), "Formar para a diversidade linguística e cultural na educação infantil: possibilidades de construção de conhecimento profissional", *Revista Internacional de Formação de Professores*, 2(2), Itapetininga, pp. 76-99.

MADEIRA, A. [et al.] (2014), *Avaliação de impacto e medidas prospetivas para a oferta do Português Língua Não Materna (PLNM) no Sistema Educativo Português,* Direção Geral de Educação / Ministério da Educação, Lisboa.

MATEUS, M. H. M. (2011), "Diversidade Linguística na Escola Portuguesa", *Revista Lusófona de Educação*, 18, Lisboa, pp. 13-24.

SERVIÇOS DE ESTRANGEIROS E FRONTEIRAS (2018), *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2017*, [on-line] http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa2017.pdf – 28.08.2018.

VIEIRA, F. [et al.] (2013), "O papel da investigação na Prática Pedagógica dos Mestrados em Ensino" em: Silva, B. [et al.] (orgs.), *Actas do XII Congresso Galego- Português de Psicopedagogia*, Braga, pp. 2641-2655 [on-line] http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25492/1/Flavia_Vieira_et_al_2013_Papel%20_da_Investigacao_na_Pratica_Pedagogica_dos_Mestrado_em_Ensino.pdf – 10.11.2017.

ANEXO

Relatórios de Estágio Analisados

1. FERREIRA, A. (2012), *O jogo: uma via para o desenvolvimento da consciência metalinguística – o jogo de ocultamento/ausência na aprendizagem da língua portuguesa de crianças nativas e não nativas,* Relatório de Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º CEB, Universidade de Aveiro (UA), Aveiro.
2. REGO, S. (2012), *Portefólio: Instrumento de Sensibilização à Diversidade*, Relatório de Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º CEB, UA, Aveiro.
3. SILVA, J. (2012), *Biografia Linguística: união de culturas no 1º CEB*, Relatório de Mestrado em Educação Pré-Escolar e do Ensino do 1º CEB, UA, Aveiro.

4. LÚCIO, A. (2012), *Representações de alunos nativos do 2º CEB sobre alunos estrangeiros*, Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
5. CORDEIRO, M. (2013), *O que os alunos "pensam" dos estrangeiros*, Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
6. PINHO, J. (2013), *Diálogos da lusofonia: consciência léxico-semântica e lexicultura,* Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
7. RIBEIRO, S. (2013), *Representações sobre a LP em crianças do 1º CEB*, Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
8. CUNHA, A. S. (2014), *Representações das dificuldades linguísticas de alunos estrangeiros do 2º CEB*, Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
9. OLIVEIRA, M. J. (2015), *Memórias de infância num contexto de diversidade cultural*, Relatório de Mestrado em Ensino do 1º e do 2º Ciclos do Ensino Básico, UA, Aveiro.
10. RODRIGUES, B. (2017), *Diversidade linguística e cultural – os estrangeiros pelos olhos dos alunos do 4º ano do 1º Ciclo do Ensino Básico*, Relatório de Mestrado em Educação Pré-Escolar e Ensino do 1º CEB, UA, Aveiro.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 349-364
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.25

Henrique Barroso
Universidade do Minho / CEHUM
hbarroso@ilch.uminho.pt

<*Meter-se a* + infinitivo> no Português Europeu

Resumo:
<*Meter-se a* + infinitivo> é uma construção que focaliza o 'começo' da situação denotada pelo predicado cujo núcleo é a forma verbal de infinitivo. Este valor, o "inceptivo", não se lhe confina, contudo. Por exemplo (e só para referir algumas), c*omeçar a, pôr-se a, romper a, largar a* + infinitivo são construções que também o partilham. Por conseguinte, constitui objetivo deste artigo indagar das suas especificidades, para o que – com base num *corpus* constituído por material linguístico autêntico, recolhido na imprensa escrita e em textos literários (finais do séc. XX e inícios do séc. XXI) –, convoco argumentos vários, quer de natureza estrutural quer sintático-semântica.
Palavras-chave: <*Meter-se a* + infinitivo>, perífrase verbal, verbo semiauxiliar, inceptivo + 'esforço/vontade firme/decisão', Português Europeu

Abstract:
<*Meter-se a* + Infinitive> in European Portuguese
<*Meter-se a* + Infinitive> is a construction that focuses on the 'beginning' of the situation denoted by the predicate whose core is the infinitive form of the verb. This value, "inceptive", is not however confined to it. For example – and just to mention a few –, *começar a, pôr-se a, romper a, largar a* + infinitive are constructions that also share it. Thus, the purpose of this article is to investigate their specificities, to witch – based on a *corpus* of authentic language material collected in the press and literary texts (end of the 20th century and early 21st century), – I (will) call forth several arguments, both structurally and syntactic--semantic nature.

Keywords:
<*Meter-se a* + infinitive>, verbal periphrasis, semi-auxiliary verb, inceptive + 'effort/firm will/decision', European Portuguese

Introdução

<*Meter-se a* + infinitivo> é uma construção verbal que partilha, prototipicamente, o mesmo significado com mais vinte e uma, distribuídas pelos seguintes nove grupos de acordo com o significado específico que parecem veicular, o fundamento da sua distinção: (i) <*começar a* + infinitivo> e <*principiar a* + infinitivo>; (ii) <*desatar a* + infinitivo>, <*deitar a* + infinitivo>, <*largar a* + infinitivo>, <*romper a* + infinitivo>, <*deitar-se a* + infinitivo>, <*botar-se a* + infinitivo> e <*desandar a* + infinitivo>; (iii) <*entrar a* + infinitivo> e <*entrar* + gerúndio>; (iv) <*pegar a* + infinitivo>; (v) <*meter-se a* + infinitivo>; (vi) <*pôr-se a* + infinitivo>, <*ficar a* + infinitivo>, <*ficar* + gerúndio> e <*quedar-se a* + infinitivo>; (vii) <*recomeçar a* + infinitivo>; (viii) <*passar a* + infinitivo>; (ix) <*começar por* + infinitivo>, <*começar* + gerúndio> e <*principiar por* + infinitivo>[1].

Deste conjunto, deve desde já explicitar-se, há algumas que estão amplamente documentadas (à cabeça, <*começar a* + infinitivo>), outras consideravelmente (por exemplo, <*desatar a* + infinitivo>), outras pouco (é o caso da construção sob escopo: <*meter-se a* + infinitivo>) e outras, ainda, muito pouco (<*romper a* + infinitivo>).

[1] Por forma a que melhor se possa perceber estes agrupamentos, e em jeito de orientação, eis as etiquetas que lhes atribuí, há já alguns anos, em documento privado não publicado: as duas do grupo (i) marcam o 'início' de uma situação simplesmente, isto é, sem quaisquer nuances; as sete do (ii), o 'início repentino'; as duas do (iii), o 'início mais ou menos repentino'; a única do (iv), o 'início + intensidade'; a única do (v), o 'início + hábito + afinco, determinação'; as quatro do (vi), o 'início + duração/continuidade'; a única do (vii), 'novo início, depois de pausa'; a única do (viii), o 'início, resultante da transição de uma situação para outra'; e, por fim, as três do (ix), 'início de uma situação colocada em primeiro lugar numa série'.

Não se vai tratar de todas estas construções agora – é evidente. Não é esse o objetivo, nem se poderia, em verdadeiro rigor. Apenas da do título, e para indagar do(s) seu(s) significado(s), da sua definição estrutural (ou seja, da sua natureza mais ou menos perifrástica), das possíveis restrições de seleção (ou da sua descrição sintática) e, por fim, apresentar os resultados, acompanhados de uma breve discussão-síntese, com o foco orientado para o que ressalta de facto distintivo da análise aqui levada a efeito[2].

Do(s) significado(s): prototípico e específico

Quando abordei pela primeira vez esta matéria, a das perífrases verbais inceptivas, e tratei em particular da construção sob análise, escrevi o seguinte:

> Finalmente, ainda como construções de **fase inceptiva**, mas apenas variantes da norma brasileira (porque só as documentámos em textos desta variante do português), temos **entrar** + **a** + **inf.** e **meter-se** + **a** + **inf.**. (Barroso, 1994: 127)

e, duas páginas à frente, logo após a apresentação dos respetivos paradigmas, isto:

> "**Entrar** + **a** + **inf.** e **meter-se** + **a** + **inf.**, talvez por serem variantes de uso mais reduzido, apresentam os paradigmas bastante incompletos. E, relativamente à coocorrência verbal, parecem combinar-se apenas com verbos 'durativos' (cf. exemplos dos paradigmas), rejeitando, por conseguinte, verbos 'momentâneos' e também verbos cópula." (Barroso, 1994: 129)

A primeira citação, até pelo título do presente estudo (a não ser que se estivesse a fazer algum tipo de jogo linguístico) e como se vai poder ver no que vou expender a seguir, considerando naturalmente só a construção que agora me ocupa, não é mais válida: é que as

[2] Metodologia inspirada substancialmente em García Fernández (2006), que tenho vindo a adotar em trabalhos da mesma natureza (cf. Barroso, 2016, para <*pôr-se a* + infinitivo>; 2017, para <*passar a* + infinitivo>; e, ainda, em publicação, para <*começar a* + infinitivo> e <*desatar a* + infinitivo>).

ocorrências (oito ao todo, apenas) que constituem o *corpus* que nos serve de base para esta reflexão/descrição são todas da variedade europeia do português. Portanto, está assim infirmada aquela afirmação. A segunda, ao invés, continua no essencial válida. No entanto, uma outra aproximação vem com certeza trazer também uma outra (ou, pelo menos, um pouco mais de) luz, ou seja, permite um aprofundamento no conhecimento da sua gramática.

Dado que <*meter-se a* + infinitivo> focaliza o 'começo' da situação denotada pelo predicado cujo núcleo é a forma verbal de infinitivo, estamos na presença de uma construção aspetual **inceptiva** ou, numa expressão equivalente, de **fase inicial**. Este é, pois, o seu significado prototípico, o que todas as outras vinte e uma construções, de que se fez o elenco na introdução, partilham sem exceção. Porém, entre outras propriedades de igual relevância, distingue-se por lhe acrescentar o(s) significado(s) específico(s) '(um certo) esforço/vontade firme/ decisão' por parte da entidade a que o sujeito faz referência, como (1), (2) e (3), com sujeitos animados e humanos (destacados através do sublinhado), ilustram de forma inequívoca[3].

(1) **1.**1. «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem a reproduzir*** poemas como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

(2) **2.**3. «Dito e feito. De camaroeiro em punho [o Imperador, referido nas passagens imediatamente antes desta] ***meteu-se a pescar*** vírgulas nas prosas mais turvas; lançou-se atrás do til, essa borboleta, e do trema em lantejoulas; distribuiu hífens, colocou-os com o cuidado com que se abrem cancelas no terreno selvagem das orações confusas.»

(3) **8.**1. «A Clara disse que eu não estava a perceber. Que havia tanta coisa para fazer que lhe interessava apenas fazer muito bem, fazer com perfeição, aquilo que [A Clara, referida acima] ***se metesse a fazer***.»

[3] Sobre esta matéria, concretamente sobre "dinâmica de força", isto é, da relação entre energia/ expressividade/ rentabilidade funcional, cf. Aparicio & Coll-Florit & Castellón (2014), uma aproximação cognitiva às perífrases incoativas.

Os predicados dos enunciados acabados de convocar, bem como os de todos os que constituem o *corpus*[4] em análise, exigem como sujeitos expressões nominais com o papel temático de 'agente', isto é, expressões que designam entidades que causam intencionalmente (portanto, controladoras) as situações descritas pelos enunciados (Duarte & Brito, 2003: 187-189).

É oportuno, neste momento, dizer o seguinte: à semelhança desta construção, <*pôr-se a* + infinitivo> também expressa este(s) significado(s), mas só com sujeitos animados e humanos; com sujeitos animados não humanos, inanimados e inexistentes, expressa o(s) de 'de forma repentina' ou 'de modo brusco' (Barroso, 2016: 111-114). No fundo, trata-se de construções com um comportamento gramatical muito semelhante, porém a que se está a descrever tem um uso bem mais reduzido.

[4] Que disponibilizo aqui, logo a seguir às Referências bibliográficas. A propósito do *corpus* e respetiva organização, impõe-se este esclarecimento: mais ou menos metade dos enunciados que aparecem no corpo do texto, numerados de (1) a (23), são imediatamente seguidos de uma outra indicação numérica constituída por um algarismo **em negrito**, o da esquerda, seguido de outro 'em não negrito', o da direita. O primeiro, que teoricamente vai de 1 a 24 (cf. Barroso, 2007: 133-151), indica/significa o 'tempo verbal' (simples ou composto) em que a construção aparece; o da direita, o número de ocorrências desta construção em cada tempo verbal, com a finalidade de documentar, sempre que possível, incluindo a 'pessoa-número', sobretudo propriedades de natureza sintático-semântico-lexical, a informação que de facto é relevante para a descrição da construção. Desta feita, e neste *corpus*, temos ocorrências da construção <*meter-se a* + infinitivo> nos seguintes tempos verbais: **1.** 'presente' do 'indicativo', **2.** 'pretérito' 'perfeito' do 'indicativo', **6.** 'condicional' (ou 'futuro' do 'pretérito' do 'indicativo'), **8.** 'pretérito' 'imperfeito' do 'conjuntivo', **11.** 'infinitivo' 'não pessoal' [diria, antes, ser ou **12.** 'infinitivo' 'pessoal', pois falta -mo- depois de meter-, assim: metermo- ou, se calhar melhor, **23.** 'infinitivo' 'pessoal' composto: termo-nos metido a…] e **22.** 'infinitivo' 'não pessoal' composto.

Da definição estrutural: perífrase e verbo semiauxiliar

Uma vez que a construção <*meter-se a* + infinitivo> é comummente tratada como perífrase verbal, faz todo o sentido que se recordem os critérios habitualmente usados para, perante uma sequência no mínimo de duas formas verbais, se poder aquilatar se se está na presença de uma perífrase ou de um grupo verbal, seja este uma expressão feita, seja uma combinação sintática de dois ou mais verbos pertencentes a orações diferentes.

Tais critérios são (quase) exclusivamente de natureza sintático-semântica. É nesta base que operam, para o português, por exemplo, Gonçalves & Costa (2002). Com efeito, tendo em consideração estes nove critérios,

(i) impossibilidade de coocorrência com orações completivas finitas,

(ii) impossibilidade de substituição do domínio encaixado por uma forma pronominal demonstrativa,

(iii) impossibilidade de coocorrência de duas posições de Sujeito,

(iv) passivas encaixadas sem alteração do significado básico da ativa correspondente,

(v) impossibilidade de ocorrência do operador de negação frásica no domínio não finito,

(vi) ocorrência dos complementos pronominalizados (cliticizados) em adjacência ao verbo auxiliar,

(vii) não seleção do Sujeito,

(viii) coocorrência com qualquer classe aspetual de predicados verbais e

(ix) impossibilidade de ocorrência de modificadores temporais que afetem apenas a interpretação do domínio não finito,

concluem que <*ter* e *haver* + particípio passado> são os únicos verbos auxiliares do português ou, usando uma expressão sua (Gonçalves, Costa, 2002: 97), "os auxiliares puros do Português", porque cumprem todos os requisitos usados para a sua determinação, e que a auxiliaridade "é um fenómeno gradual, no sentido em que, entre os verbos tipicamente auxiliares e os não auxiliares (ou principais),

existe um conjunto de verbos cujo comportamento oscila entre o dos primeiros e o dos segundos." (Gonçalves, Costa, 2002: 49). Os demais (de passiva, temporais, modais, aspetuais), tradicionalmente auxiliares, são considerados pelas autoras como 'semiauxiliares', exatamente por não cumprirem o pleno dos critérios cujo elenco acabei de apresentar.

Tendo em consideração o que acaba de ser explicitado, avancemos com a aplicação dos seguintes testes (ou provas), que nos vão permitir averiguar sobre a natureza mais ou menos 'perifrástica' de <*meter-se a* + infinitivo>, bem como sobre o caráter mais ou menos 'auxiliar' de *meter-se* (*a*).

Teste 1: O segundo constituinte da construção, onde se encontra a forma verbal não finita (o infinitivo), não pode ser ocupado (substituindo aquela) nem por um 'pronome', como se pode ver confrontando (5) (pronome 'demonstrativo') com (4), nem por um 'nome de significado afim' (cf. (6) com (4)), nem ainda por uma 'oração completiva finita' (cf. (7) com (4)). Ao fazer-se, ou resultam agramaticais ou de gramaticalidade duvidosa.

(4) **1.**1. «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem a reproduzir*** poemas como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

(5) ***** «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem a*** isso como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

(6) *** ?** «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem*** à reprodução (de) poemas como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

(7) ***** «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem a*** que reproduzem poemas como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

Teste 2: A forma verbal não finita da construção não pode ser focalizada na 'estrutura enfática de relativo' (cf. (9) com (8)).

(8) **2.**1. «A Maria era leal. Não ***se meteu a saber*** se devia ou não ser leal para com quem lhe acordou os seus sentimentos. Limitou-se a ser leal.»

(9) ***** «A Maria era leal. ***A saber*** se devia ou não ser leal para com quem lhe acordou os seus sentimentos é ao que não ***se meteu***. Limitou-se a ser leal.»

Teste 3: O infinitivo é a forma verbal responsável pela 'seleção do sujeito' (compulse-se de novo (1) - (3), todos com sujeito animado e humano), bem como de 'outros complementos' (caso estejam presentes, é claro), e não a forma finita do semiauxiliar *meter-se a*. Como ilustração da seleção dos complementos por parte da forma não finita da construção, cf. (11) com (10) e (13) com (12).

(10) **6.**1. «[…]. E por isso nenhuma equipa de ginecologistas, por mais desvairada e megalómana que fosse, ***se meteria a clonar*** embriões humanos: iam perder fortunas, os accionistas iam roer a corda, e acabava por falir.»

(11) ***** «[…]. E por isso nenhuma equipa de ginecologistas, por mais desvairada e megalómana que fosse, ***se meteria a clonar*** comportamentos humanos: iam perder fortunas, os accionistas iam roer a corda, e acabava por falir.»

(12) **8.**1. «A Clara disse que eu não estava a perceber. Que havia tanta coisa para fazer que lhe interessava apenas fazer muito bem, fazer com perfeição, aquilo que ***se metesse a fazer***.»

(13) ***** «A Clara disse que eu não estava a perceber. Que havia tanta coisa para fazer que lhe interessava apenas fazer muito bem, fazer com perfeição, as urtigas que ***se metesse a fazer***.»

A subida de clíticos e a passivização das formas não pessoais do verbo, disse-se já, também são dois testes que se usam para a determinação das propriedades em epígrafe: os carateres 'perifrástico' da construção e 'semiauxiliar' de *meter-se a*. Acontece, porém, que, por ser pronominal, *meter-se a* bloqueia ambas as provas, o que quer dizer que deixam de ser relevantes para o que aqui está em causa.

Descrição sintática ou das restrições de seleção

Entremos, agora, na secção em que se investigam as possíveis restrições de seleção que afetam a construção, não só as que concernem ao verbo semiauxiliar (ser defetivo, nesta qualidade, em determinados tempos, aspetos, modos) mas de modo particular, mais importante, as que dizem respeito ao auxiliado (aquele, o semiauxiliar, restringe muito frequentemente o tipo de verbos com que se pode combinar para construir perífrases, sobretudo por razões que se prendem com a classe aspetual[5] deste último, o verbo principal). Para além disso, e caso ocorram, explicitam-se as idiossincrasias que a construção possa apresentar em determinados contextos sintáticos, como a negação[6], a interrogação, a passiva[7], e eventuais outras.

Disse-se já, e viu-se pela explicitação de enunciados que discuti, que a perífrase de fase inceptiva <*meter-se a* + infinitivo> expressa a existência 'um certo esforço', 'dedicação', 'vontade firme' ou 'decisão' por parte da entidade a que o sujeito se refere na fase inicial de uma situação eventiva. Este acréscimo de significado acarreta uma importante restrição na interpretação do sujeito: a de só poder ser entendido como 'agente'. No caso de ser paciente ou experienciador, os enunciados resultam agramaticais. Veja-se, pois:

(14) «Depois dos 40, sem que tivesse muita consciência disso, o António ***começou a engordar***.»

(15) ***** «Depois dos 40, sem que tivesse muita consciência disso, o António ***meteu-se a engordar***.»

(16) «Depois dos 40, para poder experienciar o excesso de peso, o António ***meteu-se a engordar***.»

---

[5] Sobre classes aspetuais de predicações (distintas tipologias), com que em parte se opera aqui, cf. Vendler (1967) e sobretudo Moens (1987), mas também Cunha (1998 e 2007), Oliveira (2003) e, ainda, De Miguel (1999).

[6] Na forma negativa, como em (8), o (certo) esforço, dedicação, vontade firme ou decisão, característicos da construção, logicamente, estão ausentes.

[7] Sobre esta propriedade, cf. o que se escreveu no último parágrafo da secção anterior.

Porque *engordar* é um verbo de mudança de estado que a entidade a que o sujeito se refere padece ou experiencia, é compatível com <*começar a* + infinitivo> (cf. 14) mas não com <*meter-se a* + infinitivo> (cf. 15). Porém, ao acrescentar-se a subordinada final "*para poder experienciar o excesso de peso*", passa a ser compatível, precisamente por se indicar que a entidade a que o sujeito se refere participa de forma ativa na mudança de estado, ou seja, é agente) (cf. 16).

No que concerne ao aspeto lexical, <*meter -se a* + infinitivo> constrói-se com predicados dinâmicos, de preferência durativos, como se pode ver em (17) e (18), exemplos de atividades ou processos não delimitados, e (19) e (20), exemplos de processos culminados ou *accomplishments*.

(17) **2.**3. «Dito e feito. De camaroeiro em punho ***meteu-se a pescar*** vírgulas nas prosas mais turvas; lançou-se atrás do til, essa borboleta, e do trema em lantejoulas; distribuiu hífens, colocou-os com o cuidado com que se abrem cancelas no terreno selvagem das orações confusas.»

(18) **6.**1. «[…]. E por isso nenhuma equipa de ginecologistas, por mais desvairada e megalómana que fosse, ***se meteria a clonar*** embriões humanos: iam perder fortunas, os accionistas iam roer a corda, e acabava por falir.»

(19) **2.**2. «Logo *Golo* se cansou, saltou para fora e ***meteu-se a explorar*** minuciosamente o cesto dos papéis.»

(20) **22.**1. «Como só tínhamos sujado pratos de papel, deve ***ter-se metido a lavar*** dois ou três tachos miseráveis que havia no armário.»

Provavelmente por serem menos (ou bem menos) frequentes, o *corpus* não nos fornece enunciados com predicados de culminação (ou *achievements*). No entanto, posso disponibilizar os seguintes (cf. 21 e 22), sempre com leitura iterativa e/ou habitual (resultante da composicionalidade: tempos verbais + adverbiais):

(21) «Depois daquela má experiência, a D. Maria ***meteu-se a fechar*** a porta compulsivamente.»

(22) «Sempre que a confrontavam a respeito de qualquer coisa, a Rita ***metia-se a inventar*** uma desculpa.»

Por fim, os predicados não dinâmicos ou de estado estão de todo excluídos, isto é, não se podem combinar com a construção em análise (cf., todavia, o que se vai dizer de seguida, na última secção).

Resultados | Discussão || Conclusão

A presente investigação permitiu obter o seguinte resultado: que a construção de fase inicial <*meter-se a* + infinitivo> não pode co-ocorrer com predicações que denotem estados, mas tão-só com as denotadoras de situações eventivas. E isto acontece porque, ao significado básico de focalização do começo da situação denotada pela forma verbal do infinitivo, se acrescenta(m) a(s) informação(ões) de '(um certo) esforço', 'vontade firme' ou 'decisão' que convertem o sujeito da construção em questão num controlador da situação denotada pelo predicado cujo núcleo é a forma verbal de infinitivo.

Os predicados de estado podem, contudo, ocorrer em construções inceptivas, mas estas não podem acrescentar àquele significado os de 'esforço', 'vontade' ou 'decisão' por parte da entidade a que o sujeito se refere (cf. 23).

(23) «Os alunos estavam irrequietos porque ***começavam a ter fome/ estar cansados***.»

Concluindo: parece que o número consideravelmente elevado de construções inceptivas tem a sua razão de ser: a especialização na manifestação da inceptividade *sui generis*, idiossincrasia que releva não só do(s) significado(s) específico(s) mas também da combinatória sintático-semântica da construção. Com esta contribuição, ficámos a conhecer tanto um(uns) quanto a outra para a construção inceptiva <*meter-se a* + infinitivo>.

Referências bibliográficas

APARICIO, J., COLL-FLORIT, M., CASTELLÓN, I. (2014), "Perífrasis incoativas: aproximación cognitiva y estudio de corpus", *Sintagma*, 26, pp. 73-88.

BARROSO, H. (2017), "<*Passar a* + infinitivo> no Português Europeu: construção com valor discursivo *ou* operador aspetual?" em: Ferreira, A. M., Morais, C., Brasete, M.ª F., Coimbra, L. R. (eds.), *Pelos mares da língua portuguesa 3*, UA Editora, Aveiro, pp. 279-301.

BARROSO, H. (2016), "<*Pôr-se a* + infinitivo> no Português Europeu" em: Hlibowicka-Węglarz, B., Wiśniewska, J., Jabłonka, E. (eds.), *Língua Portuguesa. Unidade na Diversidade*, vol. I, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, pp. 109-124.

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

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

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

CUNHA, L. F. A. S. L. da (2007), *Semântica das predicações estativas. Para uma caracterização aspectual dos estados*, Lincom Europa, München.

DE MIGUEL, E. (1999), "El aspecto léxico" em: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 2, Editorial Espasa Calpe, Madrid, pp. 2977-3060. [Real Academia Española – Colección Nebrija y Bello]

DUARTE, I. (2003), "Subclasses de verbos e esquemas relacionais" em: Mateus, M.ª H. M. [et al.]*, Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, pp. 295-316.

DUARTE, I., BRITO, A. M. (2003), "Estrutura argumental e papéis temáticos", "Tipos de situações e tipologia aspectual dos verbos", "Natureza aspectual do verbo e respectiva estrutura argumental" em: Mateus, M.ª H. M. [et al.]*, Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, pp. 183-197.

GARCÍA FERNÁNDEZ, L. (ed.) (2006), *Diccionario de perífrasis verbales*, Editorial Gredos, Madrid.

GONÇALVES, A., COSTA, T. da (2002), *(Auxiliar a) Compreender os verbos auxiliares. Descrição e implicações para o ensino do Português como Língua Materna*, Edições Colibri e Associação de Professores de Português, Lisboa.

MOENS, M. (1987), *Tense, Aspect and Temporal Reference*, Ph.D., University of Edinburgh, Edinburgh.

OLIVEIRA, F. (2003), "Tempo e aspecto" em: Mateus, M.ª H. M. [et al.], *Gramática da língua portuguesa*, 5.ª ed., Editorial Caminho, Lisboa, pp. 127-178.

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

Corpus

1.1. «Dias há em que então os poetas frenéticos ***se metem a reproduzir*** poemas como se uma encomenda mercenária tivesse que ser ali perfeita, os coitados dos poetas a fazer batota com grandes frases interseccionadas.»

[*F*, p. 46]

2.1. «A Maria era leal. Não ***se meteu a saber*** se devia ou não ser leal para com quem lhe acordou os seus sentimentos. Limitou-se a ser leal.»

[*NG*, pp. 183-184]

2.2. «Logo *Golo* se cansou, saltou para fora e ***meteu-se a explorar*** minuciosamente o cesto dos papéis.»

[*IGAGC*, p. 61]

2.3. «Dito e feito. De camaroeiro em punho ***meteu-se a pescar*** vírgulas nas prosas mais turvas; lançou-se atrás do til, essa borboleta, e do trema em lantejoulas; distribuiu hífens, colocou-os com o cuidado com que se abrem cancelas no terreno selvagem das orações confusas.»

[*DE*, p. 97]

6.1. «[…]. E por isso nenhuma equipa de ginecologistas, por mais desvairada e megalómana que fosse, ***se meteria a clonar*** embriões humanos: iam perder fortunas, os accionistas iam roer a corda, e acabava por falir.»

[*V* 207 (1997/03/06 a12)]

8.1. «A Clara disse que eu não estava a perceber. Que havia tanta coisa para fazer que lhe interessava apenas fazer muito bem, fazer com perfeição, aquilo que ***se metesse a fazer***.»

[*FH*, p. 106]

11.1. «A ideia do fabrico destas estatuetas foi minha, Bem o sei, Foi minha, mas nestes últimos dias tem-me andado a atormentar uma espécie

de remorso, a toda a hora me pergunto se terá valido a pena ***meter*[*mo*]*-nos a fabricar*** bonecos, se não será tudo isto pateticamente inútil,»

[*C*, p. 232]

22.1. «Como só tínhamos sujado pratos de papel, deve ***ter-se metido a lavar*** dois ou três tachos miseráveis que havia no armário.»

[*POP*, p. 74]

Fontes do *corpus*

Textos literários

Carvalho, Mário de
([5]1997) *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Editorial Caminho, SA [[1]1983].
([2]1998) *Fabulário*. Lisboa: Editorial Caminho, SA [[1]1984].
Castilho, Paulo
(2000) *Por Outras Palavras*. Lisboa, Contexto.
([2]1990) *Fora de Horas*. Lisboa, Contexto [[1]1989].
Negreiros, Almada
([2]1992) *Nome de Guerra*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [[1]1938].
Pires, José Cardoso
([7]1999) *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote [[1]1972].
Saramago, José
(2000) *A Caverna*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.

Imprensa escrita

Visão (revista semanal), Lisboa

Siglas (das fontes do *corpus*)

C	*A Caverna*, José Saramago
DE	*Dinossauro Excelentíssimo*, José Cardoso Pires
F	*Fabulário*, Mário de Carvalho
FH	*Fora de Horas*, Paulo Castilho
IGAGC	*A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, Mário de Carvalho

NG	*Nome de Guerra*, Almada Negreiros
POP	*Por Outras Palavras*, Paulo Castilho
V	*Visão*

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 365-384
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.26

Anabela Cristina Costa da Silva Ferreira
Universidade de Bolonha
anabela.ferreira@unibo.it

A atividade teatral como instrumento para a aprendizagem do PLE no Departamento de Interpretação e Tradução da Universidade de Bolonha, sede de Forlì

Resumo:
O teatro ensina a conhecer ansiedades e a geri-las num ambiente protegido, onde subir para um palco ajuda a proteger-se de receios, e a construir uma personalidade mais ampla. A atividade teatral é formativa e é um instrumento de crescimento para todas as idades, durante todas as fases da vida. O laboratório teatral universitário em Forlì, que teve início há vinte e seis anos, é uma experiência extraordinária assim como é um ótimo instrumento didático. Mas pode-se ensinar uma língua estrangeira através duma atividade teatral? E o teatro musical pode servir para ensinar e aprender uma «outra» língua?
Está reconhecido que o laboratório teatral é útil para ensinar não só a literatura ou a dramaturgia, como também a didática das línguas estrangeiras onde estudantes podem experimentar a eficiência de várias técnicas de simulação e dramatização. Há anos que o teatro é o fulcro de uma atividade e um instrumento didático mais do que uma forma de arte por si só. Ensinar através do teatro faz parte de um contexto didático e deixou de ser só uma escolha de um professor cheio de iniciativa e criatividade.

Palavras-chave: laboratório teatral, didática das línguas estrangeiras, didática do português como L3, interculturalidade, linguagem teatral

Abstract:
The Theatrical Activity as an Instrument for the Learning of PLE in the Interpretation and Translation Department of the University of Bologna, Headquarters of Forlì
The theater teaches you to know anxieties and manage them in a protected environment, where climbing to a stage helps protect oneself from fears, and builds a broader personality. Theatrical activity is formative and is an instrument of growth for all ages, and during all phases of life. The university theatrical laboratory in Forlì, which began twenty-six years ago, is an extraordinary experience as it is a great teaching instrument. But can a foreign language be taught through a theatrical activity? And can musical theater serve to teach and learn an "other" language?
It is recognized that the theatrical laboratory is useful for teaching not only literature or dramaturgy, but also the teaching of foreign languages where students can experience the efficiency of various techniques of simulation and dramatization. For years the theater has been the fulcrum of an activity and a didactic instrument more than an art form alone. Teaching through theater is part of a didactic context, and is no longer just a choice of a teacher full of initiative and creativity.
Keywords: theatrical laboratory, foreign language teaching, Portuguese as L3, interculturality, theatrical language

Introdução

O melhor professor é um dramaturgo.
Daniel Pennac

No seguimento do tema sobre o cruzamento e o intercâmbio da língua, cultura e literatura portuguesas na sua expressão teatral gostaria, antes de mais, de apresentar a atividade teatral no âmbito universitário de estudantes italianos, jovens e adultos, que estudam a língua portuguesa como L3, com um único curso semestral no 1º ano, e anual no 2º e 3º, junto do Departamento de Interpretação e Tradução da Universidade de Bolonha, sede de Forlì, atividade esta que existe há 26 anos mas o "Grupo de Teatrantes de Português" existe apenas desde 2009.

O percurso da atividade teatral no departamento DIT da Universidade de Bolonha, na sede de Forlì é muito importante no país, e não só na cidade ou na região, pois vão à cena no mês de maio espetáculos teatrais em 12 línguas diferentes, perfazendo assim o número das línguas que aqui se estudam, e alcançando um total de cerca de 250 atores-participantes.

A prática teatral torna assim possível experimentar e explorar, todas as vezes que o desejamos, algumas das zonas mais escondidas do nosso próprio ser, incluindo aquelas que mais produzem ansiedade e receio porque são por nós consideradas como negativas. Fazer teatro ensina a conhecer estas ansiedades e a geri-las num ambiente protegido no qual a sociedade, os pais e os amigos, limitam a liberdade do comportamento. Subir para um palco por mais pequeno que seja, ajuda a proteger o próprio ser de receios, chegando a conseguir integrá-los no próprio eu de forma a construir uma personalidade mais ampla. Assim sendo, e sem dúvida alguma, a atividade teatral é formativa e é um instrumento de crescimento em todas as idades, durante todas as fases da vida. Nos mais novos torna-se no lugar da descoberta e da possibilidade de ser e fazer muitas outras coisas que de outra forma não seria possível, dado que regras sociais e familiares o impedem, criando um espaço no qual fantasia e criatividade podem exprimir-se com a maior liberdade no seio de um percurso de conjunto, isto é, juntamente com um grupo de pessoas-atores. É no encontro destas duas realidades que nasce o laboratório teatral, considerado como um percurso terapêutico que separa o mundo real daquele possível e fantasioso sem regras, ou melhor, com outras regras, típicas dos ambientes imaginários. Eis o motivo pelo qual neste espaço é mais fácil viver, deixar-se transportar, questionar-se, descobrir-se, inventar-se, relacionar-se com os outros. Este é o ambiente ideal para quem é tímido, para quem tem problemas físicos ou dificuldades na linguagem, para quem tem dificuldades no relacionamento quotidiano seja no mundo real seja naquele escolar ou laboral. É o ambiente ideal porque proporciona liberdade, novos cenários, novas personalidades na tentativa de alcançar um crescimento pessoal íntimo e social, ao mesmo tempo. Claro que este caminho não está de todo livre de obstáculos e de sofrimento,

pois trata-se de um percurso de passagem de uma passividade inconsciente para uma atividade consciente, dado que se escolhe participar ativamente nele e não se trata de um constrangimento forçado. Chegar a dominar e a enfrentar os próprios receios pode causar, e causa, prazer mas pode ser também um percurso longo e demorado.

O laboratório teatral é aconselhado a todos, desde os mais pequenos até aos adultos em idade avançada, porque além de ser formativo e terapêutico como já o dissemos, desenvolve a personalidade, ajuda no relacionamento, proporciona a criatividade, favorece a formação harmónica e da auto-estima, enriquece o conceito de colaboração, partilha e aceitação do outro e da diversidade, assim como o espírito de iniciativa e, obviamente, a expressão pessoal através da linguagem verbal e corpórea. No laboratório teatral cada um pode ceder a própria personalidade aos outros e passar a ser alguém muito diferente de si próprio, pois um homem pode ser uma mulher e vice-versa, um adulto pode ser uma criança e vice-versa, uma pessoa pode ser um animal .... No laboratório teatral pode-se ser tudo aquilo que a fantasia quiser, e o sentimento frequentemente presente nos adolescentes de inadequação desaparece ao "fingir" ser alguém diferente. No laboratório teatral, ou seja, no palco no fim das contas, a formação do ator não é finalizada à transformação "num outro" eliminando o próprio eu, mas sim tem como objetivo aquele de valorizar as próprias qualidades no respeito da própria personalidade. Se um tímido aceita ser o protagonista e cantar num musical, e claramente ninguém o obriga a fazer isso, é porque ele sente que o pode fazer sem incertezas. Segundo uma visão pedagógica a atividade teatral possui os objetivos que proporcionam e facilitam a comunicação com os outros, a aquisição de uma maior segurança pessoal, a gestão da timidez, a expressão (dicção e fonética corretas), a imaginação, a criatividade, o domínio emotivo, a capacidade de observação, a imitação, a fantasia, o contacto com os outros e o corpo dos outros, e a gestão do próprio corpo e do espaço que o rodeia. Desta forma, o espaço cénico representa simbolicamente o espaço social, e aprender a estar sobre um palco e diante de um público, significa passar a ter conhecimento do próprio espaço na vida e junto aos outros. O objetivo é aquele de estimular as relações interpessoais

diárias, o conhecimento recíproco, a partilha dos espaços, a cooperação, a descoberta dos tempos – próprio e dos outros – a valorização da heterogeneidade.

O teatro permite alcançar a capacidade de conhecer e gerir com eficácia as próprias emoções, oferecendo assim uma forte dose de auto-estima injetada no momento em que se experimentam outras identidades. Através do teatro conseguem-se enfrentar nós emotivos, conflitos interiores e bloqueios comunicativos, e o jogo da representação teatral torna-se um instrumento útil para tolerar emoções fortes, controlar e viver condições que dificilmente e de outra forma poderão ser superadas, tudo isto tendo em conta que uma certa dose de frustração não é impossível evitar, mas que sem dúvida poderá ser dominada mais facilmente. Mas como começar? E qual poderá ser assim um bom ponto de partida? Normalmente as técnicas utilizadas têm como primordial objetivo aquele de relaxar e abater bloqueios e críticas, pois ao fazer parte de um grupo novo ou de uma nova atividade o risco de "fazer má figura" é constante, e então fazer algumas cenas de improvisação e de jogo ou brincadeira dá de imediato uma sensação de relaxamento e distensão humoral notável. Cenas ou jogos que podem ser exercícios de movimento com o próprio corpo, gestos, comunicação não verbal. Depois passa-se para a parte dos exercícios com a voz para aprender a modulá-la e a utilizá-la da melhor forma, tendo em conta os tons, a intensidade e a potência dos sons, para aprender a correta utilização da respiração e do diafragma. Após a tomada de consciência e de perceção das próprias capacidades, passa-se à apresentação pessoal sentados todos em roda, no chão, para só de seguida poder passar aos exercícios com contato nos outros, ou colaborando com os outros, individualmente ou aos pares. Estas técnicas podem ser usadas com crianças, jovens ou adultos, com pessoas de todas as idades dado que as problemáticas apresentadas se encontram em qualquer fase da vida e em qualquer idade. Por exemplo, são práticas utilizadas como momento de integração de alunos muito pequenos quando vão para o infantário pela primeira vez, abandonando o próprio lar, algumas vezes sem o compreenderem muito bem e considerando-o até mesmo uma violência; ou então usam-se estes jogos para a integração de

alunos em ambientes escolares novos ou desconhecidos, se provêm de outros países.

A atividade teatral em língua portuguesa no DIT

Há anos que o teatro faz parte, e é, ao mesmo tempo, o fulcro de uma atividade predominantemente interessada a ser um instrumento didático mais do que uma forma de arte por si só. Em vários países espalhados por este mundo fora, ensinar através do teatro faz parte de uma reforma assimilada também pelas instituições e já não é só, e apenas, uma escolha de um professor cheio de iniciativa e criatividade. Está reconhecido que o teatro é útil para ensinar não só a literatura como também outras artes, e o uso do laboratório teatral num contexto de didática das línguas num ambiente universitário, sobretudo das línguas estrangeiras como L2 onde o estudante pode experimentar através de exercícios práticos a eficiência de técnicas como simulação, *role play, role taking, role making*, dramatização, etc., está reconhecido como fundamental.

A atividade teatral em língua portuguesa no DIT começou em 2009 no seguimento do interesse de um grupo de estudantes dos vários cursos de língua portuguesa, os quais já fazendo parte há alguns anos desta atividade, e tomando parte noutros espetáculos e noutras línguas, sentiram a necessidade, e a oportunidade ideal, de criarem um espetáculo também em português. Assim sendo, e partir do ano letivo de 2009-2010 até hoje, muitos foram os espetáculos escritos e preparados prontos para serem recitados. O primeiro foi *Falar verdade a mentir*, a comédia de Almeida Garrett, que foi representada na sua integridade, em português, e a rigor de encenação e vestuário. Foram apenas incluídas algumas *gags* para uma maior compreensão do texto. Número de participantes entre atores e técnicos: 15

Em 2010/11 foi realizada uma nova versão do filme americano que tinha como protagonista a atriz Julie Andrews, *A música no coração* (musical), traduzindo as canções e introduzindo novas coreografias. Foi pela primeira vez projetada a legendagem em italiano. Número de participantes entre atores e técnicos: 12

Em 2011/12 foi a vez de *Pílulas de Sslmit* (musical), um texto completamente novo e ambientado na época moderna e na cidade de Forlì, onde foram apresentadas as problemáticas típicas dos estudantes desta faculdade. Foram introduzidas algumas canções retiradas de vários desenhos animados da Walt Disney, adaptadas e traduzidas para a língua portuguesa, com relativas coreografias. Número de participantes entre atores e técnicos: 19

Em 2012/13 *O amor é um horror* (musical) era o título do *remake* do filme de 1975 do realizador Jim Sharman, *Rocky Horror Picture Show*, que por sua vez tinha sido feito a partir do espetáculo teatral com o mesmo nome, e de 1973, da autoria de Richard O'Brien. Foi a partir deste espetáculo que todas as nossas peças passaram a terminar com um bailado final, todos juntos, tal como o final dos filmes da indústria cinematográfica indiana de Bollywood. Número de participantes entre atores e técnicos: 20

Em 2013/14 foi a vez de *A qualcuno piace Vasco* (musical) imaginado após a visão do filme de 1933, realizado por José Cottinelli Telmo, e que inaugura o género cinematográfico – a comédia à portuguesa. Este espetáculo refaz novamente *A Canção de Lisboa*, num ambiente mais moderno e com mais personagens, pois o grupo era numeroso. A partir deste espetáculo todos os textos foram integralmente representados em língua, com legendas projetadas. Número de participantes entre atores e técnicos: 29

Em 2014/15 foi interpretado *Um sonho maravilhosamente louco* (musical) para celebrar os 150 anos da obra "As aventuras de Alice no país das maravilhas" de Lewis Carroll, e foi assim realizado um espetáculo cómico e musical utilizando as canções do grupo sueco ABBA. Número de participantes entre atores e técnicos: 35

No ano letivo 2015/16 subiu ao palco *Fado, Alface e Fantasia* (musical), um texto completamente inédito com base histórica para recordar não só a história do Fado e da sua mais célebre fadista, Amália Rodrigues, como também para dar a conhecer ao público italiano, num percurso sistemático, um pouco mais da época do fascismo com as suas proibições. A ação começa em 1924, em Macau, com Amália pequena que canta um fado e a avó que a proíbe. A neta, não aceitando

esta proibição pede à avó que lhe conte por que motivo teve de abandonar Portugal, e deixar de cantar o fado. Na segunda cena a ação passa para os anos 70, numa pequena aldeia chamada Carne Assada, onde um despótico Presidente da Câmara proíbe que se cante o fado. É assim organizado um concurso de talentos – "Carne Assada Tem Talento" – na tentativa de conquistar a possibilidade de se voltar a cantar o fado. Número de participantes entre atores e técnicos: 30

No ano letivo de 2016/17, após os alunos terem visto o filme "A Gaiola Dourada" do realizador Ruben Alves, do qual gostaram muito, nasceu assim a adequada inspiração para criarem um novo espetáculo musical que teve como base o tema da emigração portuguesa em França. *Um prédio português* foi o título escolhido para apresentar quatro histórias relativas às quatro famílias que moravam nos vários andares, começando por uma porteira portuguesa que tinha regressado a Portugal, após vários anos a prestar serviço em Paris, e o seu bom relacionamento com as várias famílias que ali viviam; havia também um grupo de estudantes veganos, duas terríveis crianças e a sua exigente babysitter, a senhora dos gatos e o seu problema com a ginjinha, e as duas solteironas apaixonadas por Cristiano Ronaldo. No meio de todas estas problemáticas „reais" havia a presença de duas freiras misteriosas que queriam vender a Igreja da Nossa Senhora do Loreto (a igreja dos italianos) em Lisboa. A visita da porteira aos vários apartamentos serviu também como pretexto para a apresentação de vários temas da tradição portuguesa, tais como, a emigração, a religiosidade, a gastronomia regional, a doçaria conventual, a origem do vinho do Porto, a lenda da sopa da pedra e as formas de tratamento. Número de participantes entre atores e técnicos: 24.

E chegamos assim ao espetáculo mais recente, em maio de 2018, cujo título é "Engarrafados". Partimos da visão do filme „Dot.com" de Luís Galvão Teles, que trata o tema da „invasão" espanhola e da rivalidade com a Espanha entre populações fronteiriças. Jogando com os trocadilhos, as maneiras de dizer, as expressões, os *clichés* e as tradições dos dois países, o espetáculo foi escrito contemplando três línguas: português, espanhol e italiano. Número de participantes entre atores e técnicos: 16

Em todos os espetáculos o texto foi escrito em grupo, assim como as letras das canções que adquiriram uma forma original e adequada ao tema do espetáculo; foi feita a legendagem em italiano e a sua projeção para o público que normalmente ronda as 500 pessoas.

O teatro como instrumento didático para o PLE L3

Mas o teatro pode ser, na verdade e efetivamente, um instrumento didático? Pode-se ensinar uma língua estrangeira através duma atividade teatral? O teatro musical pode servir para ensinar e aprender uma "outra" língua? Podemos concluir que sim, pois através desta apresentação dos espetáculos desde os seus primórdios, compreende-se a importância da atividade teatral na didática das línguas estrangeiras, pois todos os alunos tiveram um papel linguístico, isto é, houve quem escreveu os diálogos e dividiu as cenas, quem corrigiu o texto, quem traduziu as canções e as adaptou, quem fez a legendagem, quem se ocupou da narração e das deixas, quem delineou os espaços, as personagens e a situação inicial, quem deu um cariz satírico e humorístico ao texto, quem realizou e ensinou as coreografias, ocupando-se também do espaço cénico, quem fez a maquilhagem e a roupa de cena, mas ninguém deixou de se sentir importante e parte integrante do espetáculo. Ao preparar um espetáculo, o texto, ou os textos, são escritos, adaptados e/ou traduzidos num exercício dinâmico e constante do estudo de uma língua e da sua cultura. O teatro, neste sentido, pretende ser um instrumento didático na aprendizagem das competências tradutivas linguísticas interculturais. O teatro musical e, acrescentaria, cómico, é sem dúvida importante pois permite memorizar palavras novas, aumentando o próprio léxico, juntamente com a pronúncia correta, até mesmo em pessoas que nunca estudaram a língua estrangeira antes. De facto, várias vezes fizeram parte dos espetáculos em língua portuguesa pessoas que nunca tinham estudado até àquele momento esta língua.

O teatro com as suas técnicas próprias favorece assim a aprendizagem e a estabilização das línguas estrangeiras, pois graças à magia e à interação espontânea ou dirigida, os participantes deixam-se naturalmente levar, usando expressões e termos aprendidos sem terem

medo de cometer erros[1]. Este percurso deve obviamente ser introduzido por alguns exercícios que estimulam a própria confiança no interior do grupo, para que a improvisação e o uso, por vezes exagerado, de gestos e aspetos prosódicos típicos da cultura de chegada, faça com que os alunos-atores adquiram o estado mental ideal e, acrescentaria, perfeito, para poderem assim resolver todas as situações "teatrais" numa língua que não é a própria. Assim sendo, o sucesso está garantido, pois quem mais participa, mais se diverte. A par desta atividade teatral feita ao serão, e após o horário das aulas, durante as mesmas deverão estar incluídas atividades adequadas ao aprofundamento de objetivos tais como os seguintes: fornecer conhecimentos sobre a dramaturgia portuguesa contemporânea e enquadrá-la nas modernas correntes da escrita de teatro; treinar a análise do texto de teatro; abordagem da língua e da cultura portuguesas; a dupla articulação entre dramaturgia e sociedade e entre texto de teatro e espetáculo; exercitar a pesquisa documental sobre textos, autores e espetáculos. Sem esquecer adequados e importantes conteúdos programáticos como a re-interpretação e a apropriação de temas clássicos**;** o lugar do teatro na História; o teatro dramático e pós-dramático; a tipologia das várias personagens; a voz poética e a descontinuidade narrativa.

O que é então o teatro, sobretudo o teatro em língua estrangeira? Certamente é a arte de falar caracterizada pela confluência das diversas linguagens, pela efemeridade das suas práticas e pela repercussão social que possui. É um discurso composto por palavras e gestos que traduzem pensamentos e imagens. É, em suma, a descoberta da tradução da voz dos outros, e as suas palavras-chave são:

- expressão dramatúrgica
- atividade teatral
- didática das línguas estrangeiras
- laboratório pedagógico, didático e linguístico
- cruzamento e intercâmbio literário e linguístico-cultural

numa única palavra: Alquimia, porque *O teatro é mais honesto que o cinema, porque o cinema filma sonhos. O cinema é imaterial,*

[1] com referência também às regras usuais do *process drama*.

o teatro é material: os actores têm carne e osso, estão lá, vivos, nos cenários. Mas o cinema, não – é um fantasma da realidade. O teatro é mais rico. Os actores estão lá, em carne e osso. No cinema, só está a personagem. O actor já não se encontra lá quando o filme é exibido. O cinema é complementar mas tem uma vantagem: perdura no tempo. – Manoel de Oliveira, entrevista pelo seu 99º aniversário[2].

O teatro como um jogo emotivo e um instrumento didático para o PLE

O teatro é a arte de falar caraterizada pela confluência de diversas linguagens, pela efemeridade das suas práticas e pela repercussão social que possui. É um discurso composto por palavras e gestos que traduzem um pensamento e imagens metafóricas. É um laboratório interdisciplinar para a aquisição de competências transversais (soft skills) e as competências específicas no âmbito do processo de aquisição da língua estrangeira para futuros mediadores linguísticos interculturais. É o desenvolvimento da competência comunicativa intercultural, da competência etnoempática, e a estabilização do património literário, teatral e cultural. O teatro permite alcançar a capacidade de conhecer e gerir com eficácia as próprias emoções, oferecendo assim uma forte dose de auto-estima injetada no momento em que se experimentam outras identidades. Através do teatro conseguem-se enfrentar nós emotivos, conflitos interiores, e bloqueios comunicativos, e o jogo da representação teatral torna-se num instrumento útil para tolerar emoções fortes, controlar e viver condições que dificilmente e de outra forma poderão ser superadas, tudo isto, tendo em conta que uma certa dose de frustração não é impossível evitar, mas que sem dúvida poderá ser dominada mais facilmente. E como começar? Qual poderá ser um bom ponto de partida? Normalmente as técnicas utilizadas têm como primordial objetivo aquele de relaxar e abater bloqueios e críticas, pois ao fazer parte de um grupo novo ou de uma nova atividade o risco de "fazer

[2] Encontra-se em: http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Oliveira-intervistato-dal-TG1.-6bfb7359-f8ae-4ab7-83b3-a05d88f942d8.html e em https://pt.jarofquotes.com/perfil/porque%20o%20cinema%20filma/.

má figura" é constante, e então fazer algumas cenas de improvisação e de jogo ou brincadeira dá de imediato uma sensação de relaxamento e distensão humoral notável. Cenas ou jogos que podem ser exercícios de movimento com o próprio corpo, gestos, comunicação não verbal. Depois passa-se para a parte dos exercícios com a voz para aprender a modular e a utilizá-la da melhor forma, tendo em conta os tons, a intensidade e a potência dos sons, para aprender a correta utilização da respiração e do diafragma. Após a tomada de consciência e de perceção das próprias capacidades, passa-se à apresentação pessoal sentados todos em roda no chão, para só de seguida poder passar aos exercícios com contacto nos outros, ou colaborando com os outros ou aos pares. Estas técnicas podem ser usadas com crianças, jovens ou adultos, com pessoas de todas as idades dado que as problemáticas apresentadas se encontram em qualquer fase da vida e em qualquer idade. Podemos assim compreender que através da apresentação dos espetáculos desde os seus primórdios, a importância da atividade teatral na didática das línguas estrangeiras, pois todos os alunos tiveram um papel linguístico, e ao preparar um espetáculo, o texto ou os textos são adaptados e/ou traduzidos num exercício dinâmico e constante de estudo de uma língua e da sua cultura. O teatro neste sentido pretende ser um instrumento didático na aprendizagem das competências tradutivas linguísticas interculturais. O teatro musical e, acrescentaria, cómico (pois rir faz bem!), é sem dúvida importante pois permite memorizar palavras novas, aumentando o próprio léxico, juntamente com a pronúncia correta, até mesmo em pessoas que nunca tinham estudado a língua estrangeira antes. De facto, várias vezes fizeram parte dos espetáculos em língua portuguesa pessoas que nunca tinham estudado até àquele momento esta língua. Este percurso deve obviamente ser introduzido por alguns exercícios que estimulam a própria confiança no interior do grupo para que a improvisação e o uso, por vezes exagerado, de gestos e aspetos prosódicos típicos da cultura de chegada, faça com que os alunos-atores adquiram o estado mental ideal e, acrescentaria, perfeito, para poderem assim resolver todas as situações "teatrais" numa língua que não é a própria. Assim sendo, o sucesso está garantido, pois quem mais participa, mais se apercebe dos benefícios que tal

atividade fornece, e que poderá igualmente ser o conhecimento sobre a dramaturgia portuguesa, o treino da análise de texto, a abordagem da cultura portuguesa na ótica da dupla articulação entre dramaturgia e sociedade, e entre texto teatral e espetáculo musical, o exercício da pesquisa bibliográfica e documental de textos, autores e espetáculos vindo até a sugerir uma continuação do estudo através da elaboração de teses finais de licenciatura sobre estas temáticas.

Metodologia didática, elementos de inovação e objetivos de aprendizagem

A metodologia didática diferencia-se pela abordagem olística (total) e etnográfica aplicada à aprendizagem das línguas estrangeiras. Uma abordagem que recorda e reconduz ao modelo do "falante intercultural" (Kraviski e Bergmann, 2006) e ao modelo de Arnold (2000): a dimensão afetiva influi no processo de aquisição da língua estrangeira, porque conhecimento e afetividade são duas esferas que interagem constantemente entre elas. O filtro afetivo estimula a motivação e faz com que o falante intercultural possa refletir sobre a própria identidade, apesar de se encontrar, e isto é um paradoxo, numa situação que o obriga a assumir variadas identidades ou personagens. Em relação à aula tradicional o estudante-ator pode assim descobrir características escondidas da sua própria personalidade, e além disto, a metodologia ajuda a diminuir a ansiedade que muitas vezes bloqueia a aprendizagem e que, por vezes, pode dar azo a frustração e medo. A metodologia didática é assim aplicada tendo em conta os seguintes objetivos:

– Tradução: os estudantes tomam ulteriormente consciência do facto de que não existe uma *única* solução para resolver os problemas da tradução, no seguimento daquele aumento da flexibilidade mental de que já falámos. Na fase da construção do texto dramático, recorre-se muitas vezes às técnicas da documentação, manipulação textual e reescrita, onde tudo isto contribui para o desenvolvimento da criatividade estimulada também pela leitura multi-sensorial do texto original. No caso da língua portuguesa, e apenas no primeiro espetáculo, foi usado um texto já existente em português, enquanto que em todos os outros

espetáculos foi escrito um texto novo e original, no qual, por vezes, os alunos escreveram inicialmente em italiano e depois auto-traduziram-no para português.

– Mediação oral e Interpretação dialógica: no seguimento da aprendizagem cooperativa os estudantes são incentivados a gerir conflitos e a ultrapassar estereótipos ou lugares-comuns culturais. A flexibilidade mental estimulada durante as atividades propostas, favorece uma maior rapidez na passagem de um código linguístico para outro. Nas conversas cara-a-cara aumenta-se o conhecimento da *comunicação não verbal e dos elementos que a caraterizam. Os estudantes tomam maior consciência do ritmo, e do tempo conversacional.*

– Interpretação consecutiva: graças aos laboratórios teatrais os estudantes exercitam-se sistematicamente nas técnicas para falarem em público (controlo do contato visual, gestualidade, postura, uso da voz, etc.) e aprendem a gerir a *comunicação não verbal, refletindo, e ao mesmo tempo, sobre a importância do entrar em empatia co*m o orador e do desenvolvimento da audição ativa.

– Interpretação simultânea: os estudantes exercitam o uso da voz com profissionalismo, aperfeiçoando a capacidade articulatória. Os exercícios propostos têm a intenção de, por um lado, desenvolver a concentração, o ponto de partida imprescindível para a atenção e para reduzir o "stress da cabine" e, por outro, estimular a flexibilidade e a criatividade necessárias para resolver as dificuldades linguísticas em tempo real.

– Objetivos linguísticos: a estreita relação entre som e gesto, ou seja, a prosódia audiovisual; o desenvolvimento da perceção e da produção holística (total) do fenómeno *comunicativo* com um contato do tipo multisensorial para a leitura; desenvolvimento da competência prosódica: "o teatro é um instrumento valioso para a aquisição da prática e do aperfeiçoamento da componente da entoação numa Língua Estrangeira; vestindo uma máscara é mais fácil perder a timidez, perder o medo de falar, de errar, de sentir-se ridículo[3]" (Hidalgo Navarro, Cabedo Nebot, 2012).

[3] Trad. A. F.

Alguns exemplos

De seguida, apresentam-se alguns exemplos extraídos dos textos teatrais escritos pelos alunos-atores:

1 – o uso da gíria:
"P: Nada! Agora eu tenho que ir embora porque tenho um assunto para tratar, a senhora faz favor não ponha a música alta.
J: Mas que maneiras! até logo!
H: Bom dia!
P: Bom dia, o tanas! Por acaso a senhora viu duas freiras?
H: Freiras?
P: Não faz mal, eu vou à procura delas sozinha."

2 – "(...) Ruperto Pancrácio: Sim, mas… não vejo os telejornais… Vi alguma coisa há poucos dias, mas ao ouvir o nome de Águas Altas só pude pensar em ti! (com cara de parvo) Além disso, eu não sei nada dos negócios da minha mãe, nunca falámos do trabalho dela…
Adriana (chateada): És um ganda parvo! Os negócios da tua mãe tocam-te, tocam-NOS! Se estás a falar verdade então és mesmo um inconsciente… Se na verdade sou importante para ti, deveriam fazer alguma coisa!"

3 – Neologismos e uso dos diminutivos:
„Freiras Maria e Fátima: Bom diaaaa!
Freira Fátima: Eu sou a Freira Fát.... Ooooh que gatinhos tão bonitinhosss!!
Freira Maria: Ehm bom dia minha senhora, eu sou a Freira Maria e esta freira tão pirosa chama-se Fátima.
Senhora dos Gatos: (emocionada) AH! Bomdiazinho! Entrem entrem! Um café? (Empurrando as duas) Freira Fátima: Ehhh, então? um cafézinho?
Fátima Maria: Não, não, obrigada, mas não viemos aqui para um banquete. Estamos aqui porque…..
Senhora dos Gatos: Talvez gostem de um pouco ginjinha?
Freira Fátima: Não sei o que é mas deve ser boa porque rima com gostosinha! Então ...."

4 – Referências culturais:
„Freira Maria: (irritada) A Senhora é realmente encantadora e os seus bichos são adoráveis mas o que estávamos a tentar dizer é que nós estamos aqui para arrecadar fundos para a célebre Igreja de Nossa Senhora do Loreto, a Igreja dos Italianos em Lisboa.
Senhora dos Gatos: Nunca na minha vida tinha ouvido sobre esta Igreja. E porquê estes italianos têm uma Igreja aqui em Portugal? Ah pois, na verdade é porque estão por todo o lado!
Freira Fátima: A devoção a Nossa Senhora do Loreto foi trazida para Portugal pelos comerciantes italianos, daí que a Igreja seja também conhecida por Igreja dos "Italianos".

5 – Trocadilhos:
„Senhora dos Gatos: Portanto, se não quer um café, vou trazer uma boa chávena de chá para si, dado que acabei de o preparar para as freiras! Talvez goste também de um pouco de croquetes?
Porteira: O QUÊÊÊ?
Senhora dos Gatos: esparguetes! Quero dizer esparguetes! Que cabeça a minha!"

6 – Provérbios:
"Freira Maria: Por amor de Deus, não é possível!
Senhora dos gatos: Como diz?
Freira Maria: Nada nada, peço desculpa. (olhando para a Irmã Fátima e sussurrando-lhe ao ouvido) Parece-me que nem neste apartamento querem comprar gato por lebre!!"

7 – Uso das formas de tratamento:
"Mary Poppins: meninos! Basta! Parem de correr! A confusão que estão a fazer já chega!! Agora ponham em ordem todos os jogos que vocês atiraram para todo o lado!
Menina: Uuuuu! Nunca nos podemos divertir!! Tu és má!

Mary Poppins: Teresa, quantas vezes tenho que repetir isto? Com os adultos tem sempre que tratar por você!
Menina: Uuuu! Nunca nos podemos divertir!!! Você é má!
Mary Poppins (satisfeita): Agora está muito melhor!!"

8 – Canção com texto adaptado para a apresentação das formas de tratamento:
"Se faz favor, muito obrigado
Não é tão complicado
Pedir desculpa se formos incorretos

Refrão: Porque o mundo é melhor quando temos boas maneiras
temos boas maneiras, temos boas maneiras,
Sim, o mundo é melhor quando temos boas maneiras
Um sorriso tudo pode melhorar

Agora tenham de ouvir
O que nós vamos dizer:
As boas maneiras temos de lembrar.
Digam bom dia e não perguntem a idade às senhoras,
de outra maneira sem tablet por um mês (...)"

9 – Adaptação da letra da canção "Happy" de Pharrell Williams (2013) cujo título passou a ser: Se estás com sede.

Sobre um comboio que vai pra Coimbra
Está muito quente, 100 graus à sombra
Não tenho água fria pra beber
Mas aqui *Ibericah* estão a oferecer.
Se estás com sede
Bebe a água de Águas Altas, não te vais arrepender
Se estás com sede
Bebe a água de Águas Altas e vais-te surpreender
Se estás com sede

Hidratado e feliz seja outubro ou seja abril
Se estás com sede
Bebe a água *Ibericah* e vais ficar a mil

Num escritório na cidade de Sintra
Está um tradutor que se desconcentra
Não arranja termos para explicar
Que apenas Ibericah pode refrescar

Se estás com sede
Bebe a água de Águas Altas, não te vais arrepender
Se estás com sede
Bebe a água de Águas Altas e vais-te surpreender
Se estás com sede
Hidratado e feliz seja outubro ou seja abril
Se estás com sede
Bebe a água *Ibericah* e vais ficar a mil.

Concluindo

O reconhecimento e a apreciação manifestados por parte dos estudantes ao longo destes anos de atividade, acompanhado pelo sucesso no percurso realizado pelos próprios estudantes-atores naquela que, à primeira vista, poderia parecer apenas uma mera atividade lúdica, tornou-se assim uma parte integrante do *curriculum* formativo dos mesmos, com repercussões transversais que permitem transformar as capacidades desenvolvidas durante os laboratórios teatrais, em habilitações profissionalizantes. Um dado significativo a notar é aquele que nos últimos anos aumentaram, a par e passo, os estágios e as teses com temáticas sobre a atividade teatral, permitindo assim afirmar, convictos, que o teatro em língua estrangeira é a arte de falar caracterizada pela confluência de diversas linguagens, pela efemeridade das suas práticas e pela repercussão social que possui. É um discurso composto por palavras e gestos que traduzem um pensamento e imagens. É, em suma,

a descoberta da tradução da voz dos outros através da fraseologia das emoções. O teatro em língua estrangeira é assim a arte de falar diante de um público que na maioria das vezes não conhece aquela língua. É um percurso pessoal e coletivo, é um laboratório vivo, um momento de integração do valor afetivo e motivacional, das inteligências múltiplas, da comunicação não verbal, do pensar por imagens e da prosódia audiovisual. É o desenvolvimento da competência etnoempática, da comunicativa intercultural, da flexibilidade mental, da integração de novas linguagens digitais-informáticas-eletrónicas, da aprendizagem colaborativa de uma nova disciplina transversal.

Referências bibliográficas

ARNOLD, J. (2000), *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Cambridge University Press, Madrid, [on-line] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/antologia_didactica/claves/arnold.htm.

HIDALGO NAVARRO, A., CABEDO NEBOT, A. (2012), *La enseñanza de la entonación e nel aula de ELE*, Arco Libros, Madrid.

KRAVISKI, E. R., BERGMANN, J. (2006), "Interculturalidade e motivação na aprendizagem de línguas estrangeiras", *Revista Intersaberes*, 1(1), pp. 78-86, [on-line] https://www.uninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/viewFile/88/62.

Bibliografia consultada

FERNÁNDEZ García, M. I., BISCU, M. G. (2005/2006), "Theatre in the Acquisition of Intercultural Communicative Competence: The Creation of a Multilingual Corpus of Dramatic Texts for the Training of Future Language Mediators", *International Journal of Learning*, 12, pp. 327-335, https://www.doi.org/10.18848/1447-9494/CGP/v12i10/48217.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. I., ZUCCHIATTI, M.-L., BISCU, M. G. (orgs.) (2009), *L'esperienza teatrale nella formazione dei mediatori linguistici e culturali*, BUP, Bologna.

GIRAD, D. (1976), *As línguas vivas – ensino e pedagogia*, Livraria Almedina, Coimbra.

LEMOS, H. (2000), *Comúnicar em Português*, Lidel, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 385-398
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.27

Joanna Drzazgowska
Universidade de Gdańsk
finjd@ug.edu.pl; juanna@poczta.onet.pl

Formas de tratamento nominais na língua portuguesa

Algumas observações de caráter contrastivo português europeu – polaco

Resumo:
O objetivo do artigo *Formas de tratamento nominais. Algumas observações de caráter contrastivo português europeu – polaco* é apontar algumas peculiaridades do sistema das formas de tratamento nominais no PE. Simultaneamente, tentar-se-á mostrar alguns problemas que surgem neste contexto nas aulas de PLE e na tradução para o polaco.
Palavras-chave: formas de tratamento nominais, português europeu, português língua estrangeira, didática, tradução português-polaco

Abstract:
Nominal Forms of Address. Some Comparative Observations on European Portuguese – Polish
The aim of the paper *Nominal forms of address. Some comparative observations* on *European Portuguese – Polish* is to analyse some aspects of the system of nominal forms of address in contemporary European Portuguese. The main goal of the author is to demonstrate not only certain problems occurring in learning nominal forms of address by Polish students but also difficulties in translating them into Polish.

Keywords: nominal forms of address, European Portuguese, Portuguese as a Foreign Language, Didactics, Portuguese – Polish translation

Introdução

Na língua portuguesa, segundo Cintra (1972: 11-12) e Araújo Carreia (1998: 149), existem três tipos de formas de tratamento: pronominais (p. ex. *tu, você, vocês*), nominais (p. ex. *senhor, senhora, mãe, avó, patrão*) e verbais (forma da 2.ª ou 3.ª pessoa singular ou plural). No que se refere à riqueza das formas nominais no português, Perlin constata que a língua portuguesa é a única língua das línguas da Europa Ocidental na qual a função dos pronomes é desempenhada por numerosos nomes e é a única língua europeia em que esta função é desempenhada pelos nomes próprios (1988: 70). No entanto, o nosso objetivo não é uma análise exaustiva, no presente artigo serão indicados apenas alguns problemas que surgem com frequência nas aulas de português e algumas dificuldades enfrentadas pelos tradutores.

Formas de tratamento nominais nos manuais e nas gramáticas de PLE

O problema das formas de tratamento não é, infelizmente, uma questão que suscite o interesse dos autores dos manuais. Depois de termos analisado 16 manuais de PLE (níveis A1 – B2), dos quais 12 foram editados no século XXI, 6 gramáticas de PLE (níveis A1 – C1) e 1 manual dedicado ao vocabulário (níveis A1 – B1), podemos constatar que as informações relativas ao uso das formas de tratamento no português europeu são escassas. No que se refere às formas nominais, as quais são o objeto do nosso estudo, a análise mais detalhada provém da *Gramática de Português Língua Não Materna* (Arruda, 2016: 113-114). A autora indica algumas formas e determina o contexto sociolinguístico em que estas podem ocorrer. Neste sentido, *o senhor* e *a senhora* são consideradas formas de respeito e cortesia e opõem-se, portanto, a *tu* e *você*. Simultaneamente, as formas mencionadas podem ser acompanhadas de um título profissional ou um cargo: *o senhor doutor,*

a senhora arquiteta, o senhor presidente. Neste sentido, *o doutor, a arquiteta, o engenheiro*, quando ocorrem sem antecedentes, são consideradas formas com menos respeito que as formas anteriores. Os nomes próprios ou os apelidos, por seu turno, quando usados com os títulos profissionais ou cargos (*o doutor João, a arquiteta Melo*) exprimem certa proximidade. Ao mesmo tempo, a autora sublinha que o título *doutor* é um título bastante generalizado em português por se referir não somente aos médicos, mas também a todos os diplomados por escolas superiores. Enumeram-se ainda outras formas nominais antecedidas de artigo: nome próprio (de batismo ou de família: *o José, o Silva*); nome de parentesco ou equivalente (*o tio, a mãe*); outros nomes que situam o interlocutor em relação à pessoa que fala (*a minha amiga, o patrão*). Além disso, a autora apresenta outras formas de tratamento nominais: *Vossa Excelência (V. Ex.ª)*, forma usada em certos ambientes, como p. ex. Corpo Diplomático, Governo; *Vossa Eminência (V. Em.ª)*, usada no discurso religioso quando nos dirigimos a cardeais; *Vossa Alteza (V. A.)*, usada para príncipes, arquiduques e duques; *Vossa Majestade (V. M.)*, quando nos dirigimos a reis e imperadores.

Quanto aos outros manuais e gramáticas, os autores, na sua maioria, limitam-se a apontar as formas nominais *senhor, senhora* como formas de tratamento formal e, ainda, mais formal do que *você* (Coimbra Leite, Mata Coimbra, 1989: 17) e *senhores, senhoras* como formas de tratamento formal (Coimbra Leite, Mata Coimbra, 1989: 17; Coimbra, Mata Coimbra, 2011: 58). Alguns autores mostram as possibilidades combinatórias, ou seja, a coocorrência de *senhor/es*, *senhora/as* com o nome próprio (*o senhor Francisco*) (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2016: 121), com o apelido (*o senhor Fernandes*) (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2016: 121), com o título, nome e apelido (*o senhor doutor António Marques*) (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2016: 121) que são consideradas formas mais corteses. Neste sentido, mas sem explicação nenhuma, em Carmo apresenta-se uma lista das possíveis combinações de *senhor/es*, *senhora/as* com diferentes títulos: *Senhor/a Doutor/a, Senhor/a Engenheiro/a, Senhor/a Arquiteto/a, Senhor/a Diretor/a, Senhor/a Presidente, Senhor/a Ministro/a, Senhor/a Embaixador/a, Senhora Embaixatriz, Senhor Cônsul,*

Senhora Consulesa (2011: 66). Além disso, sublinha-se que com valor de vocativo *senhor/es*, *senhora/as* não têm artigo e pressupõem o conhecimento do interlocutor (*Senhor Santos, Minha senhora, Sr.ª D. Marta*) (Avelar, Marques Dias, 1995: 16).

Como se pode observar, a maioria dos autores não proporciona informações relativas ao uso das formas de tratamento, ou seja, ao contexto enunciativo em que uma forma pode ser utilizada, limitando-se somente a enumerá-las.

Problemas didáticos relativos à descrição do sistema de formas de tratamento no PE

Podemos constatar que, no caso dos alunos polacos, os problemas na aprendizagem das formas de tratamento nominais no PE estão relacionados, por um lado, com a riqueza das formas em causa na língua portuguesa, ou seja, número de nomes que podem ser utilizados como formas de tratamento e, por conseguinte, falta dos equivalentes de algumas formas nominais na língua polaca e, por outro lado, diferentes contextos sociolinguísticos em que ocorrem os equivalentes semânticos das formas de tratamento no PE e no polaco. Neste contexto, na análise que se segue, tentar-se-á mostrar algumas dificuldades na descrição do sistema de formas de tratamento no PE e, também, alguns aspetos de assimetria entre os sistemas português e polaco.

Pluralidade das formas de tratamento femininas

Um dos problemas que surgem já nas primeiras aulas de PLE, é a diferença entre a forma de tratamento *dona* e *senhora*. No português, como mostram os exemplos abaixo, além das formas simples *dona* (seguida do nome próprio) e *senhora* (seguida ou não do nome próprio ou apelido), existe também a forma composta *senhora dona* (seguida do nome próprio ou do nome próprio e apelido). A língua polaca tem ao seu dispor somente a forma *pani* que pode ser considerada o equivalente semântico de *senhora*. Portanto, é pertinente, não somente do ponto de vista didático, determinar o contexto sociolinguístico em que

cada uma das formas mencionadas pode ocorrer. A questão mencionada parece-nos relevante devido ao facto de os alunos polacos terem a tendência de empregar excessivamente a forma *senhora* e de não utilizar, ou utilizar de modo reduzido, *dona* e *senhora dona*. Conforme Vázquez Cuesta e Mendes da Luz (1988: 486), existe uma certa hierarquia das formas de tratamento aplicadas quando nos dirigimos às mulheres. A forma utilizada em relação a mulheres de categoria social mais elevada é *senhora dona*. *Dona*, por seu turno, emprega-se sobretudo nas cidades, inclusive para mulheres de classe social bastante modesta e cujos maridos são simplesmente *senhor*, ou seja, não têm título académico nem profissional. O tratamento inferior é o de *senhora* com o nome próprio. Neste contexto, vejam-se os exemplos:

(1) - *Boa tarde,* ***dona Ana****, como vai?*
- *Bem, obrigada,* ***dona Luísa****. E a* ***senhora****?* (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2016: 121)

(2) - *Bom dia! Tenho uma reserva em nome de Elisabete Santos.*
- *Seja bem-vinda* ***Sr.ª Elisabete****.* (Tavares, 2012: 166)

(3) - *Boa noite,* ***senhora dona Clara****. Como está?*
- *Estou bem, muito obrigada. E o senhor Morais?* (Carmo, 2011: 59)

(4) *Como está,* ***senhora dona Elisa****?* (Carmo, 2011: 97)

(5) É a ***sra. D.*** *Ana Oliveira.* (Avelar [et al.],1993: 17)

Como se pode observar em (1), *dona* aparece junto com o nome. No que se refere a *senhora*, a forma ocorre sem nenhum elemento subsequente (1) ou acompanhada do nome (2). Além disso, em (3) e (4) estamos perante a justaposição das duas formas de tratamento mencionadas seguidas do nome. Mesmo que as formas apareçam nos manuais, os autores nem explicam as abreviaturas utilizadas (*D.*, *Sr.ª*) nem fornecem a informação relativa ao seu uso. Quanto ao contexto em que as formas ocorrem, tanto *dona* como *senhora dona* são formas empregadas em relação a uma mulher que o locutor conhece, o que parece natural, pois deve saber o nome dela. O enunciado (1),

na nossa opinião, exemplifica de certa forma a teoria apresentada em Vázquez Cuesta e Mendes da Luz (1988) por serem as vizinhas que se tratam por *dona*. Os exemplos (3) e (4), apresentam situações e/ou relações mais oficiais. Em (3) é o cliente frequente de um hotel que se dirige à rececionista, e em (4) é um rapaz que fala com a mãe da sua namorada. Em ambos os casos, para exprimirem mais respeito, os locutores optaram pela forma *senhora dona*. Simultaneamente, surpreende o exemplo (2), em que o/a rececionista provavelmente não conhece a cliente (a cliente apresenta-se no início da conversa), mas decide utilizar a forma de tratamento *senhora* seguido do nome. Desta forma, não dá o devido respeito esperado nesse contexto enunciativo. O exemplo (5) ilustra mais uma questão no âmbito das formas de tratamento – a questão da ortografia, extremamente importante no ensino de PLE. Na maioria dos casos, as formas abreviadas escrevem-se com maiúscula e as formas por extenso com minúscula. Contudo, alguns autores mostram exceções às regras, como em (5) ou em Melo Rosa (2011a, 2011b).

Vejamos outros enunciados:

(6) - *Bom dia, senhor doutor.*
- *Bom dia,* ***minha senhora****. Façam o favor de se sentar.* (Carmo, 2011: 167)
(7) *Bom dia,* ***minha senhora.*** Faz *favor de dizer...* (Carmo, 2011: 108)

Em (6) e (7) junto de *senhora* aparece o possessivo *minha*, que é, segundo Vázquez Cuesta, Mendes da Luz, um tratamento mais respeitoso e delicado (1988: 486). A situação deste tipo é observada em (6), onde, na primeira consulta, o médico fala com a mãe do seu paciente. No entanto, no exemplo (7) citado acima, que provém do diálogo na sapataria, o/a empregado/a tratando a cliente por *minha senhora*, utiliza, ao mesmo tempo, a forma verbal na segunda pessoa singular. Depois de analisarmos as duas orações de (7) como componentes da mesma enunciação, podemos constatar que, se calhar, a forma em causa sofreu uma evolução e, atualmente, já não exprime mais respeito do que *senhora*, ou estamos perante um exemplo do uso contrário às regras em que *minha senhora* é incompatível com a forma verbal

normalmente usada nos contactos mais familiares e de proximidade (*faz*).

É preciso sublinhar que, no português e no polaco, *senhora* se aplica tanto às mulheres casadas como às solteiras. Além disso, é bastante frequente ouvir em Portugal, como uma das formas de tratamento, especialmente no ambiente comercial, *menina* (seguida ou não do nome próprio). Parece significativo que a forma seja empregada independentemente da idade e do estado civil da interlocutora. O exemplo (8) provém de um diálogo que tem lugar numa loja de roupa, onde a empregada se dirige a uma cliente tratando-a por *menina*. Além disso, observámos que a mesma forma de tratamento pode ser utilizada entre amigos para exprimir um certo carinho e, igualmente, ironia (9).

(8) *Então,* ***menina****? É esse o seu tamanho?* (Bayan Ferreira, Bayan, 2011a: 151)

(9) - *Ainda estavas a dormir? Olha que já não é cedo! O que é que a* ***menina*** *está a fazer em casa ao sábado à tarde?*

- *Olha, nada de especial... Estive a trabalhar toda a manhã, e depois do almoço pus-me a ler umas coisas* (...) (Avelar [et al.],1993: 58)

Assimetria entre as formas masculinas e femininas

Outra questão que merece a nossa atenção é a assimetria entre as formas usadas em relação às mulheres e aos homens. Vejam-se os exemplos:

(10) *O* ***Sr.*** *e a* ***Sra. Santos*** têm filhos? (Coimbra Leite, Mata Coimbra, 1989: 24)

(11) - *Bom dia,* ***Sr. Fernando****.*

- *Bom dia,* ***D. Luísa****.* (Tavares, 2012: 166)

(12) *O* ***Sr. António*** *é o pai da Isabel e da Paula.* (Tavares, 2011: 103)

(13) *A* ***D. Glória*** *é a mãe da Isabel e da Paula.* (Tavares, 2011: 103)

As formas *senhora* e *senhor*, como mostra (10), podem aparecer junto com o apelido (supomos aqui que *Santos* foi omitido ao lado de *senhora* por razões estilísticas). Os exemplos (11), (12) e (13),

evidenciam que, nos mesmos contextos, ou seja, com os nomes próprios, as formas empregadas em relação aos homens diferem das empregadas em relação às mulheres: o nome masculino ocorre com *senhor* e o nome feminino com *dona*. Devido ao facto de que, no PE, *dom* é reservado aos reis, antiga nobreza e alto clero, a única forma possível com o nome próprio é *senhor*. Portanto, a forma masculina *senhor* + nome próprio equivale às formas femininas *dona*, *senhora dona* e *senhora* + nome próprio. Quanto ao possessivo *meu*, no nosso *corpus*, não foi observado o seu uso junto com o nome masculino. Parece que a forma *meu senhor* é empregada quando nos dirigimos a Deus. Além disso, é preciso sublinhar que, ao contrário da forma feminina, não se emprega *menino* em relação a um homem adulto.

Forma de tratamento *doutor/a*

Outra forma de tratamento usada frequentemente no PE e, com certeza, nos manuais de PLE é *doutor/doutora*. Vejam-se os exemplos:

(14) ***O senhor doutor*** não se importa de receitar também umas gotas para o nariz que está muito tapado? (Carmo, 2011: 168)
(15) - *Bom dia,* ***doutora Augusta****.*
- *Olá, bom dia, senhor Tomás. Como está?* (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2006: 94)
(16) - *O cão está muito gordo porque ele não corre, não se movimenta.*
- *Eu sei,* ***senhor doutor****.* (Oliveira, Ballmann, Coelho, 2006: 40)
(17) *Este é o meu* advogado*, o* ***Dr. Lemos****.* (Tavares, 2011: 12)

Na língua portuguesa, a forma *doutor/a* aplica-se não somente aos médicos (14) e aos representantes de outras profissões relacionadas com a saúde, como farmacêuticos (15) ou veterinários (16), mas a todos os licenciados pelas universidades, p. ex. advogados (17). Como se pode observar, o título em causa pode ocorrer tanto com o nome próprio (15) como com o apelido (17) e pode ser precedido, no caso dos médicos, de *senhor/a* (14), (15). No entanto, temos observado, por exemplo durante os colóquios científicos, que a combinação da

forma em causa (assim como a forma *professora doutora*) com o nome próprio é mais caraterística no caso das formas femininas.

Problemas de tradução

Para acabarmos as nossas considerações relativas às formas nominais, gostaríamos de apresentar alguns exemplos de tradução das formas em causa para o polaco e apontar algumas dificuldades que surgem neste contexto[1]. Começamos pelas frases com *senhora* e o seu equivalente polaco *pani*. Em primeiro lugar, vejam-se os exemplos:

(18a) ***A senhora*** é *muito simpática*.
(18b) Jest ***pani*** *bardzo sympatyczna*.
(18c) ***Pani*** jes*t bardzo sympatyczna.*

A língua polaca mostra mais flexibilidade no que se refere à ordem das palavras na oração e, portanto, a frase (18a) pode ser traduzida como (18b) e (18c). Em (18b), estamos perante uma tradução exata, onde, no polaco, a ordem do sujeito e do predicado foi alterada para manter o significado da frase portuguesa. O exemplo (18c) constitui uma alternativa da tradução, mas o facto de conservar a ordem da frase original faz com que a oração seja ambígua. Portanto, a oração pode ser interpretada como (18b), mas, neste caso, trata-se de uma ênfase – sublinha-se que *esta senhora* (à qual nos dirigimos), e não outra, é simpática. Outra interpretação possível, também aceitável no caso de (18a), é considerar *a senhora* o delocutário e não o alocutário na situação de comunicação em causa. No caso dos outros substantivos, a questão parece mais complicada, uma vez que, na língua polaca, existem poucos nomes que podem ser empregados como formas de tratamento alocutivas. Vejam-se os exemplos:

(19a) ***A cozinheira*** *é muito simpática.*
(19b) ***Kucharka*** *jest bardzo sympatyczna.*

[1] Os exemplos em português e as traduções para o polaco foram constituídos pela autora do artigo.

Como mostra (19b), o significado da frase no polaco difere do significado da frase portuguesa por se tratar somente da forma de tratamento delocutiva. Em (19a), depende do contexto, *a cozinheira* é forma de tratamento delocutiva ou alocutiva.

As frases abaixo são diferentes das já analisadas, visto que a forma de tratamento em português ((20a) e (21a)) ocorre no vocativo.

(20a) ***Ó senhora**, é muito simpática!*
(20b) *Jest **pani** bardzo sympatyczna!*
(20c) ***Pani**, jesteś bardzo sympatyczna!*
(21a) ***Ó cozinheira**, é muito simpática!*
(21b) ***Kucharko**, jest **pani** bardzo sympatyczna!*
(21c) ***Pani kucharko**, jest **pani** bardzo sympatyczna!*
(21d) *Jest **pani** bardzo sympatyczna!*

Na língua polaca, além dos nomes próprios e apelidos, são poucos os nomes que se usam na função vocativa. Na tradução de (20a), ou seja, em (20b), não se observa o uso do caso vocativo de *pani* (*senhora*), e a tradução é idêntica a de (18c). O exemplo (20c), com o caso vocativo de *pani*, parece antiquado e, atualmente, pode aparecer nos discursos estilizados como uma forma que serve para exprimir muita reverência. Neste contexto, a forma *pani* combina-se com a forma da segunda pessoa singular do verbo, e não com a forma habitual, ou seja, a terceira. As traduções de (21a), mostram que tanto o vocativo de *kucharka* (*cozinheira*) (21b), como o vocativo duplicado *pani kucharka* (*senhora cozinheira*) (21c) exigem a ocorrência de *pani* na segunda parte da frase (após a vírgula). Mesmo assim, as frases parecem artificiais, e a única tradução aceitável é (21d), onde *senhora* substituiu a forma nominal referente à profissão.

Quanto aos nomes próprios como as formas de tratamento, no polaco, não é possível usar os nomes próprios com a forma verbal da terceira pessoa singular ou plural como formas alocutivas. A tradução (22b) do exemplo (22a) evidencia que tal combinação pode ser interpretada somente como uma forma delocutiva.

(22a) ***O João** tem de lavar as mãos antes de comer!*

(22b) ***Jan*** *musi umyć ręce przed jedzeniem!*

Contudo, na língua polaca, como comprova (23a), são os nomes próprios no vocativo que permitem exprimir o valor de (22a). Em português, além da estratégia já mostrada em (22a), também é possível utilizar o mesmo meio que em polaco (23b).

(23a) ***Janie****, musisz umyć ręce przed jedzeniem!*
(23b) ***Ó João****, tens de lavar as mãos antes de comer!*

No entanto, temos de sublinhar que, no caso das enunciações com o verbo na terceira pessoa, para a frase ser aceitável, no polaco, é preciso acrescentar *pan* (*senhor*) (24a). Em português (24b), esta estratégia não é necessária (24b).

(24a) ***Janie****, musi* ***pan*** *umyć ręce przed jedzeniem!*
(24b) ***Ó João****, tem de lavar as mãos antes de comer!*

Conclusões

As formas de tratamento nominais no PE constituem um sistema muito original e complexo e, em muitas situações, sem equivalentes em outras línguas, inclusive o polaco. Infelizmente, é um tema negligenciado nos manuais e gramáticas de PLE, mesmo naqueles que, segundo os autores, podem ser utilizados na autoaprendizagem. Na nossa análise, foram encontradas poucas referências ao assunto em causa. As informações fornecidas pelos autores são pouco detalhadas e não suficientes especialmente para os falantes não-nativos de português. No que respeita à tradução para o polaco, devido à falta de equivalentes, observa-se, por um lado, a substituição de diferentes formas nominais por *pan/pani* (*senhor/senhora*) e, por outro lado, o uso dos nomes próprios no vocativo em vez da construção composta pelo nome próprio seguido do verbo na forma da terceira pessoa.

O presente artigo não pretende, de maneira nenhuma, ser um estudo exaustivo sobre as formas de tratamento nominais no PE. São apenas algumas observações no âmbito da didática de PLE e da tradução de

português para o polaco. No futuro, a nossa intenção é aprofundar o tema e, acima de tudo, alargar o *corpus* para diferentes registos de língua.

Referências bibliográficas

ARRUDA, L. (2016), *Gramática de Português Língua Não Materna*, Porto Editora, Porto.

AVELAR, A., MARQUES DIAS, H. B., GROSSO, M. J., MEIRA, M. J. (1993), *Lusofonia Curso Básico de Português Língua Estrangeira*, Lidel, Lisboa−Porto-Coimbra.

AVELAR, A., MARQUES DIAS, H. (1995), *Lusofonia Curso Avançado de Português Língua Estrangeira*, Lidel, Lisboa.

BAYAN FERREIRA, A. M., BAYAN, H. J. (2011a), *Na Onda do Português 1*, Lidel, Lisboa−Porto.

BAYAN FERREIRA, A. M., BAYAN, H. J. (2011b), *Na Onda do Português 2*, Lidel, Lisboa−Porto.

BAYAN FERREIRA, A. M., BAYAN, H. J. (2012), *Na Onda do Português 3*, Lidel, Lisboa−Porto.

BIDERMAN, M. T. C. (1972/1973), "Formas de tratamento e estruturas sociais", *Alfa*, 18/19, pp. 339-382.

BROWN, R., GILMAN, A. (1960), "The Pronouns of Power and Solidarity" em: Sebeok, T. A. (org.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, Mass., pp. 253-276.

CARMO, L. (2011), *Olá! Como está? Livro de textos*, Lidel, Lisboa−Porto.

CARREIA, M. H. A. (1997), *Modalisation Linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais*, Peeter, Paris.

CARREIA, M. H. A. (1998), "Délimitation sémantico-pragmatique des formes d'adresse en portugais" em: Luquet G. (dir.), *Travaux de linguistique hispanique : Actes du VIIe Colloque de linguistique hispanique*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 147-155.

CARREIA, M. H. A. (2001), *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês),* Porto Editora, Porto.

CARREIA, M. H. A. (2004): *Les formes d'allocution du portugais européen: valeurs et fonctionnements discursifs*, [on-line] https://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_araujo.pdf – 25.07. 2018.

CINTRA, L. F. L. (1972), *Sobre «Formas de Tratamento» na Língua Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa.

COIMBRA, I., MATA COIMBRA, O. (1991), *Português sem Fronteiras 3,* Lidel, Lisboa.

COIMBRA, I., MATA COIMBRA, O. (2011), *Gramática Ativa 1*, Lidel, Lisboa−Porto-Coimbra.

COIMBRA, I., MATA COIMBRA, O. (2012), *Gramática Ativa 2*, Lidel, Lisboa.

COIMBRA LEITE, I., MATA COIMBRA, O. (1989), *Português sem Fronteiras 1*, Lidel, Lisboa.

COIMBRA LEITE, I., MATA COIMBRA, O. (1997), *Português sem Fronteiras 2,* Lidel, Lisboa.

DUARTE, I. M. (2010), "Formas de tratamento: item gramatical no ensino do Português Língua Materna" em: Brito, A. M. (org.), *Gramática: história, teorias aplicações*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 133-146.

DUARTE, I. M. (2011): "Formas de tratamento em português: entre léxico e discurso", *Matraga*, 18(28), UERJ, pp. 84-101, https://www.doi.org/10.12957/matraga.2011.26077.

GOUVEIA, C. A. M. (2008), "As dimensões da mudança do uso das formas de tratamento em Português Europeu" em: Duarte, I. M., Oliveira, F. (orgs.), *O fascínio da Linguagem*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, pp. 91-100.

HAMMERMÜLLER, G. (2004): *Adresser ou eviter, c'est la question… Comment s'adresser à quelqu'un en portugais sans avoir recours à un pronom ou à une autre forme équivalente*, [on-line] https://cvc.cervantes.es/lengua/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_hammermueller.pdf – 25.07.2018.

MELO ROSA, L. (2011a), *Vamos lá começar! Explicações e Exercícios de Gramática, Níveis de Iniciação e Elementar (A1/A2)*, Lidel – edições técnicas, Lisboa.

MELO ROSA, L. (2011b), *Vamos lá continuar! Explicações e Exercícios de Gramática e Vocabulário. Níveis Intermédio e Avançado (B1/B2/C1)*, Lidel – edições técnicas, Lisboa.

OLIVEIRA, S. M. de (1996), "Contribuição para um estudo comparativo de formas de tratamento em Espanha e Portugal" em: Carrasco González, J. M., Viudas Camarasa, A. (eds.), *Actas del Congresso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera*, t. 2, Universidade de Extremadura, Cáceres, pp. 123-139.

OLIVEIRA, C., BALLMANN, M. J., COELHO, M. L. (2006), *Aprender Português. Curso inicial de Língua Portuguesa para estrangeiros. Níveis A1/A2*, Texto Editores, Lisboa.

OLIVEIRA, C., COELHO, M. L. (2007), *Aprender Português 2. Curso elementar de Língua Portuguesa para estrangeiros Nível B1*, Texto Editores, Lisboa.

PERLIN, J. (1988), *Gramatyka języka portugalskiego*, PWN, Warszawa.

TAVARES, A. (2011), *Português XXI. Nível A1*, Lidel, Lisboa−Porto-Coimbra.

TAVARES, A. (2012), *Português XXI. Nível A2*, Lidel, Lisboa.

TAVARES, A. (2014), *Português XXI. Nível B1*, Lidel, Lisboa.

VÁZQUEZ CUESTA, P., MENDES DA LUZ, M. A. (1988), *Gramática da Língua Portuguesa*, Edições 70, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 399-412
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.28

Maria Carmen de Frias e Gouveia
Universidade de Coimbra / CELGA-ILTEC
mariacarmen.defriasegouveia@gmail.com

Aquisição e uso das formas de tratamento em português – língua estrangeira[1]

Resumo:
O objectivo principal do presente trabalho é analisar o modo como o complexo sistema de formas de tratamento (e seu uso) é apresentado aos aprendentes de Português como língua estrangeira.
Após uma breve consideração, de cariz mais teórico, sobre a delicadeza em Linguística, a dêixis social e a sua relação com as formas de tratamento, apresenta-se esse sistema em Português (europeu e brasileiro), como ponto de partida para a análise da descrição que as gramáticas e materiais didácticos para estrangeiros têm feito do emprego das várias formas de tratamento.
Refere-se ainda o modo de aquisição desse sistema e conclui-se com algumas sugestões para minorar as dificuldades que o ensino/aprendizagem do uso correcto das formas de tratamento em Língua Portuguesa acarreta.
Palavras-chave: formas de tratamento, ensino/aprendizagem da língua portuguesa, textos didácticos, Português, (in)delicadeza

[1] Este texto não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Houve supervisão da Profª Doutora Maria da Conceição Carapinha Rodrigues, especialista em Pragmática Linguística.

Abstract:
Acquisition and Use of Forms of Address in Portuguese as a Foreign Language
The main purpose of this text is to analyse the complex system (and use) of the forms of address and how it is presented to learners of Portuguese as a foreign language.
After a brief, and mainly theoretical, consideration about politeness in Linguistics, social deixis and its relation to the forms of address, this system of forms in Portuguese (European and Brazilian) is presented, as a starting point for the analysis of the kind of description that Grammars and didactic materials for foreigners usually do when they refer to the use of the various forms of address.
The acquisition of this system and the way it is transmitted are also referred. The text concludes with some suggestions in order to make it easier the teaching / learning of the correct use of these forms in Portuguese.
Keywords: forms of address, Portuguese language teaching and learning, didactic texts, Portuguese, un(politeness)

Cortesia, Dêixis Social e Formas de Tratamento

Observa Rodrigues (2003: 279) que "as práticas discursivo-textuais de quem realiza actos de comunicação" são "vigiadas" pela (des)cortesia. Essa vigilância é evidente no uso das formas de tratamento, ligadas a regras de etiqueta de tipo verbal.

Dos parâmetros de Leech (1983), à análise dos enunciados (des) corteses interessam o grau de familiaridade entre os falantes, a distância social e a autoridade, uma vez que a "primeira função dos tratamentos corteses é (…) de natureza relacional." (Rodrigues, 2003: 279). A cortesia é, assim, uma competência comunicativa e social do falante, que lhe permite saber que certos "contextos situacionais requerem da sua parte um comportamento linguístico e social mais formal" do que outros. (Gouveia, 1996: 409).

Deste modo, a cortesia / delicadeza determina, linguisticamente falando, o emprego de determinadas estruturas, expressões e estratégias comunicativas de respeito, deferência, entre outras, numa "negociação" entre os interlocutores.

Para Levinson (1983: 89) as dêixis social e pessoal estão intimamente associadas dados os papéis de locutor/interlocutor, a relação

social e o estatuto de cada um: há, pois, uma relação binária entre formalidade/informalidade, afectividade/neutralidade, proximidade/distância, hierarquia e idade dos interlocutores. Por sua vez, a dêixis social de tipo relacional tem a ver com a relação (afectiva ou profissional) que se estabelece entre os interlocutores e a forma como é linguisticamente codificada. Está, assim, associada à cortesia.

Como nota Duarte (2011: 97), o emprego das formas de tratamento é determinado, de forma muito rígida, sobretudo no Português europeu, pela "distância social entre os interlocutores". A sua complexidade cria múltiplas dificuldades, na sua maior parte "de tipo pragmático e decorre de o locutor não saber adequar a forma própria ao destinatário que com ele se relaciona social e linguisticamente." (Duarte, 2011: 85)

O sistema das Formas de Tratamento

Pode ser considerado sob vários critérios[2]: **morfológico**[3] - formas pronominais tu/você[4]/vocês/Vª Ex.ª/vós), nominais (o(s) senhor(es)/a(s) senhora(s), a menina, etc.) e verbais (pronome nulo: Quer? Podem?); **sintáctico**: sujeito, vocativo ou objecto; **referência enunciativa**: alocutivos, delocutivos ou elocutivos; **semântico-lexical**: nome próprio ou diminutivo, nome de afecto (querido); nome profissional (professor, ministro)[5]; **semântico-pragmático**: formas de intimidade, familiaridade, distância, respeito, poder, solidariedade, proximidade, afectividade, (in)formalidade ou hierarquia.

---

[2] Sobre as obras que versam sobre o tema em causa, veja-se Rodrigues (2003, cap. X: 291 e segs.).

[3] Vejam-se Rodrigues (2003: 283-284) e Cintra (1986: 12-13).

[4] Cintra (1986: 15) especifica que "você" se usa "no tratamento de igual para igual (ou de superior para inferior) e que não implica intimidade".

[5] Ao nível de **semântica lexical** ainda: nome de parentesco (a mãe, o avô, etc.); titulo nobiliárquico (Príncipe, Alteza Real, (Sr.) Visconde); títulos honoríficos (Vossa Santidade, Vossa Eminência, Sr. Comendador); Senhor /a, Dona; nomes de relação especial (camarada, vizinha, o patrão, o meu amigo, etc.); e insultos (fundamentalmente descorteses).

Mas, mais complexo do que a variedade de formas em Português[6], é o seu emprego na interacção comunicacional e a adequação ao contexto e ao estatuto do interlocutor, para evitar descortesia, o que é difícil sobretudo para os aprendentes estrangeiros.

Casos "problemáticos" das Formas de Tratamento

Ainda que tenha havido uma evolução e reestruturação secular das formas de tratamento, com alteração da sua função, não apenas em Português, mas nas várias línguas românicas[7], uma gradual democratização da sociedade, de altamente hierarquizada para esbatimento das diferenças sociais, conduziu paulatinamente a uma mudança profunda nas formas de tratamento e a maior proximidade entre os locutores. Do tratamento, antes binário, de Sr.ª Maria vs. Sr.ª D. Maria, sendo o primeiro destinado a uma pessoa de condição social menor do que a que se trataria por Senhora Dona, de estatuto sociocultural/económico superior, usa-se mais hoje D. Maria para ambos os casos. É usual agora Sr.ª + nome ou até Sr.ª + nome e apelido[8] (Sr.ª Maria Gouveia) embora criticado sobretudo em nível sociocultural elevado.

Gouveia (2008) observa que o tratamento de *Vossa Excelência* está a cair em desuso (salvo para o Presidente da República, Embaixadores, etc.), e *você* está a sobrepor-se a *o/a Senhor/a* (embora no tratamento de filhos para pais esteja a ser substituído por *tu*). *Vós*, tratamento de segunda pessoa plural, confina-se geograficamente a algumas zonas de

[6] Na história do Português, partiu-se de *tu/vós* até um variado leque de formas. Cf. Cintra, 1986 e Luz, 1958.

[7] A forma *vos*, em Latim, foi usada inicialmente para o Imperador , uma vez que havia dois no Império Romano (em Constantinopla e Roma), ganhando assim uma dimensão de poder, e utilizado de inferior para superior, enquanto que a similaridade social era dada por *tu*., estrutura bastante semelhante à do Francês contemporâneo. Para as formas de tratamento nas línguas românicas ver, por ex., Manole, 2012 e Oliveira, 2009 (mais concretamente sobre os pronomes de segunda pessoa em Português e Espanhol).

[8] Parece haver, em empresas de marketing e empresas estrangeiras em geral, "transposição" do uso do Inglês: Mrs. (+ nome) + apelido.

Portugal (ex. nordeste trasmontano e distrito da Guarda) e a géneros textuais específicos (oratória e textos religiosos). Aliás, *você* é problemático (mas não *vocês* quando se trata do plural de *tu*)[9]: constitui ainda, em muitas zonas do país, uma forma de tratamento para uma relação assimétrica, pois é usado de superior para inferior. Contudo, conforme as regiões, pode ser sentido como respeitoso ou ofensivo: nota Hammermüeller (2004) que, em variedades mais próximas da Norma, *você* é grosseiro e inadmissível: "*você* é estrebaria!"[10], diz-se em Coimbra, como repúdio ao emprego desta forma de tratamento; noutras consideram-no de igual para igual (usual na região lisboeta) e é frequente em publicidade e na televisão como tratamento de distância com alguma formalidade.

Formas de Tratamento na norma brasileira

São sobretudo *Você* e *o/a Senhor/a* (*Senhorita* é equivalente a *Menina*, para uma jovem e/ou solteira). Note-se que *Você* é o tratamento informal (por vezes reduzido a "*cê*"), sem qualquer deferência, como o *TU* usado em Portugal. Contudo, o tratamento por *tu* – na norma brasileira − só subsiste nas formas oblíquas *te, ti*, mas ainda se atesta regional ou informalmente[11].

O grau de parentesco também é tratamento (*mamãe, papai, titio/a*, etc.) e é cada vez mais comum as crianças brasileiras usarem *você* para os pais (Silva, 2010) em vez do mais antigo *o senhor/a senhora.* Já

[9] A forma *você* deriva de outra, usada respeitosamente de inferior para superior, normalmente benfeitor de quem falava (e, portanto, agradecia-se a ajuda, a mercê): *Vossa Mercê.* A evolução para a forma mais curta teve outra intermédia (*vossemecê*), ainda usada em meios rurais, por ex. no Alentejo.

[10] A *estrebaria* é o local onde se guarda e cuida dos cavalos, local pouco asseado, pelo que esse uso é considerado típico de pessoas grosseiras, mais habituadas a lidar com animais do que com humanos. Em suma, quer dar-se a entender, com a referida expressão, que o emprego de "você" é inadequado e pouco cortês.

[11] *Tu*, à parte o seu emprego regional, usa-se acompanhado de 3ª pessoa em vez de 2ª (*Tu vai, tu viu, tu sabe…*). Mesmo em falantes cultos, em situações de familiaridade ou coloquialidade. Agradeço esta informação ao Prof. Doutor Jerzy Brzozowski (Univ. Jaguelónica de Cracóvia).

o tratamento de *Doutor* é usado para qualquer licenciado (ainda que engenheiro/a ou arquitecto/a) e, em meios socialmente desfavorecidos, para o homem que aparenta poder económico, mesmo sem formação académica. Também é mais usual o emprego do tratamento por cargo (*Deputado*, *Ministro, Presidente*) não antecedido de *Senhor/ Senhora*, inversamente ao que ocorre em Portugal. O sistema brasileiro é, assim, menos hierarquizado e mais informal do que o do Português europeu.

Ainda que a norma ensinada nos países africanos de língua oficial portuguesa siga a de Portugal, é pertinente considerar brevemente o uso de algumas formas de tratamento nesses territórios, uma vez que se verificam diferenças significativas na língua quotidiana. Sobretudo entre os jovens, o que anuncia uma futura mudança, é cada dia mais frequente, em Angola e Moçambique, o uso de *você* como tratamento de informalidade, mas com a 2ª pessoa do singular: "Você que lutas", por exemplo. Noutros casos, perde-se a distinção você/tu: "Tu vais e tu vê…". Em Cabo Verde, o sistema é binário, com *tu* informal e *você* para tratamento de respeito. A construção das várias normas dos países africanos[12], que se encontra em curso, e a influência das línguas nacionais e/ou crioulos, certamente virão acarretar mais diferenças neste campo, ainda que haja alguns pontos comuns com o uso brasileiro.

As Formas de Tratamento nos manuais didácticos de PLE

O corpus que se recolheu para análise foi seleccionado tendo em conta que os manuais e auxiliares didácticos em apreço são os mais frequentemente utilizados, nas Universidades de Portugal, para o ensino do Português como língua não materna. Ainda que alguns tenham sido publicados há mais de 10 anos, não sofreram actualização (à parte, em muitos casos, da ortografia estabelecida pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa entretanto vigente) no que às formas de tratamento diz respeito.

Na *Gramática* de Arruda (2000: 110-112 e 2014: 113-114) explica-se que *Tu* é "**forma de intimidade** no Português europeu", enquanto

[12] Ver, entre outros, Nascimento, 2008.

Você se usa no Brasil. Em Portugal "generalizou-se esta forma no tratamento de **igual para igual**, ou de **superior para inferior** (em idade, classe social ou hierarquia). **Não é possível usar você de inferior para superior em idade, classe social ou hierarquia**." (p. 111)[13].

O/A Senhor/a são formas de respeito e cortesia, que se opõem a *tu* e *você*. Para quem possui um título profissional ou cargo, estas formas são acompanhadas do respectivo cargo ou título: *o senhor doutor14, a senhora arquitecta.* Diz: "[c]om menos respeito que a forma anterior", *o doutor, a arquitecta*. Para "certa proximidade", também o nome próprio ou apelido: *o doutor João,* ***"a arquitecta Melo"*** ("**arquiteta**" na versão de 2014). Mas não explica que é raro o tratamento de profissão com apelido para senhoras, salvo se há que distinguir entre várias com o mesmo nome próprio: Drª Isabel Santos/Pereira, etc.

Menciona-se ainda Vossa Excelência (V. Ex.ª), empregue em certos ambientes (Diplomacia, Governo), e cuja abreviatura "é bastante usual, principalmente na correspondência oficial e comercial"; Vossa Eminência (V. Em.ª), no discurso religioso para cardeais; Vossa Alteza (V. A.), para príncipes e duques; Vossa Majestade (V.M.), para reis e imperadores.

Considera outras formas usuais em Portugal antecedidas de artigo e exemplifica: nome próprio, de baptismo, ou de família (O José, O Silva); nomes de parentesco (O tio já veio?, A mãe quer sair); outros nomes que situam o interlocutor em relação a quem fala (A minha amiga, O patrão). Estranhamente não menciona os tratamentos de *Dona* e *Senhora Dona*, nem a forma verbal de sujeito nulo: *Quer, Importa-se*, etc., comuns na comunicação quotidiana.

Lemos (2000) e (2001), em diálogos e exercícios, refere *Tu, Vocês, O/A Senhor/a* e respectivos plurais, *D.(Dona), Sr*. + nome, *Dr.* e *Dr.ª* + nome, e formas verbais sem pronome ou forma nominal: *Dê, Diga, Use*, mas sem explicação concreta do emprego das formas.

---

[13] Os negritos são da minha responsabilidade.

[14] *Doutor* usa-se não só para os médicos, mas para "todos os diplomados por escolas superiores".

Também o manual de Rosa (2004: 15-19) é omisso quanto ao emprego das formas de tratamento, mencionando-se *Tu, o Senhor, Dona* e *Sr. Doutor*, mas sem explicações de uso, o que é grave por ser de "auto-aprendizagem".

Oliveira e Coelho (2007: 65), ao tratarem da correspondência informal, usam *colega, amigo e querido*, sem especificação desse emprego. Parte-se, talvez, do princípio de que os aprendentes já dominam as formas básicas de tratamento expostas no tomo 1 do Curso (2006).

Avelar e Dias (2001: 16) alertam que "é importante tomar atenção ao uso das formas de tratamento em português de modo a evitar mal entendidos": *TU*, usado explícita e/ou implicitamente, é exclusivo do tratamento familiar e entre amigos de longa data; ***VOCÊ,*** **usado explicitamente, está circunscrito a relacionamento informal entre colegas de profissão.** Nos restantes casos, tende-se a usar a 3ª pessoa verbal com ou sem pronome explícito ("o senhor pode …, Sabe…". Com valor de vocativo não tem artigo e pressupõe o conhecimento do interlocutor (Carlos, Sr. Santos, Sr.ª D. Marta, Minha Senhora…). Não referem outros tratamentos menos frequentes.

Em Carmo (2004) os vários tratamentos surgem dispersos em textos (*Tu / Vocês / O Senhor*) ou em explicações pontuais, conforme as estruturas tratadas. Nas pp. 38-39 (Pronomes pessoais), *Tu, Você / O Senhor, A Senhora /(Você), Vocês / os Senhores, as Senhoras*, surgem sem explicação cabal, parecendo que podem assumir-se como equivalentes. Na p. 40, de novo *você/o senhor/a senhora* (com verbos regulares) e, na sugestão de uma actividade oral, questiona-se *Você fala inglês*? Na pág. 53, ao mencionar *Senhor Artur, Senhor Morais, Dona Luísa, Senhora D. Luísa Morais*, refere que "**Você é recorrente, a par de o Senhor/a Senhora**", sem explicar, como se fosse opcional e de idêntico grau de formalidade. Os títulos são referidos na p. 66 *(Sr. e Sra. Doutor/a, arquitecto/a, director/a, presidente, embaixador/a,* etc.) e, ao tratar das cartas formais/ informais (p. 226), inclui as formas verbais como meio de tratamento. Faltam explicações pormenorizadas, claras e coerentes, o que é susceptível de induzir em erro.

Em Oliveira, Ballmann e Coelho (2006: 152) explica-se o seguinte: Tu = pronome usado em comunicação informal (amigos, família,

colegas), Você = pronome usado em qualquer domínio de comunicação (formal moderado), e designação/identificação através da forma verbal. Ao exemplificar, num caso de emprego de *você* (Onde é que você passou as últimas férias?), as Autoras alertam, e bem, para o facto de que "**em algumas zonas do país a explicitação do pronome pessoal *você* antes do verbo pode ser socialmente desadequado**, **sendo preferível utilizar apenas a forma verbal**".

Dias (2009: 205), num manual para aprendentes espanhóis, que têm um idioma de sistema binário (*tu / usted*), e com cada vez mais emprego de *TU*, não deixa clara a explicação dada para *Você*: Tu – situações informais e **"Você – situações formais"**, como se fosse equivalente a *Usted* / *Vosotros* ou *Vos*, este último comum na América Latina.

Menciona-se ainda: o(s) / a(s) Senhores/as - podem ser usados em situações muito formais, como vocativos e ainda para referir uma terceira pessoa; D. Ana / Sr. António – em situações de comunicação directa usa-se D. (dona) ou Sr. (senhor) seguido do nome próprio; a forma masculina Dom só é utilizada para referir membros da realeza[15]; títulos académicos usualmente "precedidos, em situações muito formais, por *senhor* ou *senhora* ", artigo + nome próprio / apelido; também é comum usar-se só o verbo na 3ª pessoa; graus de parentesco; e outros: (minha querida, meu amigo, meu caro, etc.), mas a explicação carece, uma vez mais, de clareza e de indicações de índole sociolinguística e pragmática.

Henriques e Freitas (2004: 10-11) declaram, numa escala de informalidade para formalidade, que existem em Portugal várias formas de tratamento: TU (informal), normalmente com família, amigos e crianças. Pode-se usar com colegas ou pessoas conhecidas **quando estas propõem o tratamento;** VOCÊ (formal -), quando se conhece alguém e não há um grande grau de formalidade ou de informalidade. **Se se sabe o nome da pessoa, é sempre preferível usá-lo;** O/A SENHOR/A (formal +), quando não se conhece uma pessoa ou há um grande grau de formalidade. Para homens, usa-se o apelido, para

[15] Em Espanhol ainda se usa D., em situações formais, para elementos do sexo masculino, mais idosos.

senhoras usa-se DONA mais o nome próprio; TÍTULO ou POSIÇÃO (formal ++) – Dr.(ª) – economistas, advogados, médicos, professores / Eng.(ª) /Arq.(ª)/Prof.(ª)/ Director,a /Embaixador,a; O/A SENHOR/A + TÍTULO ou POSIÇÃO (formal +++). Completam a explicação alguns exercícios. Ainda que explicitem alguns usos, são pouco claros quanto ao grau de (in)formalidade no emprego de *Você*.

Em síntese, pela análise empreendida, verifica-se que as formas de tratamento **não têm sido rigorosa e claramente explicadas** em manuais didácticos para o ensino/ aprendizagem da Língua Portuguesa, sendo desejável que a este tema, tão complexo (para estrangeiros, sobretudo, mas ainda para falantes nativos[16]), se venha a dar a devida atenção, de modo a evitar situações desagradáveis e casos de descortesia.

Aquisição das Formas de Tratamento e como minorar as dificuldades do ensino/ aprendizagem desse sistema em PLE

Normalmente a aquisição destas estruturas é feita na sala de aula, com o auxílio de manuais (ou em auto-aprendizagem), ou, não raras vezes, em contexto de inserção, essencialmente nos estrangeiros que se fixam em países de língua portuguesa por motivos profissionais.

Dado que o sistema de Formas de Tratamento em Português não é binário, é importante chamar a atenção dos aprendentes para esse facto, dando o inventário das formas existentes e explicando

[16] Está, de momento, em fase de divulgação de questionário para posterior análise um projecto de dissertação de Doutoramento sobre as formas de tratamento do Português contemporâneo, dando relevo ao uso real, adequação ao contexto, sensibilidade dos falantes e percepção de mudanças em curso. Importância especial está a ser dada a *tu/você/o Senhor, a Senhora / vós*. Esse inquérito / questionário foi divulgado através do Prof. Doutor Carlos Gouveia.

Seria de enorme utilidade proceder à elaboração de um outro questionário, desta vez destinado a alunos estrangeiros, de modo a perceber a sua percepção sobre o emprego do complexo sistema de formas de tratamento do Português, a distinção que fazem entre essas várias formas, e ajuizar da sua sensibilidade face a variações de uso(s).

a complexidade que lhe é inerente se comparado com outras línguas, nomeadamente, Ing: you; Fr: tu/vous, Esp: tú/usted, Al: du / Sie; It: tu / lei ou voi ; e também ternário em Rom: tu / dumneata (de uso limitado, como "você" em Português) / dumneavoastră, etc.. Há, portanto, diferenças claras, como o não ser normal o uso de Dr.ª Gouveia ou Sr.ª Vilaça, e sim de Dr.ª Lucília (Gouveia) ou (Srª) D. Luísa (Vilaça).

O uso das Formas de Tratamento está, portanto, sujeito a variação diatópica, diastrática e diacrónica, bem como a adequação ao contexto comunicativo.

Torna-se, então, imperioso fornecer aos aprendentes uma explicação exacta dos usos conversacionais / orais e da escrita (é, aliás, importante clarificar bem as diferenças de uso oralidade / escrita e as fórmulas adequadas a cada uma), acompanhando essa descrição/explicação de várias possibilidades de exercícios práticos.

Impõe-se ainda uma sensibilização para os casos "problemáticos" (nomeadamente o emprego de *você*, mas não exclusivamente[17]) e recomenda-se vivamente a inserção do aprendente num contexto em que se possam empregar as várias formas de tratamento; audição de conversas e situações em que se utilizam essas formas; tarefas para prática e teste desses usos (por ex. entre pessoas que não se conhecem, com a mesma idade e idades diferentes; entre pessoas que se conhecem, mas não são muito próximas, relacionamento de distância; relacionamento com superior hierárquico / profissional; entre adulto e criança; entre colegas; num estabelecimento comercial, restaurante, etc.), bem como a leitura de textos literários, num nível mais avançado de proficiência, como também sugerem M. Aldina Marques (2010) e Isabel Duarte (2011: 97-98)[18].

Com a crescente globalização e a mobilidade estudantil e profissional, importa ainda explicar as diferenças de uso entre as variantes

[17] Há portugueses que não sabem usar Vossa Alteza, Vossa Majestade ou Vossa Excelência: com Vossa se lhe falam directamente; com Sua se se lhe referem na terceira pessoa.

[18] Estes textos permitiriam, ainda, ter a percepção de formas que se perderam já, das que estão a cair em desuso, e – também – de outras formas menos utilizadas na linguagem quotidiana.

cultas (portuguesa e brasileira do Português e, a médio prazo, a sua relação com as variantes africanas).

Uma vez que, como se provou, os manuais estão desadequados, na sua maioria, à aprendizagem de um correcto e pragmaticamente eficaz uso deste sistema de formas, deve o docente, em suma, facultar aos aprendentes uma progressão gradual, adequada às suas competências (ao seu nível de proficiência), em lugar de um ensino superficial deste tema, promovendo a prática de actividades directamente dirigidas para que o aprendente adquira e, sobretudo, **compreenda** todas as especificidades de emprego de cada uma das formas estudadas.

Partindo, no início da aprendizagem (nível A 1), de um sistema básico tripartido (*TU / O SENHOR, A SENHORA / FORMA VERBAL COM PRONOME NULO*), assim que o mesmo esteja absoluta e perfeitamente adquirido, poder-se-á, gradualmente, prosseguir para uma complexificação das formas existentes e suas particularidades de uso, providenciando a inserção do aprendente em vários contextos situacionais que lhe permitam entender, na íntegra, as variantes existentes e seu verdadeiro valor.

O professor deve ainda corrigir (explicando bem a adequação ao contexto e situação) **todo e qualquer erro de uso**, de forma a evitar um possível mal entendido, ou uma ofensa, aconselhando as formas menos susceptíveis de gerar eventuais conflitos e/ou situações de descortesia.

Finalmente, seria desejável que, na sequência do que tem sido demonstrado no presente texto, os manuais didácticos fizessem, no que ao ensino/aprendizagem das Formas de Tratamento diz respeito, um investimento eficaz na descrição do complexo sistema que caracteriza a língua portuguesa e, essencialmente, a variante europeia.

Referências bibliográficas

ARRUDA, L. (2000), *Gramática de Português para estrangeiros*, Porto Editora, Porto.

ARRUDA, L. (2014), *Gramática de Português Língua Não Materna*, 2 ed. (2ª reimpressão), Porto Editora, Porto.

AVELAR, A., DIAS, H. B. M., CASTELEIRO, J. M. (2001), *Lusofonia. Curso Avançado de Português Língua Estrangeira*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra.

CARMO, L. (2004), *Olá! Como está? Livro de Textos. Curso Intensivo de Língua Portuguesa. A1/A2/B1/B2*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra.

CINTRA, L. F. L. (1986), *Sobre «Formas de Tratamento» na Língua Portuguesa*, 2 ed., Livros Horizonte, Lisboa.

DIAS, A. C. (2009), *Entre Nós 1. Método de Português para hispano-falantes. A1/A2*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra. [Nova edição segundo o Acordo Ortográfico em 2011]

DUARTE, I. M. (2011), "Formas de tratamento em português: entre léxico e discurso", *Matraga*, 18(28). UERJ, Rio de Janeiro, pp. 84-101, https://www.doi.org/10.12957/matraga.2011.26077.

GOUVEIA, C. A. M. (1996), "Pragmática" em: Faria, I. H. [et al.] (org.), *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, pp. 383-419.

GOUVEIA, C. A. M. (2008), "As dimensões da mudança no uso das formas de tratamento em Português Europeu" em: Duarte, I. M., Oliveira, F. (eds.), *O fascínio da linguagem. Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, FLUP, Porto, pp. 91-100.

HAMMERMÜLLER, G. (2004), *Adresser ou éviter, c'est la question. Comment s'adresser à quelqu'un en portugais sans avoir recours à un pronom ou à une autre forme équivalente*, [on-line] http://cvc.cervantes.es/obref/coloquio_paris/ponencias/pdf/cvc_hammermueller − 12.09.2018.

HENRIQUES, T. S., FREITAS, F. (2004), *Qual é a dúvida?*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra.

LEECH, G. N. (1983), *Principles of Pragmatics*, Longman, London−New York.

LEMOS, H. (2000), *Comunicar em Português*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra. [Edição revista em Novembro de 2003]

LEMOS, H. (2001), *Praticar Português*. *Nível Elementar*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra. [Edição revista, e seguindo o Acordo Ortográfico, em 2013]

LEVINSON, S. (1983), *Pragmatics*, Cambridge University Pres, Cambridge.

LUZ, M. S. (1958), *Fórmulas de Tratamento no Português Arcaico*, Casa do Castelo Editora, Coimbra.

MANOLE, V. (2012), "As formas de tratamento nas línguas românicas: alguns usos em situações de intercompreensão mediadas na internet" em: Degache, C., Garbarino, S. (eds.), *Actes du Colloque IC2012. Intercompréhension: compétences plurielles, corpus, intégration*, Université Stendhal, Grenoble.

MARQUES, M. A. (2010), "Formas de tratamento e construção da relação interpessoal em *Contos da Montanha* de Miguel Torga", *Revista Galega de Filoloxía*, 11, pp. 61-78.

NASCIMENTO, M.F.B., PEREIRA, L.A.S., BETTENCOURT, J., ESTRELA, A., OLIVEIRA, S., SANTOS, R. (2008), "*Corpus* África: as cinco variedades africanas do português", *XXIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, APL, Lisboa, pp. 373-384.

OLIVEIRA, C., BALLMANN, M. J., COELHO, M. L. (2006), *Aprender Português. A1/A2. Curso inicial de Língua Portuguesa para Estrangeiros*, Texto Editores, Lisboa.

OLIVEIRA, C., COELHO, M. L., CASTELEIRO, J. M., CAMPELO, A., FARIA, A. (2007), *Aprender Português 2. B1. Curso elementar de Língua Portuguesa para Estrangeiros*, Texto Editores, Lisboa.

OLIVEIRA, L.C. (2009), "A evolução e o uso dos pronomes de tratamento de segunda pessoa singular no Português e no Espanhol", *Letra Magna: Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura*, 5(10).

PRATAS, S. A. P. (2017). *As formas de tratamento e o ensino de português como língua não materna*, Tese de Mestrado, FLUC, Coimbra.

ROSA, L. M. (2004), *Vamos lá começar! Exercícios de vocabulário. A1/A2/B1*, Lidel, Lisboa−Porto−Coimbra.

RODRIGUES, D. F. (2003), *Cortesia linguística: uma competência discursivo-textual (Formas verbais corteses e descorteses em Português)*, FCSH-UNL, Lisboa, pp. 279-392.

SILVA, L. A. da (2010), "Formas de tratamento: contraste entre Portugal e Brasil", *AL LÍMITE. I Congreso SEEPLU*, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Avuelapluma, Cáceres, pp. 56-62.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 413-430
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.29

Jakub Jankowski
Universidade de Varsóvia
jakub.s.jankowski@uw.edu.pl

Histórias em quadrinhos[1] traduzidas (e no prelo) para polaco

Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução

Resumo:
Histórias em quadrinhos (HQs) traduzidas (PT-BR → PL) e publicadas em polaco contam 14 volumes (álbuns). Da excepcionalidade do meio, bem como da imagem linguística do mundo (*JOS* – językowy obraz świata) onde decorre a ação, resultam várias condições que influenciam o texto de chegada e que podem servir como exemplo vivo para formular algumas regras que moldam o texto final no caso dos comics. Pretende-se no presente artigo objetivar a própria experiência empírica do processo de tradução através da abordagem metodológica que combina a introspeção (psicologia cognitiva), teoria de tradução e teoria de *comics*. A reflexão que nasce desta ligação junta a perspetiva de dois autores (tradutor + pesquisador [na área dos ET e dos comics]) e permite autodefinir, descrever e resolver de uma forma objetivada os maiores problemas tradutológicos que se encontram nas HQs traduzidas.
Palavras-chave: histórias em quadrinhos, tradução de comics, JOS, the network, openness, fechamento (*closure*)

[1] No presente artigo sempre que se falar sobre *comic books* em geral, usar-se-á o nome «comics»; sempre que se falar sobre os livros portugueses, «banda desenhada» (BD), e quando sobre os livros brasileiros, «história(s) em quadrinhos» [HQ(s)]. A motivação para tal decisão é a de referirmos ao nível linguístico realidades diferentes.

Abstract:
Brazilian Comic Books Translated (and Being Currently Translated) into Polish. Historical and Theoretical Approach in the Area of Translation Studies
Comic strips (HQs) translated and published in Polish (PT-BR → PL) count 14 volumes (albums). Several conditions that influence the target text result from the exceptionality of the medium as well as from the linguistic worldview (JOS - językowy obraz **świata**) of the story itself, and as such can serve as a living example to formulate some rules that shape the final text in the case of comics. The present article aims to objectify the empirical experience of the translation process through the methodological approach that combines introspection (cognitive psychology), translation theory and comics theory. The reflection that emerges from this connection joins the perspective of two authors (translator + researcher [in the area of TS and comics]) and allows to self-define, describe and solve in an objective way the major translation problem that are found in the translated HQs.
Keywords: Histórias em Quadrinhos, translation pf comics, JOS, the network, openness, closure

No presente artigo pretendo aprofundar a perspetiva metodológica aceite no texto *Banda desenhada portuguesa traduzida para polaco. Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução* (Jankowski, 2014: 403-415) e processar o material do exemplário das HQs nesses moldes revistos. Como é de prever, os problemas tradutológicos estruturais que se encontram traduzindo HQs serão parecidos aos identificados na BD, mas podemos esperar também que a imagem linguística do mundo (ILM; **J**[ęzykowy]**O**[braz]**S**[wiata]; Gicala, 2018), sobre o qual falam as respetivas HQs, possa proporcionar uma perspetiva que influencie as escolhas tradutológicas numa dada estratégia aceite de modo diferente daquela no caso da BD (quanto à estratégia na ILM, aponto para Hejwowski que propõe «fidelidade» alternativamente à dicotomia «domesticar - exotizar»; 2004: 94). A metodologia aceite para o presente artigo é sobretudo a consequência de uma tentativa de alargar o olhar perante os comics em tradução (tanto histórica como teoricamente. Compreende testar ferramentas novas e úteis não apenas para a análise tradutológica das HQs, mas para os

comics em geral, e preencher uma das lacunas na chamada história nacional da tradução (português → polaco).

História da prática da tradução: o que se traduziu, quem traduziu, em que circunstâncias e contexto sociopolítico?

O subtítulo em cima faz referência às perguntas que Judith Woodsworth identificou como básicas para este segmento histórico dos Estudos de Tradução (ET) (Woodsworth, 1998/2001: 100-105). Da mesma forma que esta contribuidora para *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* diz que "a «history of histories» has yet to be written" (Woodsworth 1998/2001: 100), também eu apoio a moção dela, mas no que diz respeito aos comics. No caso do par linguístico português-polaco existe uma modesta contribuição minha que cobre esta área no artigo suprareferido (BD: PT-PT → PL). O presente artigo tem como um dos objetivos alargar o estudo para as HQs (PT-BR → PL). Tendo em conta a peculiaridade do estudo que proponho (autoanálise empírica), nos dois casos a história nacional faz referência unilateral (PT-PT/PT-BR → PL)[2].

Na parte das referências bibliográficas (Bibliografia activa) apresento a lista completa das HQs publicadas na Polónia, o que responderá às perguntas **«o que se traduziu?»** e **«quem traduziu?»**. Aqui, por sua vez, tentarei desenvolver a questão das **circunstâncias** e do **contexto** nos quais na Polónia são publicadas HQs, o que proporcionará uma visão da dinâmica editorial no quadro polissistémico

[2] Efetivamente, na data da entrega do presente artigo são-me desconhecidos casos de tradução de BD/HQ: PL → PT-PT/PT-BR, a não serem adaptações em BD/HQ da obra de Henryk Sienkiewicz (veja mais em: Birek 2018), mas neste caso trata-se de adaptações das obras do escritor polaco (provavelmente com base nas traduções de prosa existentes em PT-PT ou em PT-BR) e não de traduções diretas dos comics polacos adaptados da obra de Sienkiewicz e só depois traduzidos para BDs/HQs; o caso em si não deixa de ser bastante interessante, tendo em conta que a adaptação também pode ser vista como um tipo de tradução, nomeadamente, a tradução intersemiótica (veja mais em: Gottlieb 2007 e Kaźmierczak 2017).

entre o Brasil e a Polónia aquando dos comics traduzidos. Na relação Polónia↔Brasil podemos falar sobre o quadro semiperiférico (Pięta 2013: 21-33)[3].

Em 2004, quanto à BD, poder-se-ia ter indicado tanto álbuns como histórias curtas presentes no mercado polaco (na altura todas as traduções eram feitas diretamente do português, salvo as curtas da Sónia Oliveira). Se medirmos a dinâmica da publicação apenas pelos álbuns de BD publicados na Polónia entre 2008-2013 (anos que abrangem o meu artigo de 2014) e anos posteriores (2015-2019; livros publicados e no prelo; neste período existe ainda uma BD traduzida indiretamente, do inglês – *Electronic memory. Man:Plus* de André Lima Araújo), nesses 12 anos editoriais contamos com 13 livros (traduções diretas) o que dá uma média de 1,083 livro por ano. A primeira HQ na Polónia, traduzida diretamente do português (a primeira dos autores brasileiros, *Daytripper*, mas traduzida do inglês, foi lançada em 2012) e publicada em álbum (existe ainda uma curta de Dantas "Zabili Indianina Galdina/Mataram o Índio Galdino") surgiu, por sua vez, em 2016. Contando com os livros confirmados para publicação este ano (2019), temos 16 álbuns o que dividindo pelos anos editoriais (4) resulta numa média consideravelmente superior à portuguesa, de 4 por ano.

Há várias razões que possivelmente tiveram influência no cenário que observamos hoje em dia na Polónia: o Brasil, país convidado especial da Feira do Livro 2013 em Frankfurt (entre 70 autores encontramos 7 quadrinhistas)[4]; lançamento do programa brasileiro de apoio à tradução e à edição em 2012 (Ministério da Cultura/Fundação

[3] Obviamente o estudo de Pięta tem em foco PT-PT, mas entre os estudos citados pela autora, não se encontram referências ao PT-BR nos grupos centrais (ou seja, nos *hypercentral* e *central*; Heilbron, 2010).

[4] Vale a pena citar aqui a opinião que encontramos no *ípisilon:* "É a segunda vez que o Brasil é o país convidado da Feira do Livro de Frankfurt. Foi-o em 1994, e a organização não quer repetir os erros que cometeu há 19 anos. Nessa altura, houve muita caipirinha, mulatas e samba, mas pouca repercussão literária. Não houve, por exemplo, continuidade na tradução de obras brasileiras internacionalmente. E se os autores não são traduzidos, não são lidos" (Coutinho, 2013: página web).

da Biblioteca Nacional); autores-embaixadores (irmãos Moon e Bá nos EUA; Marcello Quintanilha[5] em Espanha e França, André Diniz em Portugal, Marcelo D'Salette – vencedor do prémio Eisner, chamado "Óscar dos Quadrinhos" nos EUA) que aumentam a visibilidade dos autores brasileiros; cooperação direta Polónia-Portugal (entre as editoras portuguesas Polvo – que publica a coleção Romance Gráfico Brasileiro – e Kingpin Comis – que tem no catálogo autores brasileiros – com a polaca Timof Comics; cooperação dos festivais de BD de Beja – que tem sempre convidados brasileiros – e de Varsóvia; presença brasileira no festival de Angoulême (o maior festival europeu de comics onde aparece sempre a delegação polaca); fundação da editora polaca Mandioca que aposta nos autores brasileiros; mercado polaco em crescimento e à procura de novos autores.

Uma grande vantagem no contexto suprareferido é o facto de no mercado editorial polaco, que tem uma oferta em crescimento, se

[5] Tendo em conta que na parte prática irei falar sobre dois livros deste autor, deixo aqui algumas informações sobre Marcello Quintanilha: "(…) nasceu em 1971, em Niterói. Atualmente mora em Barcelona. Autodidata, tornou-se quadrinista profissional ainda adolescente, nos anos 1980, desenhando gibis de terror e artes marciais para a editora Bloch. Nos anos 1990, passou a publicar seus quadrinhos em revistas como a General, General Visão, Nervos de Aço, Metal Pesado, Zé Pereira e a Heavy Metal. Em 1991, foi premiado no Salão do Humor de Ribeirão Preto. Ainda nesse ano foi premiado na 1ª Bienal de Quadrinhos do Rio de Janeiro. E voltou a ser premiado na segunda edição da Bienal, em 1993. Em 1999, foi premiado no Salão Carioca de Humor. Também em 1999, pela editora Conrad, lançou seu primeiro livro de quadrinhos: Fealdade de Fabiano Gorilla. Nesse momento, Marcello Quintanilha ainda assinava "Marcello Gaú". A Conrad publicou mais dois álbuns dele: Sábado dos Meus Amores (2009) e Almas Públicas (2011). TUNGSTÊNIO foi lançado pela Veneta em 2014. E logo depois na Espanha, França, Alemanha, Itália, Polônia… Um sucesso internacional que rendeu a Quintanilha diversos prêmios, incluindo o mais importante: o Angoulême. Em 2018 a adaptação do livro estreou nos cinemas brasileiros, dirigida por Heitor Dhalia, com uma estética bastante fiel ao livro. TALCO DE VIDRO foi lançado em 2015. Outro grande sucesso de vendas e de crítica. Em 2016 lançou HINÁRIO NACIONAL, premiado com um Jabuti. Seu livro mais recente é TODOS OS SANTOS (Veneta, 2018)". (Veneta: www).

procurarem novos autores cada vez mais, sendo por isso inestimável o papel que na introdução das HQs desempenham todos os intermediários indicados acima.

História da teoria da tradução: o que dizem os tradutores sobre o seu ofício e que tipo de conselhos/dicas eles dão?

Tal como o subtítulo anterior, também este faz referência à entrada enciclopédica sobre a história da tradução de Judith Woodsworth. De todas as questões que Woodsworth abrange no âmbito da história da teoria da tradução, sublinho na minha abordagem duas que se encaixam na autoreflexão empírica (tradutor + pesquisador = unidade) que pretendo juntar com as perspetivas teóricas dos ET (entre outros com ILM; processo da tomada de decisões de Levý; *Pentathlon Principle* de Peter Low) e dos estudos de comics (p.ex. *the network* de Miodrag, Groensteen e Cohn, *closure* de McCloud, *openness* de Ahmed).

Um dos maiores mistérios na área dos estudos de tradução é a chamada "caixa negra do tradutor", ou seja, lugar onde ocorrem todas as decisões tradutológicas. Pode-se tentar estudá-la através de aparelhos técnicos (p.ex. ver através dos *eye-tracking devices* como funcionam os chamados *reading patterns* no caso da tradução dos comics e como influenciam o *reading experience*[6]), mas é um passo na minha reflexão sobre os processos de tradução que será posterior a este (ou seja, não abrangido no presente estudo) que quero propor aqui: recorrer à introspeção (psicologia experimental cognitiva) e, em sequência, objetivizar os resultados obtidos, fundamentando a reflexão própria sobre o processo e escolhas tomadas aquando do exercício de tradução, pela teoria híbrida (BD + ET). Pretendo assim voltar à maneira como as ideias eram expressas pelos tradutores no primeiro dos 4 períodos que

[6] Sobre esta correlação entre os padrões de leitura definidos para várias estruturas narrativas de BD e a experiência de leitura que provocam, falei na conferência da Associação dos Cognitivistas em Poznań (Setembro 2018); trata-se de perceber que os *reading patterns* que encontramos na teoria de BD limitam o *reading experience* que podemos garantir a nós próprios para sentir maior prazer da leitura.

identificou Goerge Steiner em *After Babel* no que diz respeito à escrita sobre a teoria, a prática e a história da tradução. Steiner escreve sobre este período (que se estende desde Cícero e Horácio até Alexander Fraser Tytler) o seguinte: "the main characteristic of this first period is that of immediate empirical focus" (Steiner, 1975: 236). Recorrendo à introspeção, ou seja, a uma atividade que possibilita ao sujeito observar os seus próprios estados mentais e ganhar sobre eles consciência, e onde se pode destacar conteúdos mentais passíveis de introspeção tais como as intenções, as emoções e o conteúdo do pensamento em geral (conceitos, raciocínios, associações de ideias), tento abrir a minha própria "caixa negra" o que proporcionará neste artigo resultados passíveis de processamentos teóricos consequentes. Trata-se de um raciocínio e ação desenvolvidos assim como proposto, p.ex., no estudo de Leal Ferreira e Castro, onde o autor diz que "(…) neste exercício (…) o próprio observador viria a se transformar em um instrumento científico por meio de um processo de treinamento específico" (Leal Ferreira, Castro: www).

Ao mesmo tempo tenho plena consciência da crítica deste método na área dos estudos da psicologia experimental (Almada, 2008: 75-82) e da insuficiência dela como um método científico. Como nos explica Piotr Gąsowski (ao falar sobre a poética cognitiva dos comics), por um lado, parece lógico que ninguém saberá melhor o que se passa na nossa cabeça do que nós próprios, mas por outro lado é também lógico que a introspeção tem limites – não permite desencobrir todo o inconsciente e é difícil discernir o falso do verdadeiro (Gąsowski, 2016: 38). No entanto, creio que se se juntar à introspeção ferramentas teóricas objetivizantes do âmbito das teorias de BD e dos ET, poder-se-á com base na experiência pessoal formular uma teoria de tradução de BD reforçada teoricamente, o que, por enquanto, não existe. Assim nascerá um enquadramento mais desenvolvido, fundamentado e aprofundado do que simples dicas como, por exemplo, as famosas cinco regras que D. Duarte formulou no *Leal Conselheiro* (para detalhes, veja: Amorim Machado e Martins, 2010; Tavares de Pinho, 1993).

Teoria de BD e Teoria de tradução na prática

Nesta secção do artigo pretendo comentar casos escolhidos de traduções minhas (elemento introspetivo apresentado forçosamente apenas através dos resultados do exercício analítico) das HQs para o polaco. Para tal, escolhi (na função do tradutor-perito na área da cultura e língua portuguesas) questões de 2 livros do mesmo autor publicados na Polónia, ou seja, de *Wolfram* e *Modlitewnik narodowy* de Marcello Quintanilha.

Wolfram (Tungstênio)

Qualquer leitor confrontado com este livro logo se aperceberá que uma simples leitura sequencial no modelo *z-path* (leitura esquerda→direita / cima→baixo; McCloud, 2006: 32) ou seguindo *ścieżka* [vereda] (uma linha de leitura que traçamos ao ler sequências numa página; Gąsowski, 2016: 148-174) não permitirá experienciar na totalidade a narrativa proposta por Quintanilha. *Closure* [fechamento] (a atividade de preencher tudo o que não vemos para poder perceber, p.ex., uma sequência; McCloud, 1993: 60-93) mccloudeano tem de funcionar aqui em toda a *network* [rede] (totalidade de painéis que criam sequências narrativas lineares e ligações não lineares; Miodrag, 2103: 108-141), ou seja, não apenas para possibilitar a ligação de painéis vizinhos. Na *network* as ligações podem ser tanto lineares como translineares, fazendo com que virtualmente cada painel possa reagir significativamente com o outro. Esta possibilidade de leitura translinear foi sublinhada tanto por Miodrag, como por Cohn e Groensteen (Miodrag, 2013: 124, 128, 134). Groensteen propõe falar tanto sobre ligações diretas entre elementos vizinhos numa estrutura linear (*restrained arthrology*), como também sobre interação translinear entre elementos não vizinhos (*general arthrology*) (Groensteen, 2007: 103-158). A composição de *Tungstênio* é uma verdadeira rede de ligações onde o leitor/tradutor tem de ter ainda em conta o texto fragmentado, cujas partes têm de se enquadrar uma na outra, mesmo que estejam separadas por várias páginas numa sequência entrecortada. A necessidade de ligar sequências menores que aparecem entrecortadas por outras sequências menores,

faz com que o tradutor/leitor tenha de quebrar várias vezes a leitura na ordem *z-path*, bem como sair de uma única linha de *ścieżka* [vereda] (estudando a possibilidade de escolher outras veredas) para poder criar o seu próprio *reading experience* (a procura desta experiência é puramente introspetiva). O leitor/tradutor tem de voltar várias vezes a alguns fragmentos da narrativa e seguir em frente, para se aperceber de todos os truques sequenciais usados por Quintanilha. Só assim será possível traduzir corretamente os textos aparentemente elípticos que aparecem neste livro.

Embora Neil Cohn, ao criticar a ideia de Groensteen da existência de ligações lineares e translineares entre todos os painéis de um dado livro, diga que decifrar uma estrutura assim concebida seria demasiado para as possibilidades cognitivas do leitor (Cohn *apud* Miodrag 2013: 129), *Tungstênio* parece um exercício de ideias groensteeneanas posto em prática e ainda por cima legível e bem conseguido (veja: Fig. 1). No caso do modo como a estrutura da HQ em questão se transpõe às partes diretamente traduzidas, é interessante observar que um dos críticos, Dominik Szcześniak, escreveu na crítica de *Wolfram* que esta realização da *network* "à primeira vista parece uma série de erros caóticos do tradutor e do editor, mas, na verdade, compreende um truque bem conseguido de refletir as ideias do autor" (Szcześniak, 2016: www). As palavras de Szcześniak comprovam que a estrutura translinear deste livro, tem uma ligação direta com o texto entrecortado que tem de ser traduzido, refletindo a estrutura narrativa distorcida original.

Modlitewnik Narodowy (Hinário Nacional)

É uma coletânea de histórias curtas nas quais Marcello Quintanilha tenta ligar o texto e a imagem de forma pouco óbvia, escolhendo quase sempre a categoria que em McCloud se situa entre *parallel* e *interdependent,* então as duas que compreendem uma desligação (várias vezes aparente) entre as unidades textual e pictórica dum dado painel (McCloud, 2006: 137-138). *Closure* ao nível da ligação texto-imagem realiza-se aqui de um modo muito exigente, pois a imagem não ajuda na compreensão do que se diz (veja: Fig. 2). Mas este mesmo *closure*

também é exigente na recriação das sequências que várias vezes recorrem a transições tipo *subject-to-subject*, *scene-to-scene*, *aspect-to--aspect* ou *non-sequitur* (McCloud, 1992: 74), então a todo o tipo que não recrie sequências fáceis e que possam ajudar a compreender os acontecimentos (veja: Fig. 3). Quintanilha aposta aqui na desligação ao nível estrutural o que faz com que crie uma obra muito aberta às interpretações e extremamente passível de provocar erros na leitura dos significados. No caso de um simples leitor, o que pode sofrer é o *reading experience,* mas no caso do leitor/tradutor, esta questão estrutural pode levar a erros tradutológicos. Enquanto que o leitor pode fazer leituras seguintes e finalmente perceber corretamente a intenção do autor, o tradutor não tem tanto tempo para tomar decisões (na maioria dos casos são os prazos de entrega da tradução que o impossibilitam), daí a possibilidade de cometer um erro ser maior. O que Ahmed chama *openness* (abertura), ligando a ideia de Eco de *opera aperta* com as caraterísticas estruturais dos comics, funciona neste caso como um obstáculo interpretativo para o tradutor (Ahmed, 2016: 3-22; 150-167).

Conclusões

A escolha de dificuldades supramencionada é subjetiva (introspetiva) e ao mesmo tempo parcial. As duas HQs referidas apresentam mais questões que poderão surgir na autoreflexão tradutológica introspetiva e que também exigirão uma óbvia objetivação teórica. Por causa do limite de espaço optei apenas por sugerir como se pode objetivar as interpretações pessoais, em vez de as expor detalhadamente, e de apontar parcialmente nesta secção de conclusões os casos de outros livros.

Por exemplo em *Favela w kadrze* (*Morro da Favela*) a linguagem que os protagonistas usam (a necessária estilização linguística nunca será consensual nem cronológica, nem contextualmente) e o estilo gráfico do autor (o possível *reading experience* desafia as capacidades dos leitores que decifram o significado da tensão originado entre o dito e o desenhado segundo o mecanismo de tensões hatfieldeano *art of tensions*; Hatfield 2005: 32-67; uma das possíveis ferramentas que o tradutor tem para não confundir os protagonistas e traduzir

adequadamente as falas, é *close viewing*, isto é, *close reading* adaptado para uma análise semiótica dos comics; Jankowski, 2011) dificultam a tarefa do tradutor. Em *Kocia skórka. Historia samby* (*Couro de gato. Uma história do samba*) é a narrativa elíptica e obscura que exige um grau de *closure* máximo (interno e externo; o segundo compreende a recorrência a vários paratextos), mas também o elemento musical é exigente quanto às escolhas tradutológicas (para o resolver é preciso recorrer, mesmo que vagamente, às regras da tradução musical de Peter Low conhecidas como «O Princípio do Pentatlo» [The Pentathlon Principle]; Low 2017). *Angola Janga. Opowieść z Palmares* (*Angola Janga: Uma história de Palmares*) e *Banda dwóch* (*Bando de dois*) proporcionam uma visão pormenorizada da realidade brasileira, respetivamente de mocambos e cangaço, dois fenómenos que trazem consigo muitas peculiaridades terminológicas que têm de ser refletidas no texto de chegada. No caso de *Bando de dois* pode-se ainda recorrer à ideia de iconicidade na tradução (Kubaszczyk, 2016: 19-124) que possibilitará a tradução do título conservando o som do título original, pois *Banda dwóch* recorre a sons parecidos ao título original. Raramente é possível aproximar os textos de chegada e partida a este nível.

Creio que juntando os espaços das perguntas de Woodsworth com os componentes teóricos dos ET e dos estudos de comics se consegue criar uma perspetiva verdadeiramente interdisciplinar. Nascem, desta forma, alicerces de um objeto novo de estudo, que não pertence a ninguém unicamente (não só aos ET, nem só aos estudos de comics), e cujo valor não se dilui por pertencer indiscriminadamente a todos, pois pertence a alguns cuidadosamente escolhidos (apenas duas áreas teóricas). A reflexão aqui proposta prova que as áreas dos ET, tal como as definidas por Holmes (1972/2000: 172-185) têm de ser vistas como abertas a influências externas e, sendo de caráter circular entre si (veja-se as reinterpretações do esquema de Toury baseado na classificação de Holmes em: Brzozowski, 2011: 18; Albin, 2017: 127) garantem um olhar construtivo e objetivado para a reflexão tradutológica introspetiva.

Tendo em conta o suprareferido, creio que aceitando as perspetivas indicadas se pode juntar as dimensões sociológica, psicológica

e linguística de tradução (Hejwowski, 2015: 34) e abordar com respeito a ILM criada nos referidos livros para a recriar com fidelidade.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa (histórias em quadrinhos) [lista completa das HQs publicadas/no prelo na Polónia]:

Em livro:

BEYRUTH, D. (arg. e des.) (2019), *Banda dwóch*, trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Bando de dois* (2010), Zarabatana Books, Campinas].

BORGES, G. (des.), PETER, C. (arg.) (2017), *Płatki*, [muda] Timof Comics, Warszawa [título original: *Pétalas* (2015), Jupati Books/Tambor Quadrinhos, Nova Iguaçu].

CASAL, S. (arg. e des.), BRUNSTEIN, A. (arg.) (2019), *Skazaniec 666,* trad. J. Jankowski, Mandioca, Warszawa [título original: *Prontuário 666 – Os Anos de Cárcere de Zé do Caixão* (2008), Conrad, São Paulo].

DAMASCENO, E. (arg. e des.), GARROCHO, L.F. (arg. e des.) [no prelo], *Chiral*, trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Quiral* (2015)*,* Mino, São Paulo].

DINIZ, A. (arg. e des.), HORA, M. (fotos) (2017), *Favela w kadrze,* trad. J. Jankowski, Mandioca, Warszawa [título original: *Morro da Favela* (2011), Leya/Barba Negra, São Paulo].

DINIZ, A. (arg.), FERREIRA, L. (des.) (2019), *Tropikalny Olimp*, trad. M. Cichy, Mandioca, Warszawa [título original: *Olimpo tropical* (2017), Marsupial Editora, Nova Iguaçu].

D'SALETE, M. (arg. e des.) (2019), *Angola Janga. Opowieść z Palmares*, trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Angola Janga. Uma história de Palmares* (2017), Veneta, São Paulo].

GRAMPÁ, R. (arg. e des.) (2018), *Mesmo Delivery*, trad. J. Drewnowski [via *inglês*], Bum Projekt, Warszawa, [título original: *Mesmo Delivery* (2010), Dark Horse Comics, Milwaukie].

KING, M. (arg. e des.) (2019), *9 godzin,* trad. J. Jankowski, Mandioca, Warszawa [título original: *9 horas* (2015), edição autoral].

MARQUES, M. P. (arg.), MORAIS MARTINS, T. (arg. e des.) (2017), *Syrena z Monguaguá,* trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *A Sereia de Monguaguá* (2016), Veneta, São Paulo].

MOON, F. (arg. e des.), BÁ, G. (arg.) (2012), *Daytripper. Dzień po dniu*, trad. T. Sidorkiewicz (*via* inglês), Mucha Comics [título original: *Daytripper* (2011), DC/Vertigo, NY].

NUNES, F. (arg. e des.) (2017), *Dodo*, trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Dodô* (2015)*,* Independente, São Paulo].

PATATI, C. (arg.), SANCHEZ, J. (des.) (2018), *Kocia skórka*. *Historia samby*, trad. J. Jankowski, K. Sajdakowska, M. Cichy, Mandioca, Warszawa [título original: *Couro de gato*. *Uma história do samba* (2017), Veneta, São Paulo].

PETRECA, G. (2018), *Ye*, trad. M. Cichy, Mandioca, Warszawa [título original: *Ye* (2016), Veneta, São Paulo].

QUINTANILHA, M. (arg. e des.) (2018), *Modlitewnik narodowy,* trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Hinário nacional* (2016)*,* Veneta, São Paulo].

QUINTANILHA, M. (arg. e des.) (2016), *Wolfram,* trad. J. Jankowski, Timof Comics, Warszawa [título original: *Tungstênio* (2014), Veneta, São Paulo].

SOUTO, T. (arg. e des.) (2019), *Labirynt,* trad. M. Cichy, Mandioca, Warszawa [título original: *Labirinto* (2017), Mino, São Paulo.

Curtas:

DANTAS (arg. e des.) (2009), "Zabili Indianina Galdina", trad. J. Jankowski, *Ziniol*, 6, pp. 67-72 [título original: *Mataram o Índio Galdino*].

Bibliografia passiva:

ALBIN, J. (2017), "Przekładoznawstwo – nowa dyscyplina naukowa" em: Sarna, M. (ed.), *Polska iberystyka,* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków, pp. 121-134.

ALMADA, L. (2008), "Psicologia como ciência: comportamento, introspecção e consciência", *Revista AdVerbum*, 3(1), Limeira, pp. 68-85.

AMORIM MACHADO, C., MARTINS, MARCIA A. P. (2010), "Revendo o cânone hegemônico da história das teorias de tradução: o pioneirismo de

d. Duarte, rei de Portugal", *Cadernos de Tradução*, 1(25), Florianópolis, pp. 9-28, https://doi.org/10.5007/2175-7968.2010v1n25p9.

BIREK, W. (2018), *Henryk Sienkiewicz w obrazkach*, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań.

BRZOZOWSKI, J. (2011), *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu,* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

COUTINHO, I. (2013), "Brasil, um país de muitas vozes na Feira do Livro de Frankfurt?" [on-line] https://www.publico.pt/2013/10/09/jornal/brasil-um-pais-de-muitas-vozes-na-feira-do-livro-de-frankfurt-27214856 – 11.01.2019.

GĄSOWSKI, P. (2016), *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu,* Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań.

GICALA, A. (2018), *Przekładanie obrazu świata. Językowy obraz świata w przekładzie artystycznym,* Universitas, Kraków.

GOTTLIEB, H. (2007), "Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics" em: Nauert, S., Gerzymisch-Arbogast, H. (eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation (EU High Level Scientific Conference Series)*, pp. 1-29. [on-line] https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf – 11.01.2019.

GROENSTEEN, T. (2007), *The System of Comics*, trad. de francês por B. Beaty e N. Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson.

HATTFIELD, C. (2005), *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson.

HEILBRON, J. (2010), "Structure and Dynamics of the World-System of Translations", [on-line] https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2015n9/1611_a2015n9a4/Heilbron.pdf – 13.01.2019.

HEJWOWSKI, K. (2004), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

HEJWOWSKI, K. (2015), *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk/ Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice.

HOLMES, J. (1972/2000), "The name and nature of translation studies" em: Venuti, L. (ed.), *The Transaltion Reader Studies*, pp. 172-185 [versão pdf].

JANKOWSKI, J. (2011), *A imagem da palavra na banda desenhada e as suas implicações na leitura*, tese de doutoramento orientada pela profa. G. Grudzińska, Universidade de Varsóvia.

JANKOWSKI, J. (2014), "Banda desenhada portuguesa traduzida para polaco. Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução", *Studia Iberystyczne*, 13, pp. 403-415, https://doi.org/10.12797/SI.13.2014.13.31.

KAŹMIERCZAK, M. (2017), "Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia", *Przekładaniec*, 34, pp. 7-35, https://doi.org/10.4467/16891864PC.17.001.8207.

KUBASZCZYK, J. (2016), *Faktura oryginału i przekładu. O przekładzie tekstów literackich,* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

LEAL FERREIRA, A. A., CASTRO, F. S., "Técnicas de si e a introspeção experimental: uma possível linha de trabalhos históricos", [on-line] http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh9/SH/trabalhos%20orais%20completos/TECNICAS-DE-SI.pdf - 13.01.2019.

LIMA ARAÚJO, A. (2017), *Electronic memory. Man: Plus,* trad. B. Czartoryski, Timof Comics, Warszawa.

LOW, P. (2016), *Translating Song: Lyrics and Texts*, Routledge, New York.

MCCLOUD, S. (1993), *Understanding Comics*, Harper, New York.

MCCLOUD, S. (2006), *Making Comics,* Harper, New York.

MIODRAG, H. (2013), *Comics and Language*, University Press of Mississippi, Jackson.

PIĘTA-CÂNDIDO, 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, Universidade de Lisboa, Lisboa.

STEINER, G. (1976), *After Babel*. *Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London−New York.

SZCZEŚNIAK, D. (2016), "«Wolfram» - Quintanilha", [on-line] http://ziniol.blogspot.com/2016/08/wolfram-quintanilha.html – 12.01.2019.

TAVARES DE PINHO, S. (1993), "O triplo código do tradutor de Latim: do leal conselheiro aos nossos dias", *Mathesis*, 2, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, pp. 37-46.

WOODSWORTH, J. (1998/2001), "History of Translation" em: Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation*, pp. 100-105 [versão pdf].

VENETA, [on-line] https://veneta.com.br/autores/marcello-quintanilha/ – 6.04.2019.

Anexo: exemplos das HQs referidas



Fig. 1: Uma sequência cortada em *Wolfram* que se completa parcialmente entre p. 52 e p. 136 (exemplo de funcionamento da *network*)

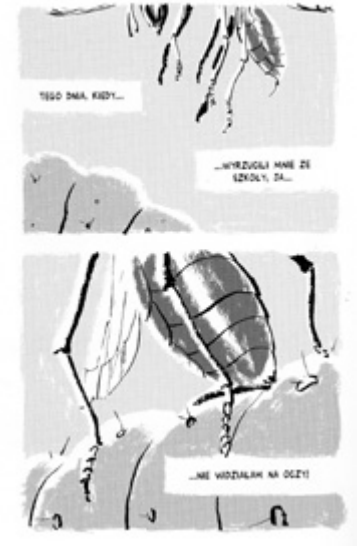


Fig. 2: ligação texto-imagem parallel/ interdependant em *Modlitewnik Narodowy* – exemplo de *closure* exigente

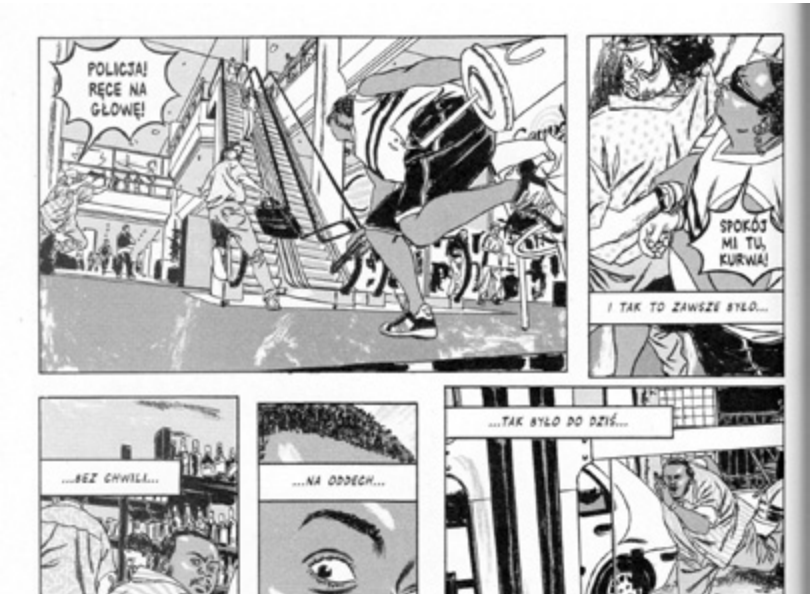


Fig. 3: transição entre vinhetas (de toda a página) em *Modlitewnik Narodowy* – exemplo de um *closure* exigente na sequência narrativa

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 431-446
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.30

Ana Loureiro
Universidade de Coimbra / CELGA-ILTEC
olivelou@fl.uc.pt

Patricia Rossi Jiménez
Universidade de Coimbra
rossijimenez@fl.uc.pt

Natalia Sarnowska
Universidade de Coimbra
sarnowskanat@gmail.com

Paulo Gonçalves
Universidade de Coimbra
paulo.delongo@gmail.com

Boyka Nédeva
Universidade de Veliko Târnovo
boyka_nedeva@abv.bg

Traduzir marcadores discursivos não é tarefa fácil… *desde logo*, porque…

As traduções de 'desde logo' para Espanhol, Búlgaro e Polaco[1]

Resumo:
A presente investigação tem por objetivo identificar dificuldades e estratégias de tradução de *desde logo* (PT) para Espanhol, por um lado, e para Búlgaro e Polaco,

[1] O estudo enquadra-se no âmbito do projeto *MarDisT – Marcadores Discursivos e/em Tradução* (CELGA/ILTEC).

por outro. Partindo de um primeiro estudo contrastivo (ainda em curso) sobre o comportamento dos itens *desde logo* (PT) e *desde luego* (ES), e considerando os efeitos que a proximidade (formal, mas não semântica) dos dois MD pode ter na construção das estratégias de tradução, é nosso propósito enquadrar os resultados obtidos numa análise de âmbito mais alargado, envolvendo o contraste com línguas mais distantes do Português, a saber, o Búlgaro e o Polaco.
Palavras-chave: linguística contrastiva, tradução, marcadores discursivos, "desde logo"

Abstract:
The Translations of *desde logo* to Spanish, Bulgarian and Polish
The present research aims to identify difficulties and translation strategies of *desde logo* (PT) into Spanish, on one hand, and into Bulgarian and Polish, on the other hand. Starting from a first (and still ongoing) contrastive study on the behaviour of the items *desde logo* (PT) and *desde luego* (ES), and considering the effects that the proximity (formal but not semantic) of the two DMs can have in the construction of the translation strategies, it is our intention to frame the results obtained in a broader analysis, involving the contrast with languages more distant from Portuguese, namely Bulgarian and Polish.
Keywords: contrastive linguistics, translation, discourse markers, *desde logo*

Introdução

Este nosso trabalho propõe-se dar conta de alguns resultados de um estudo contrastivo, que temos vindo a desenvolver, sobre o comportamento da locução adverbial *desde logo* (DL) em contexto de tradução. Em PE contemporâneo, DL apresenta um comportamento fráseico muito particular e muito complexo (polifuncional e polissémico), oscilando (muitas vezes de forma contínua e pouco percetível) entre (a) **uma posição mais integrada**, conservando o valor deítico temporal, e (b) **uma posição mais periférica**, funcionando como Marcador Discursivo (MD) e assumindo essencialmente uma função de organização e orientação no plano discursivo-argumentativo[2]. Neste

[2] Agradecemos à Professora Doutora Fátima Oliveira (U. Porto) e restantes Colegas todos os comentários e sugestões durante a discussão do trabalho na sessão das *Jornadas*.

estudo, propomo-nos tratar essencialmente contextos de uso da locução enquanto MD. Serviu-nos de base empírica para o estudo um conjunto de dados que recolhemos do *corpus*, disponível *online*, dos discursos do Parlamento Europeu, ***Europarl***[3]**.** Foram analisadas todas as ocorrências e traduções do *item* nos ficheiros dos anos 2007 a 2010. Para o estudo dos valores de DL em PE contemporâneo, recorremos aos dados disponíveis no Corpus de Referência do Português Contemporâneo (CRPC), bem como às descrições lexicográficas encontradas em dicionários de referência.

Partindo de um primeiro estudo para o par Português-Espanhol (PT-ES), e tendo em conta a especificidade dos problemas que se colocam neste contexto de tradução, procurámos identificar e sistematizar os valores atribuídos a DL nas traduções feitas também para outras línguas, o Polaco (PL) e o Búlgaro (BG). Em concreto, procurámos responder às seguintes questões: (i) quais os valores/interpretações de DL evidenciados nas traduções analisadas; (ii) quais as estratégias a que recorre o tradutor para veicular esses valores no texto de chegada (TC); (iii) qual o grau de convergência das interpretações relativamente aos valores do original e quais os principais problemas e dificuldades; (iv) qual o grau de convergência entre as soluções de tradução nas diferentes línguas.

Marcadores discursivos e tradução

Os MD são itens de natureza e comportamento complexos e de difícil categorização. Constituem, por isso, reconhecidamente, uma área crítica em contexto de contacto de línguas, ora no âmbito do ensino/aprendizagem de LE, ora na prática da tradução.

Um aspeto do comportamento destas expressões mais evidenciado é o facto de os MD terem na frase um estatuto marginal relativamente aos conteúdos proposicionais propriamente ditos (descrição de situações, entidades e circunstâncias nelas envolvidas). Diz-se que os MD veiculam conteúdos procedimentais, operando, portanto, no plano da

[3] Para informações sobre o *corpus*, cf. Koehn (2005).

enunciação. Martín Zorraquino e Portolés Lázaro propõem a seguinte definição para estes itens:

> Los marcadores del discurso son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación. (1999: 4057)

Aos MD cabe, efetivamente, uma tarefa diferente na frase, a saber, a de explicitar a forma como o segmento que introduzem deve ser interpretado (i) ora relativamente a um segmento anterior (contribuindo para a coesão textual-discursiva), (ii) ora relativamente ao próprio sujeito enunciador e ao seu conhecimento e envolvimento nos factos relatados, (iii) ora ainda remetendo para aspetos da dinâmica da interação discursiva. Dependendo do tipo de relações que expressam, os MD têm sido agrupados em diferentes macrofunções. Borreguero Zuloaga, Pernas Izquierdo e Gillani (2017) propõem a consideração de 3 grandes tipos de macrofunções: *metadiscursiva* (relacionada com a organização da informação textual), *cognitiva* (que tem impacto nos conteúdos) e *interacional* (com funções de controle de conversação) (cf. também López Serena e Borreguero, 2010).

Outras facetas do comportamento complexo destes itens têm a ver (i) com o facto de um mesmo MD poder desempenhar funções de diferentes tipos e subtipos e veicular diferentes valores, muitas vezes organizados num *continuum*[4], e (ii) com o facto de, para além desta versatilidade expressiva, serem também de uma grande versatilidade e dependência contextuais.

Por outro lado, alguns MD apresentam, numa determinada fase do seu processo histórico, um duplo estatuto[5], conservando ainda a função e valor originais, de adjunto adverbial, como é o caso de *desde logo*.

[4] Sobre a polifuncionalidade destes itens e outras caraterísticas do seu comportamento em discurso, ver, entre outros, os trabalhos de Bazzanella e Borreguero Zuloaga (2011) e Lopes (2011).

[5] Cf. «Em virtude da mudança histórica e da sua alta frequência nos textos, escritos ou orais, alguns advérbios passam a funcionar – concomitantemente com

Em contexto de tradução, todos estes aspetos parecem expor estes elementos também a uma grande variedade de soluções de tradução, desde a procura de equivalentes (MD), mais ou menos convergentes, até à simples omissão, passando por múltiplos outros recursos, sintáticos ou lexicais.

Desde logo em PE contemporâneo: da frase ao discurso

A locução *desde logo* apresenta uma formação de base com valor deítico temporal: "preposição + advérbio", "desde + imediatamente". Em PE contemporâneo, a locução mantém este valor de origem (em virtude também da conservação do valor do elemento adverbial que a compõe), assumindo, na frase, o estatuto de adjunto adverbial. Com esta função, DL ocorre tipicamente em posição pós-verbal e indica genericamente o momento a partir do qual a situação descrita pelo predicador ocorre ("logo", "imediatamente"). Considerem-se os seguintes exemplos, retirado do CRPC:

(1) Ainda em 1791, começou a vincar-se o projecto da construção de um grande Hospital, cuja construção começou **desde logo** ["logo", "imediatamente"], tendo sido inaugurado em 1801.
(2) […] as zonas onde tiveram incidência essas benesses monetárias ou estruturais começaram **desde logo** ["logo", "imediatamente"] a asfixiar ou mesmo a paralisar todas aquelas que, por ironia do destino, não foram contempladas.

A presença do adverbial parece evidenciar o ponto inicial (retomado anaforicamente da situação descrita na oração anterior) de um processo que se projeta para o futuro. É, por isso, frequente o uso deste *item* combinado com *começar*, quer como verbo pleno, quer como verbo auxiliar aspetual.

---

o seu uso canónico – como conectores discursivos, ou seja, adquirem uma função subsidiária de ligação de enunciados (…) ao mesmo tempo que, nesse uso, perdem o seu significado primitivo, podendo adquirir outros (…)» (Raposo, 2013: 1572)

Neste âmbito, é também comum a combinação com a estrutura passiva (sobretudo a passiva de resultado, com o auxiliar *ficar*), servindo para assinalar o ponto de transição para o estado que resulta da ação descrita na oração anterior.

(3) ao pagar a sisa, qualquer cidadão fica **desde logo** ["logo", "imediatamente"] habilitado ao lugar cativo de ministro da Presidência. [CRPC]

DL é frequente também com verbos de comunicação ou de perceção, ficando muitas vezes associado a tomadas de posição da entidade que é sujeito da oração[6]. Neste contexto, o tempo de referência anafórica parece, em alguns casos, ficar mais diluído, aproximando-se de uma dimensão mais pontual ("neste/naquele momento"). Neste sentido, em combinação com o presente do Indicativo assume o valor de "desde já". Considerem-se os seguintes exemplos, também retirados do CRPC:

(4) A questão que lhe coloco **desde logo** ["desde já"] é esta: […]

(5) Concretamente, se falarmos em política, eu tenho dogmas e digo **desde logo** ["desde já"] que a social-democracia é a coisa melhor do mundo.

No entanto, esta locução, na sequência de um processo de gramaticalização, adquiriu outras funcionalidades, passando a operar também no plano dos conteúdos procedimentais. Neste seu uso, já como MD, DL apresenta-se na frase com um valor metadiscursivo, de organização e orientação argumentativa, servindo genericamente para destacar um termo de um conjunto, explícito ou não. Ocorre tipicamente antes do termo marcado, ficando associado ora à enumeração de circunstâncias (de causa, modo, tempo, por exemplo), ora à explicitação e particularização de um termo genérico (tipicamente plural) enunciado (ou subentendido) no segmento textual imediatamente anterior. Leiam-se os seguintes exemplos (CRPC):

[6] Parece-nos pertinente recuperar aqui a "adscripción a la esfera de la percepción personal" referida em Martín Zorraquino e Portolés Lázaro (1999: 4152) para *desde luego*.

(6) […] problemas graves a que urge responder. **Desde logo** é necessário tornar mais célere a administração da justiça do trabalho…

(7) A este propósito, foram colocadas várias questões, **desde logo** pelo Sr. Deputado Álvaro Amaro […].

(8) Há várias razões para não aprovarmos a proposta; **desde logo**, o momento escolhido […].

São estas as duas aceções, por esta mesma ordem, que aparecem registadas no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea,* da Academia das Ciências. Noutros dicionários, no entanto, o valor temporal é o único valor contemplado – é o caso da entrada para esta locução no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, nos dicionários *online Infopédia* e *Priberam*. Na tabela que se segue, resumem-se esses dados:

Valor	*Academia*	*Houaiss*	*Infopédia*	*Priberam*
(temporal)	*"='logo', a partir desse momento ou instante"*	*"a partir desse momento, desde esse instante"*	*"desde aquele momento"*	*"sem demora"*
(organizador de discurso)	*= 'Primeiramente', "em primeiro lugar, antes de mais nada"*			

DL apresenta, assim, um duplo estatuto em sincronia, evidenciando um processo de gramaticalização em curso, o que dificulta quer o seu tratamento lexicográfico, quer o seu tratamento no âmbito da tradução ou do ensino de PLE.

Desde logo* em tradução: *Europarl

Procedemos ao levantamento e análise de todas as ocorrências de DL no *corpus Europarl*, em texto original português (PT-TP, Português-Texto de Partida), e das suas respetivas traduções, nas versões, dos mesmos textos, para língua espanhola (ES-TC, Espanhol-Texto de Chegada), para língua polaca (PL-TC) e para língua búlgara (BG-TC). Foram considerados para este estudo os textos publicados das

sessões parlamentares dos anos 2007 a 2010 (com exceção do BG, para o qual pudemos contar apenas com traduções correspondentes aos anos de 2009 e 2010).

Começámos por determinar o perfil típico dos usos de DL no *subcorpus* PT-TP, nomeadamente os tipos de valores veiculados e respetivos contextos sintáticos. Num segundo momento, procurámos identificar as soluções de tradução encontradas nas diferentes línguas, tendo em conta (i) as interpretações feitas pelos respetivos tradutores, (ii) as estratégias de tradução utilizadas e (iii) os principais problemas e dificuldades de tradução.

Perfil dos usos de *desde logo* (PT-TP) no *Europarl*

As ocorrências de DL nos textos analisados do *Europarl* (PT-TP) correspondem na sua quase totalidade a usos desta locução com a função de MD. Em mais de metade dos casos, a locução introduz um constituinte não argumental, dependente do verbo ou de um nome. Num dos contextos mais salientes, DL introduz uma oração adverbial, com valor causal (DL *porque/por*), modal ("DL + gerúndio / ao + infinitivo") ou outro, servindo para assinalar a primeira ou a mais importante (muitas vezes a única mencionada) das circunstâncias para a situação descrita na oração anterior. Em todos estes contextos, a locução pode ser substituída por "em 1º lugar". Em muitos casos, o conjunto de circunstâncias fica evidenciado, ora no contexto anterior, numa referência com sentido plural, ora na explicitação de outros termos da enumeração, no contexto posterior. Sejam os seguintes exemplos:

(9) […] não consideramos lamentável que os EUA não estejam representados no CDHNU, **desde logo** ["em 1º lugar"] pelas suas permanentes violações dos direitos humanos […] e depois porque não apresentaram candidatura […]. (ep-09-01-14-005)

(10) A criação de emprego deve ser reclamada por muitas razões. **Desde logo**, porque é o desemprego que desencoraja […] (ep-07-02-14-011)

(11) A caixa de Pandora de ataque aos serviços públicos […] prossegue neste relatório. **Desde logo**, ao admitir a divisão dos serviços de interesse geral […]. Depois, ao não defender […] (ep-07-03-14-006)

Num outro grupo temos os casos em que DL introduz um SN, que desdobra e especifica um sintagma de valor genérico, tipicamente plural, mencionado no contexto imediatamente anterior:

(12) […] acordo político entre os vários actores envolvidos, tanto internos como externos. **Desde logo**, os países da região […]. Mas, sobretudo, os EUA e a UE […] (ep-10-10-07-013)

Um exemplo um pouco diferente, mas revelador da compatibilidade deste marcador com as sequências enumerativas, é o caso que se segue, em que o MD marca uma estrutura dependente de uma expressão que introduz enumeração:

(13) Mas eu gostaria de deixar algumas notas […] E essas notas são, **desde logo**, uma nota positiva, […]. (ep-10-11-10-01)

Com este valor, DL pode combinar-se também com uma expressão com valor de "exemplificação":

(14) […] devemos olhar para aquilo que são as determinações feitas por organizações internacionais […] como**, desde logo**, a OCDE. (ep-10-02-08-014)

Num outro grupo, menos relevante no conjunto dos dados do *corpus* analisado, incluímos os casos em que DL ocorre em posição pós-verbal ("verbo + DL") e antes de um constituinte frásico. Neste tipo de sequências, coloca-se com frequência a questão do âmbito de incidência da locução, ora mais próxima do verbo, ora mais próxima do constituinte (tipicamente argumental) à direita do verbo. Este tipo de contextos apresenta, como veremos, problemas na tradução. Quando interpretado com incidência no âmbito verbal, DL pode assumir ora uma função de adjunto, com valor temporal, ora uma função de MD com valor epistémico.

(15) […] é conveniente […] a reformulação da actual directiva […] Tal reformulação passa **desde logo** pelo alargamento do respectivo âmbito […] (ep-10-11-24-009)

(16) […] esta iniciativa da Comissão tem **desde logo** o mérito de promover o debate […]. (ep-07-03-14-015)

No caso particular do segmento que se segue, DL surge combinado com o MD *por um lado*, apontando para uma sua interpretação na esfera do verbo:

(17) Isso obriga-nos […] a olhar para esta questão com especial preocupação e obriga-nos **desde logo**, por um lado, a ver o impacto que isto pode ter em todo o mundo […] mas também nos deve obrigar […] a olharmos para o nosso próprio interior […] (ep-08-05-19-022)

É particular o caso de DL em combinação com predicados que expressam uma avaliação subjetiva, como é o caso de predicados de "*ser* + adjetivo", em relação aos quais a comutação com expressões do tipo de "claramente", "seguramente" parece ser possível:

(18) A UE tem credibilidade e liquidez, o que […] seria **desde logo** suficiente para acalmar o mercado […]. (ep-10-03-24-012)

As traduções de *desde logo* no corpus Europarl

Apresenta-se de seguida uma tipologia dos valores atribuídos nas traduções às ocorrências de DL no *corpus* analisado. Uma vez que se trata de um estudo ainda em curso, e tendo em conta a diversidade de dados, os resultados são ainda provisórios.

O par PT-ES merece aqui uma nota particular, relacionada com o facto de as duas línguas disporem de idêntica estrutura adverbial com valores atuais distintos, *desde logo* e *desde luego*, que constituem, por isso, à partida, falsos amigos. Efetivamente, e ao contrário do que ocorreu com DL, em ES atual a locução *desde luego* perdeu quase totalmente o seu sentido temporal de "imediatez" (o próprio advérbio

luego perdeu o significado de "imediatamente") (cf. Martín Zorraquino, 2011), operando quase exclusivamente na periferia da frase, como MD. Por outro lado, a presença de *desde luego* no discurso serve essencialmente para marcar uma evidência cognitiva, no plano da modalidade epistémica. Martín Zorraquino (2011: 370-374) distingue dois usos de *desde luego*: um com valor *perceptivo* o *constatador* ("sin duda", "ciertamente", "evidentemente"); outro com valor *impositivo* ou *directivo* ("decididamente" ou "definitivamente")[7]. No *corpus* em estudo, registámos apenas uma ocorrência de *desde luego*, apresentada como equivalente de DL. No entanto, algumas estratégias de tradução passam pelo uso de advérbios sinónimos, como *ciertamente* ou *naturalmente*. Este facto pode estar relacionado com aspetos da distribuição destas expressões em função do registo, mais ou menos formal.

Tradução com valor "enumerativo"

O valor de enumeração é o valor mais saliente em todos os TC. Neste sentido, as traduções convergem com o perfil das ocorrências de DL no *corpus* em estudo. Foram consideradas neste grupo as traduções que apresentam estruturas com sentido de "em primeiro lugar", "começando por" (*en primer lugar, empezando por*, ES; *po pierwsze, począwszy od*, PL; на първо място, BG). Estes casos, em que se atribui à sequência um valor claramente enumerativo, ocorrem sobretudo em relação a estruturas em que DL introduz segmentos do tipo "DL *porque/por*", "DL + gerúndio" e "DL + SN". Na sua grande maioria, as traduções são convergentes com o original. Sejam os seguintes exemplos:

(19) PT-TP: […] não consideramos lamentável que os EUA não estejam representados no CDHNU, **desde logo** pelas suas permanentes violações dos direitos humanos […] e depois porque […] (ep-09-01-14-005)

ES-TC: […] **en primer lugar** debido a sus constantes violaciones de los derechos humanos […]

[7] Para os valores de *desde luego* contemplados nos dicionários, cf., entre outros, os dicionários da RAE, Sánchez (2001) e Cerrolaza (2005).

PL-TC: […] **po pierwsze** […]

(20) PT-TP: São vários os desafios, […]. **Desde logo**, o desafio de eliminarmos […]. Um outro desafio é […] (ep 07-09-04-013)
ES-TC: […]. **Primero**, el reto de eliminar […]
PL-TC: […]. **Po pierwsze** [“primeiro que tudo”] […]

(21) PT-TP: […]. Medidas que passam também pelo combate à deslocalização de empresas, **desde logo** condicionando ajudas públicas, […]. (ep 10-03-24-012)
ES-TC: […] **empezando por** condicionar las subvenciones públicas […]
PL-TC: […] **począwszy od** [“começando por”]
BG-TC: […] започвайки с [“começando por”]

O reconhecimento do valor destas sequências parece estar dependente da presença de certos indicadores, nomeadamente a explicitação de outros termos da enumeração, com presença ou não de um MD (*desde logo por... e depois porque*), ou outras indicações no contexto (como é o caso de *por* diversas razões *que aqui denunciamos*. *Desde logo*…).

Tradução com valor de “relevância”

Em alguns contextos é atribuído a DL um valor de “relevância”, veiculado em expressões como *en particular, ante todo, principalmente* (ES), *przede wszystkim* (“sobretudo”), *głównie* (“principalmente”) (PL), най-вече (“sobretudo”), главно (“principalmente”), преди всичко (“antes de tudo”) (BG). Apesar de esta solução se apresentar, na maior parte dos casos, de certa forma convergente (pelo menos parcialmente) com o(s) valor(es) pretendido(s) no original, em certos contextos parece poder identificar-se um efeito de sentido adicional, como é o caso no exemplo que se segue:

(22) PT-TP: […] deu vários sinais de euroceptismo, **desde logo** recusando-se a usar a bandeira da União. Mas, mais importante, é, de facto, a falta de assinatura no Tratado de Lisboa. (ep-09-07-15-004)

ES-TC: […] **principalmente** al negarse a usar la bandera de la UE. […].
PL-TC: **głównie** ["principalmente"] odmawiając wieszania unijnej flagi. […]
BG-TC: […] главно ["principalmente"] като отказа да използва знамето на ЕС. […]

Tradução com valor "evidencial"

Incluímos neste grupo as traduções em que ocorrem expressões como *por supuesto, naturalmente, desde luego* (ES), *oczywiście* (PL) ou *разбира се* (BG). No *subcorpus* de traduções em ES-TC, este é o segundo valor mais frequente associado às estruturas escolhidas pelo tradutor para veicular o valor do TP. Neste par de línguas, este facto parece estar relacionado com uma eventual transferência de valores do *desde luego*.

Considere-se o seguinte exemplo:

(23) PT-TP: A paz apenas será alcançada com um acordo político entre os vários actores envolvidos, tanto internos como externos. **Desde logo**, os países da região […]. Mas, sobretudo, os EUA e a UE […] (ep 10-10-07-013)
ES-TC: […] **Por supuesto**, también hay que incluir a los países de la región […].
PL-TC: […] Porozumienie musi **oczywiście** ["evidentemente"] obejmować kraje regionu […].
BG-TC: […] Споразумението, разбира се ["com certeza"], трябва да включва държавите в региона […].

Tradução com valor "temporal"

Neste conjunto de casos, incluímos as traduções que atribuem a DL um valor do domínio temporal, ora de ordenação externa, ora de configuração interna do processo. Esta interpretação apresenta-se tendencialmente divergente, implicando, muitas vezes, a alteração do próprio

estatuto frásico da locução, como pode ver-se nos seguintes casos, em que a expressão escolhida no TC assume uma função de adjunto:

(24) PT-TP: A UE tem credibilidade e liquidez, o que […] seria **desde logo** suficiente para acalmar o mercado […] (ep-10-03-24-012)
ES-TC: […] debería ser suficiente para calmar el mercado **rápidamente** […].
PL-TC: […] powinna ona wystarczyć, by **szybko** ["depressa"] uspokoić rynek […]

(25) PT-TP: Este relatório espelha bem a acentuação da crise do capitalismo […]. **Desde logo**, os intérpretes dos interesses do grande capital […] procuram esconder as responsabilidades […]. (ep-10-11-23-009)
ES-TC: […]. **Desde el principio**, los portavoces de los intereses del gran capital […] han intentado encubrir las responsabilidades […].
PL-TC: […] **Od samego początku** ["desde o início"] […]
BG-TC: […] От самото начало ["desde o início"] […]

No texto ES-TC do exemplo (25) parece contribuir para esta interpretação a alteração do tempo verbal (do presente, no TP, para o pretérito perfeito, no TC).

Tradução com valor "exemplificativo"

Identificámos uma interpretação com valor "exemplificativo" nas traduções de DL por expressões como *por ejemplo, entre otras cosas* (ES), *na przykład* ("por exemplo"), *przykładowo* ("por exemplo") (PL) ou това включи ("isso incluiu") (BG). Estas soluções representam, na sua maioria, um enfraquecimento do valor veiculado no original. Sejam os exemplos:

(26) PT-TP: […] contribuiu para os avanços verificados. **Desde logo**, a confirmação do limite de dois graus centígrados, a criação do Fundo Verde […], e também a luta contra a desflorestação. (ep-10-12-14-016)
ES-TC: […] y ha contribuido a los progresos realizados, **que incluyen, entre otras cosas**, la confirmación del límite de dos grados centígrados […].

PL-TC: […] przyczyniła się do […] postępu. **Objął on** ["este abarcou"] potwierdzenie limitu […] oraz utworzenie ekofunduszu […]
BG-TC: […] и допринесе за напредъка […] Това включи ["este incluiu"] потвърждение на ограничението […] и създаването на Зелен фонд […]

Conclusões

Constituindo embora uma investigação ainda em curso, o conjunto dos dados recolhidos neste estudo permitiu-nos confirmar a complexidade do comportamento de *desde logo*, em particular no contexto de tradução. As traduções analisadas evidenciaram uma grande diversidade de valores e estratégias, bem como diferentes graus de convergência relativamente ao texto original. Os resultados permitiram-nos concluir também que alguns usos e contextos de *desde logo* parecem particularmente resistentes ao processo de tradução e que o facto pode estar relacionado com a estabilização ainda em curso de alguns dos seus valores. No que respeita à comparação entre as versões traduzidas para as diferentes línguas, é de considerar a hipótese de as traduções para PL e BG terem tido por referência outros textos, nomeadamente o texto da versão espanhola. Há, no entanto, alguns valores globais, sobretudo no que respeita às interpretações, que parecem evidenciar comportamentos distintos na tradução para ES e na tradução para as outras duas línguas.

Referências bibliográficas

BAZZANELLA, C., BORREGUERO ZULOAGA, M. (2011), "Allora e entonces: problemi teorici e dati empirici", *Discourse markers in Romance languages. Oslo Studies in Language*, 3(1), pp. 7-45.

BORREGUERO ZULOAGA, M., PERNAS IZQUIERDO, P., GILLANI, E. (2017), "Metadiscursive Funtions and Discourse Markers in L2 Italian" em: Loureiro, A.P., Carapinha, C., Plag, C. (coords.), *Marcadores Discursivos e(m) Tradução*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 15-57.

CERROLAZA, O. (2005), *Diccionario práctico de gramática*, Edelsa, Madrid.

Corpus de Referência do Português Contemporâneo, [on-line] http://www.clul.ul.pt/en/resources/183-reference-corpus-of-contemporary-portuguese--crpc.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, (2001) (2 volumes), Academia das Ciências, Verbo Lisboa.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003), Temas e Debates, Lisboa.

Infopedia, [on-line] https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/logo.

KOEHN, P. (2005), "Europarl: A Parallel Corpus for Statistical Machine Translation" em: *Proceedings of the Tenth Machine Translation Summit, September 13-15*, Phuket, Thailand, 79-85.

LOPES, A. C. M. (2011), "La polyfonctionnalité du marqueur discursif 'afinal' en portugais européen", *Discourse Markers in Romance Languages. Oslo Studies in Language* 3(1), 131-140.

LÓPEZ SERENA, A., BORREGUERO ZULOAGA, M. (2010), "Los marcadores del proyecto y la variación lengua hablada vs. lengua escrita" em: Loureda, Ó., Acín, E. (eds.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Arco Libros, Madrid, pp. 415-495.

MARTÍN ZORRAQUINO, M. A., PORTOLÉS LÁZARO, J. (1999), "Los marcadores del discurso" em: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 4051-4207.

MARTÍN ZORRAQUINO, M. A. (2011) "De nuevo sobre la gramaticalización de desde luego", *Cuadernos "Lorenzo Hervás"*, 20 (extraordinario), Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 365-378.

Priberam, [on-line] https://dicionario.priberam.org.

RAPOSO, E. P. (2013) "Advérbio e sintagma adverbial" em: Raposo, E. P. [et al.] (orgs.), *Gramática do Português*, vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [on-line] http://www.rae.es/rae.html.

SÁNCHEZ, A. (ed.) (2001), *Gran diccionario de uso del español actual*, Ed. Sociedad General Española de Librería, S.A. Madrid.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 447-466
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.31

Fátima Oliveira
Universidade do Porto
moliv@letras.up.pt

Fátima Silva
Universidade do Porto
mhenri@letras.up.pt

O uso do Pretérito Imperfeito e do Pretérito Perfeito do Indicativo em português europeu por estudantes com cantonês como L1

Resumo:
Este trabalho tem como objetivo averiguar que condições de uso implicam mais desvios relativamente ao emprego do Pretérito Perfeito Simples (PPS) e do Pretérito Imperfeito (PI) por aprendentes chineses de PLE, de nível A2 (QECRL), com L1 cantonês, procurando encontrar algumas explicações para a sua ocorrência. A análise, quantitativa e qualitativa, parte do contraste entre o português e o cantonês quanto à marcação do tempo e do aspeto e descreve os desvios mais frequentes num corpus de produções escritas dos estudantes. Face a alguns resultados inesperados, procedeu-se também a uma verificação de ocorrências do Presente em vez do PPS e do PI, como forma de confirmar ou não, possíveis explicações. Os resultados indicam que não parece haver uma transferência direta do valor dos marcadores aspetuais perfetivos e imperfetivos do cantonês para a utilização do PPS e do PI ou do Presente, mas uma transferência da concetualização perfetivo/imperfetivo no cantonês, independentemente do tempo.
Palavras chave: Pretérito Imperfeito, Pretérito Perfeito Simples, L2, produção escrita, análise de desvios

Abstract:
The Use of *Pretérito Imperfeito* and *Pretérito Perfeito* in European Portuguese by L1 Cantonese Students
This work aims to verify what conditions of use imply more deviations from the use of Pretérito Perfeito Simples (PPS) and Pretérito Imperfeito (PI) by 21 Chinese learners of Portuguese, A2 level (QECRL), with Cantonese L1, and tries to find some explanations for its occurrence. The quantitative and qualitative analysis is based on the contrast between Portuguese and Cantonese in terms of tense and aspect and describes the most frequent deviations in a corpus of students' written productions. In face of some unexpected results, an analysis of the occurrences in which the Present occurs instead of the expected PPS and the PI was also performed, as a way of confirming or not, possible explanations. The results indicate that there does not appear to be a direct transfer of the value of the perfect and imperfect aspect markers of Cantonese to the use of PPS and PI or the Present, but a transfer of the perfect / imperfect conceptualization in Cantonese, regardless of the tense.
Keywords: Pretérito Imperfeito, Pretérito Perfeito Simples, L2, written productions, deviation analysis

Introdução

A distinção entre Pretérito Imperfeito (PI) e Pretérito Perfeito (PPS) do Indicativo em Português Europeu (PE) é tipicamente fonte de dificuldades para estudantes de PE, sobretudo para aqueles cujas línguas maternas não apresentam tal distinção. Um desses casos pode ser exemplificado por estudantes de português cuja L1 é o cantonês.

De um modo geral, podemos dizer que, enquanto o PE apresenta flexão verbal temporal, o cantonês é uma língua sem tempo verbal sendo esta informação veiculada por advérbios ou pelo contexto. Por outro lado, o PE não marca formalmente o aspeto, enquanto o cantonês apresenta vários marcadores aspetuais (cf. Oliveira, 2003, 2013; Sybesma, 2004).

Assim, tendo em conta esta disparidade entre as duas línguas, o objetivo deste estudo consiste em averiguar que condições de uso implicam mais desvios relativamente ao emprego do PPS e do PI por parte de aprendentes chineses de PLE, de nível A2 (Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas – QECRL, 2001), com

L1 cantonês, procurando encontrar algumas explicações para a sua ocorrência.

Deste modo, expomos, na secção 2, algumas caraterísticas do PE em contraste com o cantonês relativamente à marcação do tempo e do aspeto. Na secção 3, apresentamos o estudo, no contexto do qual explicitamos o *corpus* de análise e a metodologia usada, analisamos os dados, de forma quantitativa e qualitativa, e discutimos os resultados obtidos. Na secção 4, apresentamos algumas observações finais.

O português em contraste com o cantonês

Tendo em conta as observações feitas acima sobre o comportamento das duas línguas relativamente à marcação do tempo e do aspeto, apresentamos de seguida, de forma sucinta, algumas caraterísticas destas línguas sobre esta questão, referindo, em primeiro lugar, alguns aspetos sobre a interpretação do PPS e do PI em PE e, em segundo lugar, algumas formas de marcar tempo e aspeto em cantonês.

Algumas caraterísticas do PPS e do PI em PE

De um modo geral, o tempo está associado à localização da situação, quer relativamente ao tempo da enunciação, quer a outro tempo marcado linguisticamente. O aspeto, por sua vez, diz respeito à estrutura temporal interna da situação, sendo relevantes distinções entre presença ou ausência de dinamismo, de telicidade ou de duração, entre outras.

Em línguas como o PE, alguns tempos verbais podem veicular tanto informações temporais como aspetuais, dependendo das classes aspetuais com as quais se combinam. O PPS dá fundamentalmente informação temporal de passado, não operando alterações aspetuais, ao combinar-se com qualquer classe aspetual. Pelo contrário, o PI pode dar informação temporal, mas pode alterar a classe aspetual de base, funcionando como um operador aspetual, como é o caso, a título exemplificativo, da transformação de eventos como *fumar*, em estados, *a Maria fumava,* que passa a ser um estado habitual, pelo efeito do PI.

De seguida, apresentamos de modo muito breve algumas caraterísticas destes tempos, quer em frases simples, quer em frases complexas, tendo em atenção as possíveis combinações.

Pretérito Perfeito

PPS em frases simples

O PPS veicula informação temporal de anterioridade relativamente ao tempo da enunciação ou em relação a outro tempo expresso linguisticamente. Quanto ao aspeto, o PPS dá sistematicamente a informação de que a situação está terminada, não alterando a classe aspetual. Estas caraterísticas têm como consequências: i) poder ocorrer com todas as classes aspetuais básicas sem as alterar; ii) dar informação de terminado em todos os casos; iii) poder ocorrer em frases simples com todas as classes aspetuais[1], como se pode ver no exemplo (1), com eventos, e em (2), com estados.

(1) A Ana caiu /leu a carta/ dançou /tossiu.

(2) A Ana esteve doente / foi simpática.

PPS em algumas frases complexas

Em frases complexas, embora o PPS possa associar-se com vários tempos verbais, neste estudo concentramo-nos apenas na combinação do PPS quer com o PPS, quer com o PI.

As frases complexas abordadas são apenas temporais com *quando* e alguns casos de completivas selecionadas por verbo dado que a articulação dos tempos pode ser diferente.

Assim, nos exemplos seguintes, com uma oração temporal com *quando*, a combinação de dois PPS em que a classe aspetual nas duas orações é um estado parece ser de difícil aceitação[2] (cf. (3)). Relativamente ao exemplo (4), todas as frases são aceitáveis, na medida em

[1] Para a tipologia das classes aspetuais, cf. Oliveira (2003) e Cunha (2013).

[2] Note-se que, num exemplo como (3), se o estado (faseável) da temporal passar a evento, a combinação dos dois PPS torna-se possível:

A Rita foi simpática quando o Rui a convidou.

que, em todos os casos, quer na oração principal, quer na temporal, ocorrem eventos, de classes aspetuais diferentes, no PPS.

(3)?? A Rita foi simpática /#[3] foi de Lisboa quando esteve bem-disposta.
(4) A Rita nadou/ bebeu um café/ saiu quando o Rui a convidou.

Nas frases completivas, a combinação entre as diferentes classes aspetuais apenas não pode ocorrer quando temos um predicado de indivíduo não faseável[4] (cf. (6)).

(5) A Rita disse que o Rui foi simpático.
(6) #A Rita disse que o Rui foi de Lisboa.
(7) A Rita disse que o Rui nadou/ bebeu um café/caiu/esteve doente/espirrou.

Pretérito Imperfeito

PI em frases simples

No que se refere ao PI, embora possa localizar situações no passado, raramente o faz em relação ao tempo da enunciação, na medida em que é tipicamente um tempo anafórico, isto é, dependente de outro tempo expresso linguisticamente. Por ser também um tempo alargado, confere duração às situações e, por isso, pode aspetualmente transformar eventos em estados. Estas caraterísticas têm como consequências: i) poder ocorrer com eventos, transformando-os em estados [cf. (9)], e poder ocorrer com estados não os alterando [cf. (8)]; ii) só poder ocorrer em frases simples com alguns estados [cf. (8) *vs* (10)] ou quando operar alterações aspetuais transformando um evento em estado habitual [cf. (9)].

[3] Usa-se o símbolo '#' para assinalar que se trata de uma frase não interpretável do ponto de vista semântico, mesmo se do ponto de vista sintático está bem construída.

[4] Para a distinção entre predicado de indivíduo e predicado de fase ('I-level predicate' e 'S-level predicate'), veja-se Carlson (1977). Para a distinção entre estados faseáveis e estados não faseáveis, veja-se Cunha (1998, 2004).

(8) A Rita era simpática / era de Lisboa.
(9) A Rita nadava na piscina de Leça/ bebia um café # (ao pequeno almoço) /saía # (ao fim de semana).
(10) ?? A Rita estava doente.

PI em algumas frases complexas

Tendo em conta que o PI em PE raramente pode ocorrer em frases simples, a não ser com predicados de indivíduo e quando é um estado habitual derivado, torna-se relevante apresentar de forma breve algumas combinações possíveis do PI com PPS e com PI em frases complexas temporais com *quando* e, também, alguns casos de frases completivas.

Em frases temporais com *quando*, o PI pode combinar-se com o PPS na ordem PI + PPS, com algumas restrições, em particular quando nas duas frases ocorrem estados e o PI se combina com predicados de indivíduo [cf. (11)]. No entanto, quando os predicados com os quais o PI se combina são predicados de fase, quer estados [cf. (13)], quer eventos [cf. (12)], esta configuração é possível, mas tendo como consequência que as orações que apresentam PI são transformadas em estados[5].

(11) # A Rita era simpática /#era de Lisboa quando esteve bem-disposta.
(12) A Rita nadava /bebia um café /saía/espirrava quando o Rui a chamou.
(13) A Rita estava doente quando o Rui a visitou.

Quando, nas mesmas configurações das frases anteriores, o PI se combina com PI, verificam-se algumas alterações, como os exemplos (14)-(17) mostram. Em (14), a versão com *era de Lisboa* continua a não ser aceitável, dado que este predicado, sendo um predicado de indivíduo, é também um estado não faseável, não permitindo que, na combinação com a temporal, tenha uma transformação em estado habitual. Pelo contrário, na versão com *ser simpático*, embora sendo um predicado de indivíduo, é um estado faseável, permitindo, por isso, a repetição da situação. Na maior parte dos outros exemplos em que

[5] Esta transformação do PI em estados é já referida em Kamp & Rohrer (1983), para o francês, e em Oliveira (1990), para o português.

o PI, na oração principal, se combina com eventos [cf. (15)], a leitura apresentada para os estados faseáveis também se aplica [cf. (16)]. No entanto, em (17), a combinação de um predicado de fase, que é um estado não faseável, torna a combinação de dois PI de difícil aceitação.

(14) A Rita era simpática /# era de Lisboa quando estava bem-disposta.
(15) A Rita nadava /bebia um café /saía quando o Rui a convidava.
(16) A Rita vivia em Paris quando frequentava a universidade.
(17) ??A Rita estava doente quando o Rui viajava.

Em frases completivas, o PI também se pode combinar com o PPS. No caso destas construções, contrariamente ao que acontece com as frases com *quando*, é a oração principal que serve de ponto de referência temporal. Assim, em (18), em que o PI se combina com estados, temos uma relação de subordinação temporal entre as duas orações. Em (19), em que o PI se combina com eventos, a única possibilidade de interpretação é a de que o PI transforma os eventos em estados habituais ou força, de alguma maneira, a repetição da situação, como é o caso de *o Rui nadava*, com leitura de estado habitual. Nos outros dois casos, estão disponíveis duas leituras desde que estejam presentes adjuntos temporais. Assim, o PI pode ter uma leitura de futuro do passado, se o adjunto escolhido for, respetivamente, *amanhã* ou *em breve,* havendo por isso subordinação temporal; se o adjunto adverbial selecionado for *ao almoço* ou à noite, temos uma leitura de repetição, que permite uma interpretação de habitualidade.

(18) A Rita disse que o Rui era simpático/ era de Lisboa/ estava doente.
(19) A Rita disse que o Rui nadava/ bebia um café (ao almoço/ amanhã) /saía (à noite/ em breve).

Estas diferentes leituras das combinações entre estes dois tempos revelam que é crucial conhecer distinções aspetuais básicas e alguns fatores que permitem a derivação aspetual para compreender diferenças entre estes dois tempos em PE.

Breves observações sobre o cantonês

O cantonês, que faz parte do grupo das línguas sinítica, é uma língua tipologicamente muito distinta do português. Assim, no que diz respeito à marcação temporal, considera-se, em geral, que as línguas sinítica não têm marcação de tempo verbal [cf. Matthews, Yip, 1994; Sybesma, 2004; Sze-Wing, Siu-Pong, 2014, e.o.), na medida em que não têm meios morfológicos/semilexicais ou gramatical(izados) para marcar eventos no passado, sendo a marcação do tempo feita através de adverbiais temporais ou meramente determinada pelo contexto. Para ilustrar o que acabamos de dizer, vejam-se os seguintes exemplos de Sybesma (2004: 169).

(20) a. ngo^{5} (kam^{4}-jat^{6}) maai^{5} jat^{1}-bun^{2} syu^{1} ge^{3}-si^{4}-hau^{6}
1s yesterday buy one-CL book while
'quando eu estava a comprar um livro ontem…'

b. keoi^{5} ji^{5}-cin^{4} hai^{2} Rotterdam zyu^{6}
3s before at Rotterdam live
'ele(a) costumava viver em Roterdão'

c. keoi^{5} hai^{2} Rotterdam zyu^{6}
3s at Rotterdam live
'ele(a) vive em Roterdão'

Em (20a), o exemplo é construído com um evento e a informação temporal é de passado, sem qualquer marca associada ao verbo, mas com um advérbio temporal. Em (20b), a informação temporal continua a ser de passado, mas o exemplo é construído com um estado e um adverbial temporal. Por último, (20c) é apresentado como uma situação atual, sem recurso a qualquer adverbial, sendo também construída com um estado.

No entanto, em cantonês, a marcação aspetual é bastante rica, apresentando marcadores para aspeto perfetivo, aspeto progressivo, aspeto contínuo, aspeto habitual, aspeto experiencial, entre outros (Chan, 2000; Matthews, Yip, 1994, e.o).

Assim, quanto à perfetividade, apresenta tipicamente dois marcadores – *zo*^{2} e *gwo*^{1} –, distinguindo-se entre si por *zo*^{2} apresentar a situação como um todo fechado, terminativo [cf. (21)-(22)], e *gwo*^{1} sugerir experiência e uma situação que aconteceu pelo menos uma vez antes [cf. (23)-(24)] (Sybesma, 2004; Yip, Matthews, 2000; Lei, Lee, 2017).

(21) ngo^{5} maai^{5}-zo^{2} jat^{1}-bun^{2} syu^{1} (Sybesma, 2004 :172)
1s buy-ZO^{2} one-CL book
'Eu comprei um livro'

(22) ngo5 kam4-jat6 maai5-zo2 jat1-bun2 syu1
1s yesterday buy-ZO2 one-CL book
'Eu comprei um livro ontem'

(23) Léih heui-gwo Taai-hūng Gwún meih a? (Yip, Matthews, 2000: 94)
'Have you been to the Space Museum?'

(24) Ngóh meih yám-gwo nī jek jáu
'I've not drunk this wine before'

No que diz respeito à imperfetividade, esta é indicada pelos marcadores *gan*^{2}, progressivo, e *zyu*^{6}, contínuo (*ongoing*), que se distinguem por o primeiro se combinar com eventos e estados *stage level*, mas não com predicados *individual level* [cf. (25)-(27)] (Lam, 2009), e o segundo descrever uma atividade ou estado sem mudança [cf. (28)] (Yip, Matthews, 2000). Note-se que, em casos como (27), sem qualquer adverbial, é veiculada a informação de presente.

(25) Go-zan-si ni dung lau zung hei -gan. (Lam, 2009: 90)
that CL time this CL flat still build GAN
'At that time this block of flats was still being built.'

(26) Camjat saam-dim-zong go zan, ngo zong zou-gan je (Lam, 2009: 91)
yesterday three o'clock that time I still do GAN thing
'At three o'clock yesterday, I was still working.'

(27) Ngo jiga aamaam sik-gan je (Lam, 2009: 91)
I now just eat GAN thing
'I am just eating'

(28) Gāan ūk deui-jyuh go hói. (Matthews & Yip, 1994: 203)
CL house face-CONT CL sea
'The house faces the sea.'

Sintetizando, *zo²* é tipicamente um marcador de terminado, mas combina-se preferencialmente com eventos, sendo mais raro com estados ou podendo induzir leitura incoativa. Por seu turno, *gan¹* é tipicamente um marcador de imperfetividade e combina-se com eventos e estados *stage level*.

Estes marcadores não indicam tempo. No entanto, parece haver a seguinte tendência: "perfective aspect is usually associated with the past and imperfective with no-past" (Huang, 1988: 125; Chan [et al.], 2004: 388). Acresce que estes marcadores aspetuais podem ocorrer sem adverbiais, mas, quando estes estão presentes, especificam quando a situação teve lugar no passado.

O marcador zero é compatível com estados e com eventos e, na ausência de qualquer adverbial temporal, ou alguma informação do contexto, a interpretação tende a ser a de Presente.

Estudo

Depois de uma breve descrição do comportamento do PPS e do PI em PE e de algumas observações sobre o cantonês, apresentamos, de seguida, o estudo realizado. Em primeiro lugar, descrevemos a metodologia adotada, em segundo, fazemos uma análise quantitativa e qualitativa dos dados e, finalmente, discutimos os resultados obtidos.

Metodologia

O estudo baseia-se em dados provenientes de produções escritas realizadas presencialmente em contexto letivo, essencialmente do tipo narrativo, tendo sido os temas propostos pelos docentes.

Cada estudante escreveu entre dois e três textos, de forma completamente autónoma, isto é, sem recurso a qualquer auxiliar, dicionário ou prontuário. No total, foram produzidos 78 textos, com uma média de 99 palavras cada um.

O grupo de informantes era constituído por 21 estudantes, com idades compreendidas entre os 18 e 21 anos, provenientes de Macau e com o cantonês como L1, a frequentar um curso intensivo de português para estudantes universitários. Os dados foram coletados no nível A2, sendo o nível determinado através de um teste de posicionamento, aplicado no início do curso, com base nos descritores do QECRL (2001).

A metodologia seguida para análise dos dados é mista, isto é, quantitativa e qualitativa, e consistiu na recolha da amostra, identificação, descrição e explicação dos desvios [cf. Ellis, 1994, e.o.). Numa primeira fase, analisámos os dados relativos ao PPS e PI, tendo, posteriormente, incorporado os dados das ocorrências desviantes de Presente, nos casos em que o uso deste tempo substituía o PPS ou o PI, tempos esperados nos contextos em questão.

Análise dos dados

Na análise quantitativa, foi contabilizado o número total de ocorrências de PPS e PI nos textos, seguindo-se a identificação dos segmentos com desvios destes tempos, no contexto dos quais não são integrados desvios de flexão. A análise qualitativa, por sua vez, centrou-se sobretudo na descrição e explicação desses desvios.

Análise quantitativa

A tabela 1 resume os dados relativos às ocorrências do PPS e do PI, tendo em conta o número total de palavras, e os desvios produzidos pelos estudantes, incidindo naqueles que são mais frequentes. Tendo em consideração a percentagem de ocorrências no *corpus* dos dois tempos verbais, verificamos que o PPS ocorre menos vezes que o PI. No que se refere aos desvios, proporcionalmente, observa-se um número menor de desvios no uso do PI em relação aos desvios no emprego do PPS, pois os primeiros representam apenas cerca de 5% da totalidade dos usos enquanto os segundos correspondem a cerca de 26%.

Tabela 1: ocorrências e desvios nos usos de PPS e PI

Nº total de palavras	Nº total de ocorrências PPS	PPS desvios	%	PPS em vez de PI	**%**
7774	272	71	26,10	67	94,19
	Nº total de ocorrências PI	PI desvios	%	PI em vez de PPS	**%**
	436	22	5,04	13	59,90

No que se refere aos desvios registados, há um tipo de desvio preponderante em cada uma das situações: no caso do PPS, em 94% dos casos este tempo é usado em vez do PI; em relação ao PI, assinala-se também o domínio de desvios resultantes do uso do PI em vez do PPS, embora com uma percentagem menos significativa, cerca de 60%.

Dada a representatividade destes tipos específicos de desvios, é sobre eles que incide a nossa análise.

Para além disso, tivemos ainda em consideração os resultados ponderados por estudante, calculando o desvio padrão tanto em relação ao uso total de cada um destes tempos como ao uso do PPS e do PI que apresentam desvios, tal como se pode ver no gráfico 1.



Gráfico 1: Desvio padrão no uso do PPS e do PI

A análise dos dados de cada estudante permite concluir que há uma maior variação no número total de ocorrências de PPS do que aquela

que se verifica no emprego do PI. Quanto ao PPS, há estudantes que recorrem com frequência ao PPS, mas outros não, enquanto, no caso do PI, o número de ocorrências é mais aproximado entre os estudantes. No entanto, observa-se que os desvios no uso do PPS são mais consistentes entre os estudantes, pois há uma tendência para a mesma percentagem de desvios em relação ao uso total deste tempo, ao contrário do que acontece com o PI, em que há uma maior dispersão do número de desvios que cada estudante apresenta, embora não seja significativa.

Análise qualitativa

Depois de anotados e quantificados os desvios, analisámos os dados de modo a poder descrever os problemas detetados, tendo em conta, primeiro, as ocorrências de PPS em vez de PI e, depois, as do PI em vez de PPS, em frases simples, em frases complexas e em sequências de frases.

Ocorrência de PPS em vez de PI

Apresentam-se de seguida exemplos que ilustram as ocorrências destes desvios nos contextos referidos[6].

Frases simples
(29) Esparguete com tomate e mariscos **foi** muito delicioso. (RES_14)

Frases complexas
(30) Pensei que o cozinheiro **deveu** pôr menos sal. (EXP_19)

Sequências de frases
(31) Quando eu era criança, eu costumava assistir à aula de piano aos sábados, eu **detestei** ir lá porque a professora parcia não concentrada quando me estava a ensinar tocar (…) (MEM_2)

Analisando os desvios produzidos em (29) – (31), verifica-se que a seleção do PPS em vez do PI ocorre em todos os casos com estados.

[6] Todos os exemplos retirados do corpus e devidamente identificados correspondem aos exemplos tal como foram produzidos pelos estudantes.

Ocorrência de PI em vez de PPS

Frases simples
(32) As minhas férias de sonho **eram** na Itália com as minhas amigas. (FER_14)

Frases complexas
(33) Tinha um peixe, alimentava frequentemente, contudo, perdi-o quando **mudávamos** a casa. (MEM_3)

Sequência de frases
(34) Uma vez ele dizia me se eu comia o peixe, ele ia levar me ao parque de diversões. Eu **comia** mas ainda não vamos! (MEM_18)

Considerando os desvios produzidos em (32) – (34), observamos que o uso do PI em vez do PPS ocorre principalmente com eventos.

Discussão dos resultados

Verificámos que a percentagem de desvios decorrentes da seleção de PPS em vez de PI é maior do que a percentagem de desvios da seleção do PI em vez do PPS [cf. estudos sobre aquisição de cantonês como L1: Chan 2000).

Observámos também que há uma tendência para associar PPS a estados e PI a eventos, o que é contrário ao que esperaríamos tendo em conta a semântica destes tempos em PE e algumas restrições relativamente aos marcadores em cantonês.

Em face deste resultado inesperado, analisámos o mesmo corpus quanto aos desvios do PPS e do PI relativamente ao Presente. A razão fundamental da escolha deste tempo é, por um lado, o uso que dele fazem os informantes, e, por outro, questões de natureza linguística. Com efeito, o Presente tem semelhanças com o PI dado que, como operador aspetual, quando ocorre com eventos os transforma em estados habituais ou tem associada, pelo menos, repetição de situações [cf. (35)]. Mas contrariamente ao PI, quando ocorre com estados, apresenta leitura temporal de presente real [cf. (36)] não sendo também um tempo anafórico.

(35) A Ana nada/ bebe café/ sai (à noite)/ espirra (de manhã).
(36) A Ana é de Lisboa/ é simpática/ está doente.

Em frases complexas como as que foram consideradas, é possível a combinação de Presente com Presente, quer com eventos [cf. (37)], quer com estados [cf. (38)], embora os predicados de indivíduo não faseáveis não sejam admitidos nas frases com *quando* tal como acontece com o PI e o PPS. Nas completivas, podem ocorrer eventos e também estados [cf. (39)].

(37) A Ana nada/ bebe café/sai/ espirra quando está bom tempo.
(38) A Rita é simpática/ #é de Lisboa quando está bem-disposta.
(39) A Rita pensa que o Rui nada/ bebe café/ sai/ espirra/ é simpática/ é de Lisboa.

No corpus, observámos que há 17 ocorrências em que o Presente substitui o PPS e 21 ocorrências em que substitui o PI, como se sintetiza no gráfico 2.

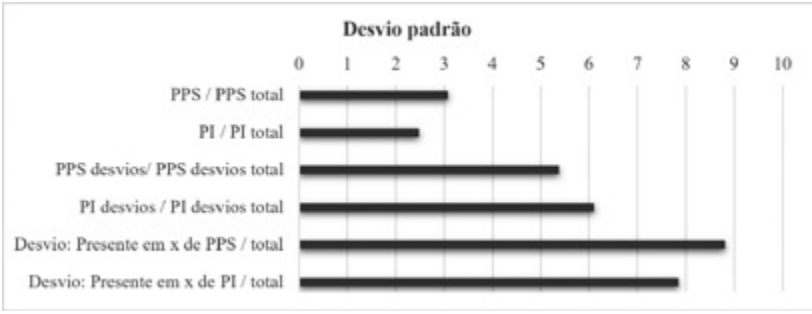


Gráfico 2: Desvios no uso do Presente

À semelhança da análise feita para os desvios do PPS e do PI, consideramos a ocorrência de Presente em vez de PPS e de Presente em vez de PI em frases simples, frases e complexas e sequências de frases [cf., respetivamente, exemplos (40)-(42) e (43)-(45)].

Ocorrência de Presente em vez de PPS

Frases simples
(40) Eu também **faço** as honras (…) (FER_17)

Frases complexas
(41) Eu fui num restaurante em China continentaç qie as amigas **recomendam-me**. (RES_17)

Sequência de frases
(42) Na verdade, não gostava muito de comer peixe. Porque que chava que o sabor do peixe é fedorento. Mas eu **mudo** da minha opinião por uma experiência. (EXP_20)

Ocorrência de Presente em vez de PI

Frases simples
(43) A minha primeira experiência que comi bacalhau foi num restaurante português em Macau. O prato **é** bacalhau cozido. (EXP_12)

Frases complexas
(44) Quando era criança, os meus pais **tem** de trabalhar. (MEM_13)

Sequência de frases
(45) Anteontem, eu fui ao restaurante ABC com a minha família. (…) A seguir, provei o prato de bacalhau que **é** delisioso. Infelizmente estava frio. Além disso, adoro sobremesas. (…) Por fim, provei o gelado de iogurte que é muito fresco. (RES_20)

Assim, em virtude destes resultados**,** relativamente ao contraste PPS/PI, é de salientar que tanto o PE como o cantonês têm meios para veicular o aspeto terminado, mas, enquanto o PE o faz através do PPS, o cantonês usa marcadores perfetivos. Quanto à imperfetividade, o PE pode recorrer a tempos verbais ou a construções perifrásticas (PI ou Presente e progressivo, p.e.) e o cantonês a 2 marcadores: progressivo e contínuo. Estes últimos marcadores, tendo em conta os estudos sobre o cantonês, aproximam-se do progressivo em PE, mas

não necessariamente do PI ou do Presente, o que parece estar na base de dificuldades em compreender diferentes operações aspetuais que o PI ou o Presente podem fazer.

No que diz respeito ao uso do Presente em vez do PPS ou do PI, a sua ocorrência observa-se sobretudo em frases complexas e sequências de frases, evidenciando que uma das grandes dificuldades a este nível é a sequencialização de tempos, em particular a subordinação temporal.

O não domínio do PPS e do PI revela-se na dificuldade em considerar que os estados podem ocorrer tanto no PPS (o tempo preferido com estados pelos informantes) como também no PI.

Assim, não parece haver uma transferência do valor dos marcadores aspetuais perfetivos e imperfetivos do cantonês para a utilização do PPS e do PI, mas parece haver uma transferência da concetualização perfetivo/imperfetivo no cantonês, isto é, terminado *vs ongoing*, independentemente do tempo. Os desvios com o Presente, ao ocorrer sobretudo com estados, confirmam essa oposição.

Considerações finais

Neste trabalho, propusemo-nos analisar que condições de uso implicam mais desvios relativamente ao uso do PPS e do PI por parte de aprendentes chineses de PLE, de nível A2, com L1 cantonês.

Os resultados obtidos revelam que a distinção entre PPS e PI não está estabilizada no nível A2, o que se compreende, dado que o contraste entre estes dois tempos é trabalhado neste nível.

Os resultados e a sua discussão indiciam que é necessário ter em conta questões de aspeto, pelo menos a distinção entre estados e eventos, no ensino-aprendizagem do PPS e do PI, tendo em conta que os dados apontam para uma não transferência dos valores dos marcadores aspetuais perfetivos e imperfetivos do cantonês para a utilização dos tempos em PE. Consideramos ainda que é crucial uma consciencialização linguística para o facto de o PI raramente poder surgir em frases simples, dado que é na maioria dos casos um tempo anafórico, necessitando de estar normalmente associado a outro tempo,

preferencialmente o pretérito perfeito, o que tem consequências na construção de frases complexas e também em sequências mais longas. Por estas razões, parece-nos também fundamental que as condições de sequencialização de tempos, com subordinação temporal ou não, sejam objeto de um trabalho pedagógico sistemático.

Referências bibliográficas

CARLSON, G. (1977), *Reference to Kinds in English*, Ph. D. dissertation, University of Massachusetts, Amherst.

CHAN, Y. L. E. (2000), *Verb Semantics and Aspect in the Language of Cantonese-speaking Preschoolers,* The University of Hong Kong, Hong Kong.

CHAN, Y. H., YAP, F. H., SHIRAI, Y., MATTHEWS, S. (2004), "A Perfective-imperfective Asymmetry in Language Processing: Evidence from Cantonese" em: P*roceedings of the 9th International Symposium on Chinese Languages and Linguistics*, Academia Sinica and the Graduate Institute of Linguistics, National Taiwan University, Taipei, pp. 383-391.

CONSELHO DA EUROPA (2001), Q*uadro Europeu Comum de Referência para as Línguas*, Asa, Porto.

CUNHA, L. F. (1998), *As construções com progressivo no português: uma abordagem semântica*, Dissertação de Mestrado, FLUP, Porto.

CUNHA, L. F. (2004), *Semântica das Predicações Estativas: para uma Caracterização Aspectual dos Estados*, Tese de Doutoramento, FLUP, Porto (Lincom GmbH 2007).

CUNHA, L. F. (2013), "Aspeto" em: Raposo, E. [et al.] (eds.), *Gramática do Português*, FCG, Lisboa, pp. 585-622.

ELLIS, R. (1994), *The Study of Second Language Acquisition*, OUP, Oxford.

KAMP, H., ROHRER, C. (1983), "Tense in texts" em: Bauerle, R., Schwarze, C., von Stechow, A. (eds.), *Meaning, Use and Interpretation of Language*, de Gruyter, Berlin, pp. 250-269.

HUANG, L. (1988), *Aspect: A General System and its Manifestation in Mandarin Chinese*, Student Book Co, Taipei.

LAM, C. F. (2009), "A Comparison between the Cantonese Aspect Markers gan and haidou", *Rivista di Grammatica Generativa*, 34, pp. 87-113.

LEI, M. K., LEE, T. H. (2017), "Early Knowledge of the Interaction between Aspect and Quantification: Evidence from Child Cantonese" em: LaMendola, M., Scott, J. (eds.). *Proceedings of the 41st Annual Boston University Conference on Language Development*, Cascadilla, Somerville-MA, pp. 424-435.

MATTHEWS, S., YIP, V. (1994), *Cantonese: A Comprehensive Grammar*, Routledge, London.

OLIVEIRA, F. (1990), "Funções discursivas de alguns tempos do Passado em Português" em: Mateus M. H. M., Lopes, O. (eds.), *Encontro de Homenagem a Óscar Lopes*, Fundação Eng. António Almeida, Porto, pp. 165-186.

OLIVEIRA, F. (2003), "Tempo e Aspecto" em: Mateus, M. H. M. [et al.], *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, Lisboa, pp. 127-178.

OLIVEIRA, F. (2004), "O Imperfeito e o Tempo dos Indivíduos" em: Oliveira, F., Duarte, I. M. (eds.), *Da Língua e do Discurso*, Campo das Letras, Porto, pp. 505-528.

OLIVEIRA, F. (2013), "Tempo verbal" em: Raposo, E. [et al.] (eds.), *Gramática do Português*, FCG, Lisboa, pp. 509-556.

SZE-WING, T., SIU-PONG, C. (2014), "Aspects of Cantonese Grammar" em: Huang, J., LI, Y.-H. A., SIMPSON, A. (eds.), *The Handbook of Chinese Linguistics,* Wiley, London, pp. 601-628.

SYBESMA, R. (2004), "Exploring Cantonese Tense" em: Cornips, L., Doetjes, J., *Linguistics in the Netherlands,* John Benjamins, Amsterdam, pp. 169-180.

YIP, V., MATTHEWS, S. (2000), *Intermediate Cantonese: A Grammar and Workbook*, Routledge, London.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 467-478
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.32

Galina Petrova
Universidade Estatal de Relações Internacionais de Moscovo
galia.petrova@mail.ru

Conceitos do tempo e do espaço em russo e em português: diferenças e dificuldades na aprendizagem

Resumo:
O artigo analisa as diferenças estruturais entre as línguas russa e portuguesa no domínio dos conceitos do tempo e do espaço e os erros típicos dos alunos russofalantes provocados por estas distinções. Elas são as seguintes: o calendário russo começa a semana com a segunda-feira, enquanto no caso do português, com o domingo; as 24 horas do dia são divididas e denominadas em russo e em português de maneira diferente. Enquanto o português descreve a posição do objeto no espaço mediante os verbos genéricos, o russo especifica a sua posição horizontal ou vertical. Os conceitos espaciais e temporais na língua portuguesa podem expressar-se pelos mesmos lexemas, ao passo que em russo esta confusão é praticamente impossível.
Palavras-chave: tempo e espaço, ensino de língua portuguesa; erros dos russofalantes, análise comparativa, diferenças lexicais

Abstract:
The Concept of Time and Space in Russian and Portuguese: Differences and Difficulties in Learning
The article analyzes main structural differences between the Portuguese and Russian languages in the field of concepts of time and space and typical mistakes Russian-speaking students make as a result of these distinctions. Those are: days of the week and times of the day are expressed in a different fashion; while

Portuguese describes the object's position with generic verbs, Russian specifies its horizontal or vertical position. In Portuguese both space and time-related concepts are expressed with the same lexemes while in Russian it is impossible.
Keywords: time and space, teaching Portuguese, Russian speakers' mistakes, comparative analysis, lexical differences

I. Introdução

Este trabalho é dedicado às dificuldades dos alunos russofalantes no processo de aprendizagem do português, visando analisar as diferenças lexicais relativas à representação do tempo e do espaço nas duas línguas. Estas diferenças, refletidas na língua, provocam erros que representam uma espécie de "sotaque russo" e são próprios de quase todos os russofalantes. O trabalho sintetiza a experiência prática da autora ao longo de 40 anos de ensino do português a alunos universitários dos níveis A1-C1, cujo número total excede os 900. A análise abaixo pode eliminar erros frequentes e contribuir para a metodologia do ensino da língua portuguesa a russofalantes e, em alguns casos, a falantes de outras línguas eslavas.

Os exemplos literários e da imprensa periódica são tirados dos *corpora* (Corpus do português) e (Now Corpus: Portuguese).

É notório que vemos o mundo sob o prisma da nossa língua materna que impõe uma impressão indelével sobre a nossa mentalidade. Wilhelm von Humboldt destacou que "a língua reflete as caraterísticas que são externas ao indivíduo e que interferem no seu comportamento e nas suas sensações individuais. A língua é a imagem do espírito nacional: ela reflete tudo o que está na alma dos indivíduos de uma nação". (Гумбольдт, 1985: 370).

Dando seguimento a este conceito, Anna Wierzbicka investigou a compreensão das culturas através de palavras-chave (Вежбицкая, 2001). No material da língua russa, o seu trabalho foi prosseguido, em particular, pelos linguistas Anna A. Zalizniak, Irina B. Levóntina e Aleksey D. Schmeliov (Zalizniak [et al.], 2005).

II. Tempo

2.1. Dias da semana. Entre as línguas românicas, o português foi o único que aceitou a denominação dos dias da semana segundo o Antigo Testamento, em que todos os dias da semana, exceto o sábado (o *shabbath*), são chamados de primeiro, segundo, terceiro etc. dias da Criação (Gênesis 1-2). As outras línguas românicas usam nomes romanos, provindos das designações de deuses romanos e respetivos planetas (*Lunae dies, Martis dies, Mercurii dies, Jovis dies, Veneris dies, Saturni dies e Solis dies*).

Na denominação do sábado, as línguas românicas e eslavas herdaram a tradição hebraica, aceitando a palavra *shabbath*, enquanto no nome do domingo prevaleceu a tradição cristã: o nome pagão «Dies Solis», dia do Sol, foi substituído por "dies domenicus" (dia do Senhor).

O bispo de Braga e de Dume, Martinho de Dume (cerca de 510-580), considerando indigno de bons cristãos que se continuasse a chamar os dias da semana pelos nomes pagãos, "dar nomes de demónios aos dias que Deus criou", foi o primeiro a usar a terminologia eclesiástica para os designar (*Feria secunda, Feria tertia, Feria quarta, Feria quinta, Feria sexta, Sabbatum, Dominica Dies* (Fletcher, 1999: 257).

A língua portuguesa, no entanto, herdou a tradição hebraica, na qual o domingo é o primeiro dia depois do *shabbath,* a segunda é o segundo dia etc. Assim, entre as línguas novilatinas, o português foi a única língua a substituir inteiramente a terminologia pagã pela terminologia bíblica.

O Imperador Constantino o Grande, a 7 de março de 321, fez do domingo um dia de descanso (Kenneth, 2005: 68), e esta tradição cristã foi adotada pelo russo: a contagem dos dias começa a partir da segunda-feira. "Воскресенье" (o domingo) que se traduz como *ressurreição,* é o último dia da semana. Assim, temos o quadro seguinte:

português	russo
domingo	воскресенье (ressurreição)
segunda-feira (segundo dia)	понедельник (dia depois do dia em que não se faz nada – неделя)
terça-feira (terceiro dia)	вторник (segundo dia)
quarta-feira (quarto dia)	среда (dia em meio da semana)
quinta-feira (quinto dia)	четверг (quarto dia)
sexta-feira (sexto dia)	пятница (quinto dia)
sábado	суббота (sábado)

Não é por acaso que na designação dos dias da semana os russofalantes, conforme a mentalidade que lhes é própria, se enganam frequentemente: (segunda-feira é "вторник", segundo dia da semana na tradição russa, terça é "среда", terceiro dia, etc., o que dá motivo para vários mal-entendidos e desencontros).

2.2. Períodos do dia. As palavras que significam em português e em russo os períodos do dia não coincidem. Em português não há uma palavra para designar o lapso de 24 horas, incluindo dia e noite, o que é "сутки" (*24 horas*) em russo. Os russofalantes sentem dificuldade em traduzir: "Я не спал трое суток". – *Não dormi três dias e três noites*? Ou *não dormi 72 horas*?

Para os principiantes as dificuldades começam logo, nos cumprimentos. Sendo que o dia é um período claro, e a noite, escuro, os portugueses não cumprimentam na parte matutina os seus próximos com *Boa manhã!,* mas dizem *Bom dia!* Quando dizem *Boa tarde*!, na verdade não é tarde, estão em pleno dia. E a noite começa às seis da tarde e dura 12 horas, sem ser dividida num período em que as pessoas estão acordadas (fr. *le soir*) e período em que estão a dormir (fr. *la nuit*). A partir da meia-noite, começa a *madrugada*, termo usado a par da *noite* (são duas da *noite* ou duas da *madrugada,* ou, ainda mais paradoxal, *duas da manhã*), mas é um período mais escuro e distante do nascer do sol.

Os russos dizem de manhã “доброе утро!” (*boa manhã*), de dia, “добрый день”! (*bom dia*), à noite, “добрый вечер!” (*bonsoir*) e “доброй ночи!” (*boa noite*). Não é por acaso que os aprendentes fazem erros, ao traduzir *Ontem à noite* como “Вчера ночью”, e *Hoje à tarde* como “Сегодня вечером”.

Os russo- e lusofalantes dividem o dia em quatro partes, mas estas partes são diferentes. Em russo são *manhã-dia*-soir-*noite*, em português: *manhã-tarde-noite (-madrugada)*.

português	**russo**
Período do dia	
01h00-12h00: *a manhã*	6h00-12h00 *утро*
6h00-18h00: *o dia*	
12h00-18h00*: a tarde*	12h00-18h00 *день*
18h00-6h00: *a noite*	18h00-22h00 *вечер*
12h00-6h00: *a madrugada*	22h00-6h00 *ночь*

Cumprimentos	
6h00-12h00: *bom dia!*	6h00-12h00 *доброе утро!*
12h00-18h00*: boa tarde!*	12h00-18h00 *добрый день!*
18h00-6h00: *boa noite!*	18h00-22h00 *добрый вечер* 22h00-6h00 *доброй ночи!*

Nas locuções *daqui a oito (quinze) dias* uma semana conta oito dias, e duas semanas, respetivamente, quinze, incluindo o dia de hoje. O russo e as línguas eslavas começam a contagem a partir do dia seguinte e dizem: “через неделю”, “через две недели”, isto é, *daqui a uma semana (sete dias), daqui a duas semanas (catorze dias)*: Tu *daqui a quinze dias* vens? – Talvez… (Queirós: Primo). – Ты приедешь через две недели? Os aprendentes costumam traduzir erroneamente *daqui a oito* / *quinze dias* como “через восемь / пятнадцать дней” (daqui a oito / quinze dias).

III. Espaço: eixo vertical ou horizontal

Estamos orientados no espaço de maneira diferente. Em russo a deslocação costuma ser horizontal: dizemos "seguir (ir) pela rua", enquanto os portugueses nunca hesitam em determinar se descem ou sobem a rua, mesmo que seja plana: (1) Era de novo Fevereiro, um fim de tarde arrepiado e cinzento, quando eu *desci* os Campos Elísios em demanda do 202 (*Queirós*: A Cidade e as Serras). (2) Eu saía para ir almoçar e vinham aquelas multidões a *subir* a Rua Garrett e a Rua do Carmo (Observador).

Analisando as diferenças da mentalidade russa, é de notar que o centro da cidade na representação de um russo- ou um francofalante está situado no ponto mais alto, na montanha ou colina, enquanto o centro nas cidades portuguesas, regra geral, está situado em baixo, ao pé do rio, e se chama Baixa (cf. a tradição anglo-saxónica, ingl. *downtown*).

As coordenadas geográficas estão também ligadas ao eixo vertical: *ir lá para cima* em Portugal significa *ir para norte*, enquanto *ir lá para baixo* quer dizer *ir para sul*. Este facto, possivelmente, é determinado pela orientação geográfica de Portugal, estendido verticalmente do norte para o sul.

3.2. As línguas românicas, regra geral, não especificam a posição vertical ou horizontal do objeto inanimado, optando pelo verbo genérico. Em português nestes casos usam-se os verbos *pôr*, *colocar, meter* ou *botar* que só se distinguem estilisticamente. O russo explicita obrigatoriamente os eixos horizontais e verticais, utilizando "класть" (colocar alguma coisa deitada), "ставить" (colocar de pé), e "вешать" (pendurar), o que é próprio também do alemão e do holandês (Rachilina, Lemmens, 2003). Cf: (3) Achei um saco de pão, peguei duas fatias e *coloquei* no forno elétrico (Terra). – Я нашел пакет с хлебом, взял два ломтика и положил (coloquei deitadas) в духовку. (4) O contrato foi revisado e eu *coloquei* a assinatura final (Istoe). – Контракт был пересмотрен, и я поставил (coloquei de pé) свою подпись. (5) Apaguei a luz do meu ponto, *coloquei* as roupas mais para perto (Exame.com). – Я погасила свет в магазине и повесила (pendurei) одежду

поближе. A expressão fraseológica *estar por um fio* tem um análogo russo "висеть на ниточке" (estar pendurado por um fio).

As locuções *de pé e deitado* usam-se em português só quando a posição vertical ou horizontal do objeto é relevante: (6) Se você *deitar* o aparelho por algum motivo, é bom *manter* estável e *de pé* por duas horas antes de religar (emcasasozinho.wordpress.com).

Da mesma maneira, na descrição de uma posição fixa e duradoura de um objeto animado, enquanto o português na maioria dos casos dispensa a especificação da sua posição, em russo os verbos "стоять" (estar de pé), "сидеть" (estar sentado), e "лежать" (estar deitado) são obrigatórios: (6) Eu só me coloquei no lugar dele (BeSoccer P) – Я просто поставил (coloquei-me de pé) себя на его место. (7) – Que suspiros são esses, D. Ângela? perguntou o Dr. Silveira, que *estava ao seu lado* (Azevedo: Casa de Pensão). – Что за вздохи, Дона Анжела? – спросил доктор Силва, который стоял (estava de pé) с ней рядом. A posição do objeto em português é determinada só pelo contexto: (8) Esquecera-se do tempo, das aulas, de mim próprio, que *estava* ao seu lado… (Costa Sousa: Excêntricos). – Она забыла обо времени, о занятиях, даже обо мне, который ?стоял/сидел/лежал (?estava de pé/sentado/deitado) рядом.

O análogo russo da expressão *ficar no hospital* – "лежать в больнице" (estar deitado no hospital) – põe em relevo a posição horizontal do doente; *estar na prisão* – "сидеть в тюрьме" (estar sentado na prisão) – a posição sentada de um preso; *ficar em casa* é "сидеть дома" (estar sentado em casa); *ficar de braços cruzados* é "сидеть сложа руки" (estar sentado de braços cruzados); *ficar sem dinheiro* é "сидеть без денег" (estar sentado sem dinheiro). Os russofalantes recorrem muitas vezes à tradução literal, introduzindo as locuções expletivas: "Estava *sentado* de braços cruzados à sua espera".

IV. Direção do movimento

Falando do eixo vertical ou horizontal, não podemos deixar de observar que nas línguas românicas os passageiros podem subir nos meios de transporte ou descer deles, enquanto em russo eles só entram neles

ou saem deles: (9) Gil *desceu* do ônibus e começou a subir a rua, na direção de casa (Veríssimo: O Resto é Silêncio).

A empatia do observador, a sua posição diferente nas duas línguas provoca outras distinções: enquanto para os lusofalantes os atores *entram* no palco e os futebolistas *entram* no campo, em russo diz-se: "Актеры выходят на сцену" (*saem* ao palco), "Футболисты выходят на поле" (*saem* ao campo): (10) Nós só podíamos *entrar* no campo às 11 (Intrv: ISP). – Мы могли выйти на поле только в 11. (11) Ricardina *entrou* no palco com os outros candidatos (Gattai: Crônica). – Рикардина вышла на сцену с другими кандидатами. É natural que nas traduções para português se encontrem erros, determinados pelo impacto da língua materna (*sair ao palco, ao campo*).

V. Tanto o tempo como o espaço

Em português os mesmos lexemas expressam noções tanto espaciais como temporais. O mundo é visto como que um contínuo **espácio-temporal**, um *cronótopo* (do antigo grego χρόνος "tempo" τόπος "lugar"), conceito apresentado por M. M. Bakhtin (1990), em que o tempo e o espaço são inseparáveis e se confundem, e isso reflete-se na língua. "Profundamente relacionadas com as perceções sobre o espaço, estão as do tempo, fazendo, as duas, microssistemas frequentemente intercambiáveis e intermutáveis na referenciação linguística dos aspetos que as envolvem, ou seja, dos aspetos relativos às dimensões espácio-temporais" (Teixeira, 2013: 57). Nas designações do tempo encontram-se as mesmas locuções que marcam a deslocação no espaço, por ex.: fumando cigarro *atrás de* cigarro (Teixeira, ibid. 63), *ao longo do tempo* e outros. Cf.: (12) Nesse momento Carlos arremetia *pela* sala *dentro* arrastando a sua noiva, a Teresinha (Queirós: Os Maias). (significado espacial) *vs* (13) Tudo indicava que a festa (…) se iria prolongar *pela* madrugada *dentro* (Observador) (significado temporal).

Em português, os pontos de referência *aqui* e *agora* coincidem e estão interligados, e nas expressões temporais usam-se advérbios de lugar: *daqui (daí, dali) a algum tempo:* (14) Não sabemos o que vai

acontecer amanhã ou *daqui a uma hora* (pleno.news). Na língua russa, os exemplos de cronótopos são poucos: "промежуток времени" (*um espaço de tempo)*, "с течением времени" (*com o decorrer do tempo*) e a expressão metafórica "река времени" (*o rio do tempo*). No entanto, na maioria dos casos o russo costuma separar as noções de tempo e de espaço e, segundo as minhas observações, os russofalantes evitam expressões do tipo *daqui a uma hora*, preferindo *dentro de uma hora*.

Por sua vez, nas expressões do tipo: *dentro de uma hora* e *a partir daquele momento* o tempo é representado metaforicamente como um espaço em que se pode mergulhar, uma matéria que tem superfície, profundidade ou um ponto físico de partida. Em russo encontramos tal emprego apenas no uso da preposição "через" no sentido tanto espacial como temporal: "через час" (*dentro de uma hora*) и "через лес" (*através da floresta*).

VI. Verbos de movimento

Falando de diferenças estruturais, não se pode deixar de abordar o tema dos verbos de movimento. Este tema parece ter sido esgotado por Vladimir Gak (Гак, 2013) e pelos seus numerosos sucessores. No entanto, ele não deixa de ser complicado para os aprendentes.

A língua portuguesa, como outras línguas românicas, é centrada no sujeito de enunciação: o espaço nela está organizado em torno do falante. Os verbos de movimento usam-se conforme a posição do falante: para designar o movimento em direção ao falante, empregam-se os verbos *trazer*; *vir*; *puxar*. A direção inversa, o afastamento do falante, é descrita pelos verbos *ir*; *levar*; *empurrar*. No exemplo seguinte, *vir* é possível só se o falante está no Brasil: (15) – Por que a companhia *vem* ao Brasil? (Caroline).

Mas se a deslocação se realiza do ponto *aqui* ao ponto *ali*, mas juntamente com o falante, o ponto *aqui* desloca-se com o falante. Nestes contextos, emprega-se o verbo *vir* em vez de *ir*: (16) Há muita gente à tua espera, *vem* comigo (Público). O russo, sendo uma língua sintética, consegue juntar numa forma verbal vários semas, transmitindo, por meio do prefixo, o significado da direção do movimento: "приходить",

“выходить”, “уходить” (*vir, sair, ir-se embora*) e, na raiz, o do modo de deslocação: “приходить”, “приезжать”, “приползать”, “прилетать” (*vir a pé, no transporte, arrastando-se, voando*), mas nunca a posição do falante em relação ao interlocutor. Daí, os erros mais frequentes cometidos pelos russofalantes são: *Leva-me o meu casaco. *Vai comigo! O Mário vai hoje a minha casa.

VII. Conclusão

Como podemos verificar, o russo e o português dividem de maneira diferente o tempo e o espaço, o que representa algumas dificuldades para os principiantes. A contagem dos dias da semana não coincide: o calendário russo começa a semana com a segunda-feira, enquanto o português, com o domingo; as 24 horas do dia são divididas e denominadas de maneira diferente; o português descreve a posição do objeto no espaço mediante os verbos genéricos, enquanto o russo especifica obrigatoriamente a sua posição horizontal ou vertical. Os conceitos espaciais e temporais na língua portuguesa podem expressar-se pelos mesmos lexemas, enquanto em russo esta confusão é praticamente impossível.

Referências bibliográficas

BACHTIN, M. M. (1990), “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics” em: Holquist, M. (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin, pp. 84-258.

CORPUS DO PORTUGUÊS [on-line] http://www.corpusdoportugues.org/ – 5.03.2019.

FLETCHER, R. A. (1999), *The Barbarian Conversion: From Paganism to Christianity*, University of California Press, Berkeley.

KENNETH, A. S. (2005), “Como o domingo tornou-se o popular dia de Culto – parte 2”, *Parousia* – 1º semestre, São Paulo [on-line] http://www.centrowhite.org.br/pesquisa/artigos/como-o-domingo-tornou-se-o-popular-dia-de-culto-parte-2 – 30.12.2018.

NOW CORPUS: PORTUGUESE [on-line] https://www.corpusdoportugues.org/now/ – 5.03.2019.

RACHILINA, E. V., LEMMENS, M. (2003), "Russian and Typological Linguistics: The Lexical Semantics of Verbs with the Meaning Sit in Russian and Dutch", *Russian Linguistics*, 27(3), pp. 313-327, https://doi.org/10.1023/A:1027325127170.

TEIXEIRA, J. (2013), "Sinonímia e processos de implicação: algumas relações entre espaço e tempo no Português Europeu", Древняя и Новая Романия*,* вып. *11*, pp. 56-77 [on-line] https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27469/1/EspacTempTEXTO%20FINALnoLivro.pdf – 22.03.2019.

ВЕЖБИЦКАЯ, А. (2001), *Понимание культур через посредство ключевых слов*, Языки славянской культуры, М.

ГАК, В.Г. (2013), *Сравнительная типология французского и русского языков*, Либроком, М.

ГУМБОЛЬДТ, В. (1985), *Язык и философия культуры*, Прогресс, М.

ЗАЛИЗНЯК, А.А. ЛЕВОНТИНА, И.Б., ШМЕЛЕВ, А.Д. (2005), *Ключевые идеи русской языковой картины мира. Сборник статей*, Языки славянской культуры, М.

ПЕТРОВА, Г.В. (2016), "Окружающая реальность через призму русского и португальского языка. Понятия времени и пространства", Риторика. Лингвистика, 12, Смоленск, pp. 324-334.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 479-490
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.33

Joanna Popielska-Grzybowska
Academia Polaca das Ciências
CHAM, FCSH/NOVA-Uac
jpopielska@iksio.pan.pl

A visão linguística do Além egípcio antigo na tradução para português e inglês[1]

Resumo:
A visão linguística do Além no pensamento religioso dos egípcios antigos distingue-se claramente das crenças dos outros povos antigos. A autora do presente artigo pretende analisá-la numa contextualização dos *Textos das Pirâmides*, citando as traduções das fórmulas diagnosticadas. Analisará a visão linguística na tradução do egípcio hieroglífico para o português, fazendo-se as comparações das traduções das fórmulas para o inglês e os seus obstáculos ou dificuldades nessa tradução.
Usando métodos de análise da linguagem egípcia, compreenderemos melhor o modo de pensar dos egípcios. O método da "visão linguística do mundo" ("linguistic worldview"), isto é, a interpretação verbalizada da realidade, desenvolvida por Jerzy Bartmiński, seus alunos e colaboradores, pode ser excecionalmente útil. A análise linguística minuciosa e profunda dos fragmentos dos textos religiosos

[1] Desejo exprimir o meu agradecimento à Comissão Organizadora das *6as Jornadas* **de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste,** que foi muito estimulante para o meu trabalho. Agradeço muito à Senhora Professora Maria Helena Trindade Lopes pela colaboração frutífera e pelo estímulo científico, que me oferece em cada nossa conversa. O meu muito obrigado ao Senhor Miguel Ângelo Lobo Gonçalves pela ajuda na correção da língua portuguesa deste artigo.

mais antigos do mundo, na tradução para as línguas contemporâneas, desenvolve uma discussão científica mais completa.
Palavras-chave: Antigo Egito, *Textos das Pirâmides*, religião antiga, visão linguística, Além egípcio

Abstract:
The Linguistic View of the Ancient Egyptian Beyond in translation into Portuguese and English
The linguistic worldview of the Beyond in the religious thought of the ancient Egyptians is clearly distinguished from the beliefs of other ancient nations. The author of the paper intends to analyse it as contextualised in the *Pyramid Texts*, based on her translations of the diagnostic spells. This is an analysis of the linguistic view in the translation from the hieroglyphic Egyptian into Portuguese, making some comparisons of the translations of the spells into English. Some obstacles or difficulties in this translation are evinced.
Using methods of analysis of the Egyptian language, we may better understand the way of thinking of the Egyptians. The linguistic worldview method, namely the verbalised interpretation of reality which was developed by J. Bartmiński, his colleagues and collaborators, can be exceptionally useful. By means of an in-depth linguistic analysis of the fragments of the world's oldest religious texts translated into contemporary languages, one can develop a much more complete scholarly discussion.
Keywords: Ancient Egypt, *Pyramid Texts*, ancient religion, linguistic worldview, Egyptian Beyond

A tradução do egípcio antigo para as línguas contemporâneas é, só por si, um grande desafio. Porém, enfrentamos uma maior dificuldade quando assumimos a tarefa de traduzir um texto de uma língua antiga e morta para uma outra língua que aprendemos, no caso contemporânea e, logicamente, estrangeira.

Para o conseguir, a análise da linguagem, fraseologia, gramática, etc, tem de depender plenamente do modo como se faz a tradução para qualquer língua contemporânea, aplicando os métodos da linguística comparativa. Obviamente que não é possível conhecer ou saber na íntegra o conceito linguístico egípcio, porque o período de tempo e cultura em que vivemos é completamente diferente, onde pensamos e nos

exprimimos também de modo diferente. Podemos usar, no entanto, o método de "visão linguística do mundo" ("linguistic worldview"), muito desenvolvido durante as últimas décadas por J. Bartmiński, pelos seus colaboradores e colegas (Tokarski, 2014: 39-66, 303-324; Underhill, 2013: 3-143 e muitos outros), para atingirmos uma melhor compreensão do modo de pensar dos egípcios, neste caso o método adaptado pela autora deste artigo para os estudos dos textos religiosos antigos (Popielska-Grzybowska, 2011: 680-693; 2016: 283-294; 2017: 877-887; 2018: 43-50). Estudar "visão linguística do mundo" é estudar "cultura em língua", ou seja, é a interpretação verbalizada da realidade (Bartmiński, 2009: 11-21; 2012). A análise linguística minuciosa dos fragmentos dos textos religiosos permite desenvolver uma argumentação muito mais completa do que outros estudos realizados, sendo relevante à observação das palavras usadas pelos egípcios para exprimir as suas crenças relacionadas com o Além. Este tipo de exame também tem em conta analisar profundamente todo o contexto textual e cultural (o chamado "Sitz im Leben"/"life context"), a gramática, as mensagens verbais, as palavras, as frases e a própria língua dos textos religiosos. Indubitavelmente, para se poder alcançar não só as traduções corretas para a língua portuguesa, como também o significado do que representa o verdadeiro valor linguístico, é indispensável a consulta das examinações da linguística portuguesa (Mira Mateus, Villalva, 2007).

Os *Textos das Pirâmides* são o mais velho "livro" religioso do mundo, descobertos por Gaston Maspero nos anos 1880-1881 nos túmulos dos reis das V e VI dinastias (Maspero, 1894) do Antigo Império (2380-2180 a.C., após: Schneider 1996: 494).

Os textos foram escritos em forma de colunas verticais nas paredes das pirâmides. Em algumas pirâmides os sinais gravados – hieroglíficos – estão enchidos com uma espécie de massa semelhante ao vidro, que inicialmente era de cor azul, mas que depois mudou para verde. Para obter aquela cor, os egípcios provavelmente usaram o chamado "azul egípcio" ("Egyptian blue") conhecido como silicato de cobre e cálcio ($CaCuSi_4O_{10}$ ou $CaO{\cdot}CuO{\cdot}4SiO_2$). É considerado como

o primeiro pigmento sintético. Presume-se que os sinais azuis tinham que imitar o lápis-lazúli ou lazulita.

Muitas das frases nos *Textos das Pirâmides* podem ser traduzidas até 15 modos diferentes e nem sempre temos a certeza de qual é o correto. Não existia no egípcio antigo daquela época o conceito gramatical de tempo verbal. Além disso, a língua dos *Textos das Pirâmides*, em que os textos foram escritos nas paredes das pirâmides dos reis, é díspar em relação à língua oficial do Império Antigo, e claramente, de todas as etapas da língua egípcia que surgiram mais tarde. Como não existem muitos estudos da língua e linguagem egípcias em português (Trindade Lopes 1998: 107-110; 2003; Gurgel Pereira 2014; 2016), e nenhuma análise dos *Textos das Pirâmides*, além dessas da autora, esta constitui um dos primeiros estudos nesta área.

É bastante claro que os *Textos das Pirâmides* foram compostos e escritos nas paredes dos túmulos para benefício e proveito do rei. Sendo assim, eles permitem uma descrição da viagem do faraó para o céu e da sua realidade celestial. O percurso é quase sempre ascendente, é no sentido de se conservar entre as estrelas, entre os deuses e os seres primordiais.

O Além egípcio foi um lugar situado no céu entre as estrelas imperecíveis ou indestrutíveis. Porque o Além-mundo era predestinado como sendo o lugar de destino do rei, ninguém nele podia impedir a ida e a permanência do faraó. Para a concretização deste objetivo, todas as forças hostis e todos aqueles que dissessem algo contra nome do faraó, teriam de ser impedidos nas suas más intenções pelos deuses.

A julgar pelas informações contextualizadas dos *Textos das Pirâmides*, o outro mundo era para os egípcios um espaço aquático com as maiores e as mais pequenas ilhas da terra nele existentes. A principal característica do céu *pt* é a água *mw*. Uma passagem refere-se diretamente às "águas... que estão no céu" (TP fórmula 685 § 2063a). A natureza aquosa está implícita em verbos que são usados para expressar a jornada ou viagem através do céu. Temos os exemplo de: *nmj* atravessar (com um determinativo de barco); *ḫnz*, viagar; *ḫnj*, remar seu barco; e *ḏ̱ȝj*, cruzar ou atravessar. A descrição mais adequada do céu está formulada por James P. Allen:

indications from the Pyramid Texts suggest an early image of the celestial domain as an expanse (pḏwt) of water (bjꜣ, ḳbḥw) above the Earth (ḥrt), whose shores (jdbw pt) consist of marshland (sḫt jꜣrw, sḫt ḥtp) with canals (mrw ptrw(ptrtj)) and lakes (šjw), bordered perhaps by desert (wꜥrt, jzkn). (Allen, 1989: 9)

Portanto, o defunto primeiro teve de subir para atingir o céu, em que todos os deuses e seres o ajudaram:

§ 604a *wḏ.n nw ttj n tm*
§ 604b *wḏ.n pgꜣ ttj n šw*
§ 604c *ḏ.(f) j.wn.tj ꜥꜣwj pt jpf n ttj ḫr rmṯ*
§ 604d *nj rn.sn js*
§ 604e *nḏr n.k ttj ḥr ꜥ.f šd n.k ttj jr pt*
§ 604f *jm.f mt jr tꜣ mm rmṯ*

Nu tinha mandado Téti a Atum. Aquele-dos-braços-abertos tinha mandado Téti a Shu para que ele pudesse abrir aquela porta do céu para Téti, que está entre o povo sem nome: 'Leva Téti pelo seu braço, leva Téti para o céu para que ele não morra na terra entre os seres humanos. (*TP* fórmula 361 (T 183))
Nu has commended Teti to Atum, This-who-is-open-armed has commended Teti to Shu, that he might have opened yonder door of the sky to Teti, now among unidentified people, (saying): "Take Teti by his arm, take Teti to the sky, that he may not die on earth among people.[2]

Por respeito ao limite permitido da dimensão desta publicação, vamo-nos concentrar apenas em alguns pormenores significativos e relevantes ao assunto.

De seguida, o rei viajou de barcaça com o deus sol Rá. Esta viagem auxiliou na revivificação do faraó, cíclica e diariamente repetida:

[2] Todos os fragmentos dos *Textos das Pirâmides* são traduzidos do egípcio antigo para português e inglês pela autora do artigo, baseando-se na publicação do texto hieroglífico publicado por Sethe (Sethe, 1908-1922) e adições baseadas em descobertas posteriores.

§ 2172c *hꜣjj NN m wjꜣ rᶜ ḥr jdbw nw šj-n-ḫꜣ*
§ 2173a *ḫn.t NN jn j.ḫmw-wrḏ*
§ 2173b *wḏ NN mdw n j.ḫmw-sk*

O rei deve ir a bordo do barco como Rá nas margens do enrolamento. Hidrovia, o rei pode ser remado pelas Estrelas que não conhecem cansaço e pode dar ordens para as Estrelas Imperecíveis... (*TP* fórmula 697 §§ 2172c-73b)

The King shall go aboard the boat like Ra on the banks of the Winding Waterway, the King can be rowed by the Unwearying Stars and can give orders to the Imperishable Stars…

Consequentemente, o faraó nunca está morto, nunca morre como uma pessoa comum, apenas está a passar por várias metamorfoses:

§ 1385a *j sfg-jrw* [*j nṯrw jfdw*\\\\] *nw pt*
§ 1385b *nj mt.n js jt wsjr NN mtt*
§ 1385c *ꜣḫ.n jt pw wsjr NN ꜣḫt*

Ó vós cujas formas são misteriosas [e vós quatro deuses] do céu, meu pai Osíris o rei não morreu da morte, porque meu pai Osíris o rei tornou-se espírito no horizonte. (*TP* fórmula 556 §1385 (P 529))

O you whose form is mysterious [and you four gods] of the sky, my father Osiris the King has not died the death, for my father Osiris the King became spirit in the horizon.

Todas as metamorfoses servem para atingir o céu e a última etapa da metamorfose, nomeadamente, tornar-se um só ser com o deus criador:

§ 134a *hꜣ wnjs nj šm.n.k js mt.tj šm.n.k ᶜnḫ.t*
§ 134b *ḥms ḥr ḫnd wsjr ᶜbꜣ.k m ᶜ.k wḏ.k mdw n ᶜnḫw*
§ 134c *mks nḥbt.k m ᶜ.k wḏ mdw n štꜣw swt*
§ 135a *ᶜwj.k m tm rmnwj.k m tm ḫt.k m tm sꜣ.k m tm*
§ 135b *pḥ.k m tm rdwj.k m tm ḥr.k m zꜣb*
§ 135c *pšr n.k jꜣwt ḥrw pšr n.k jꜣwt stš*

Ó Unis, não é morto, mas vivo, que tens partido,
Toma assento no trono de Osíris!
O teu cetro *Ꜥbꜣ* está na tua mão para que dês as ordens aos vivos,
Mekes e o teu cetro *nehbet* estão na tua mão, então dá as ordens àqueles-cujos-lugares-estão-ocultos.
Os teus braços são esses de Atum, os teus ombros são esses de Atum,
A tua barriga é essa de Atum, as tuas costas são essas de Atum,
As tuas nádegas são essas de Atum, as tuas pernas são essas de Atum.
A tua cara é essa do Chacal.
Que as colinas de Horus te sirvam e que as colinas de Seth te sirvam.
(*TP* fórmula 213 (W 146))

O Unis, it is not dead but alive that you have gone away.
Sit upon the throne of Osiris!
Your sceptre *aba* is in your hand, may you give orders to the living.
mekes and your sceptre *nekhebet* are in your hand, so give orders to those-whose-seats-are-hidden.
Your arms are those of Atum, your shoulders are those of Atum,
Your belly is that of Atum, your back is that of Atum,
Your hind-parts are those of Atum, your legs are those of Atum,
Your face is that of a Jackal.
Let the mounds of Horus serve you, and let the mounds of Seth serve you.

A fim de obter a identificação discutida, foi usada uma forma gramatical, a chamada "*m* de predicação". Quando os egípcios usaram esta preposição nesta função, pretenderam a identificação de dois seres ou objetos, e não a sua comparação, porquanto, se tivessem desejado descrever semelhante, teriam usado outra preposição, ou seja, *mr*. Para traduzir estas preposições para inglês, podemos diferenciar: *m* é "as", e *mr* é "like"; contudo, em português não existem duas formas diversas, sendo que a perceção da criação pelo poder da palavra no egípcio tem de ser explicada de modo descritivo em português. Os egípcios acreditavam que as palavras escritas e depois pronunciadas em alta voz criavam uma realidade, isto é, o descrito nas palavras efetivamente acontecia.

§ 1652a *tm ḫprr ḳ3.n.k m ḳ33*
§ 1652b *wbn.n.k m bnbn m ḥwt-bnw m jwnw*
§ 1652c *jšš.n.k m šw tfn.n.k m tfnt*
§ 1653a *d.n.k ꜥwj.k ḥ3.sn m ꜥwj k3 wn k3.k jm.sn*
§ 1653b *tm d.*(*k*) *n.k ꜥwj.k ḥ3 NN*
§ 1653c (*ḥ3 k3t tn ḥ3 mr pn*) *m ꜥwj k3*
§ 1653d *wm k3 n NN jm.f rwḏ n ḏt ḏt*

Atum Kheprer/Atum-que-está-a-formar-se! Tu ficaste elevado como a colina, tu apareceste como *benben* na Residência do pássaro *Benu* em Junu. Tu sopraste Shu e expeliste Tefnut. Tu puseste os teus braços ao redor deles assim para que o teu *ka* pudesse estar neles.
Ó Atum, coloca os seus braços sobre o rei, sobre esta construção, e sobre esta pirâmide como os braços de *ka*, para que a essência do rei possa estar nele, durando para todo o sempre. (*TP* fórmula 600 (N 359))

Atum Kheprer (who-is-coming-into-being)! You became high, as the hill; you rose as the *benben* in the Enclosure of the *Benu*-bird in Junu. You sneezed Shu and spat out Tefnut. You put your arms around them as *ka*--arms so that your ka might be in them.
O Atum, place your arms about the King, about this construction, and about this pyramid as the arms of *ka*, that the king's essence may be in it, enduring for ever and ever.

Do exemplo citado, existe uma distinção evidente e de fácil perceção entre a intenção egípcia de identificar e a de comparar. Por conseguinte, a identificação significou criar a desejada realidade religiosa, em particular no Além-mundo para o bem do faraó.

Desta maneira, e sendo o criador que sempre vive no Além, o rei que deixou a terra para ir para o céu, torna-se o pleno de cada deus e só nestas condições governa o universo e sobrevive ao fim do mundo, sendo o criador que tem tudo e todos em si, cada elemento da criação. Assim, o rei ficou completo física e psicologicamente, passando as partes do seu corpo a ser as dos diversos deuses. Por causa da identificação com os deuses, o faraó tornou-se a essência *ka* para viver eternamente:

§ 147b *tn kw jn.sn m rn.k n nṯr ḫpr.k j.tm.t* (*m*) *nṯr nb*
§ 148a *tp.k m ḥrw d3t j.ḫm-sk*
§ 148b *mḫnt.k m ḫntj-jrtj j.ḫm-sk*
§ 148c *msḏrwj.k z3tj tm j.ḫm-sk jrtj.k z3tj tm j.ḫm-sk*
§ 148d *fnḏ.k m z3b j.ḫm-sk jbḥw.k spdw j.ḫm-sk*
§ 149a *ʿwj.k ḥp dw3-mjwt.f dbḥ.k pr.k r pt prr.k*
§ 149b *rdwj.k jmst ḳbḥ-snw.f dbḥ.k h3.k jr nwt h33.k*
§ 149c *ʿwt.k z3tj tm j.ḫm-sk*
§ 149d *nj sk.k nj sk k3.k ṯwt k3*

Tu estás distinguido – dizem eles, no teu nome do deus, fica completo **de/como (sendo)** cada deus (Popielska-Grzybowska, 2001: 120-123):
A tua cabeça é a de Horus da Duat, Ó Indestrutível!
A tua cara é a do Khentj-jrtj, Ó Indestrutível!
As tuas orelhas são as dos Gémeos de Atum, Ó Indestrutível!
Os teus olhos são os dos Gémeos de Atum, Ó Indestrutível!
O teu nariz é o do Chacal, Ó Indestrutível!
Os teus dentes são os do Sopdu, Ó Indestrutível!
Os teus braços são os do Hep e Duamutef, Ó Indestrutível!
Dos quais tu precisas para ascender ao céu – e tu ascenderás.
As tuas pernas são as de Jmsetj e Kebehsenuf,
Das quais tu precisas para descer ao céu baixo – e tu descerás.
Todos os teus membros são os dos Gémeos de Atum, Ó Indestrutível!
Tu não ficarás aniquilado e o teu *ka* não ficará aniquilado – tu és *ka*!
(*TP* fórmula 215 § 147 b-149 d)

You are distinguished – say they, in your name of god become complete **of/as** every god: Your head is that of Horus of the Duat, O Imperishable!
Your face is that of Khentj-jrtj, O Imperishable!
Your ears are those of the Twins of Atum, O Imperishable!
Your eyes are those of the Twins of Atum, O Imperishable!
Your nose is that of the Jackal, O Imperishable!
Your teeth are those of Sopdu, O Imperishable!
Your arms are those of Hep and Duamutef,
which you need to ascend to the sky – and you shall ascend.
Your legs are Jmsetj and Kebehsenuf,

which you need to descend to the lower sky – and you shall descend.
All your members are the Twins of Atum, O Imperishable!
You shall not perish and your *ka* shall not perish – you are *ka*.

Seja na língua portuguesa ou inglesa, em nenhuma delas existe uma ligação entre a preposição *completo*/*complete* com a preposição 'de' ou 'of', mas na língua egípcia é exigida esta expressão para conseguirmos o sentido verdadeiro da mensagem. Por isso, precisamos de usar: "completo de cada deus" e "complete of every god". É assim, porque a tal plenitude do rei como o criador vem DE cada deus. Porém, outra possibilidade é compreender o "*m*" como a palavra usada para unir os substantivos, isto é, "como". Em inglês o tradutor tem à sua disposição uma palavra para exprimir comparação, nomeadamente: "like" (something is like something) e outra para exprimir identificação, ou seja, "as" (you as someone did something). Por exemplo: "I as a mother am caring / Eu como mãe sou carinhosa", mas "I as a teacher am demanding / Eu como professora sou exigente". Esta identificação é usada para assumir as identidades diferentes e realizar os diversos papéis. Esta foi a mesma função na língua egípcia para amparar as metamorfoses do faraó, para ele se tornar o criador na última transformação ou metamorfose no Além. Assim, ele, o faraó-criador, pode governar todo o universo – os vivos e os mortos.

Os egípcios acreditavam no poder criador das palavras escritas e pronunciadas. Consequentemente, o que foi escrito recebeu a sua forma real e começou a funcionar "ao vivo".

Podíamos, evidentemente, multiplicar os exemplos relevantes ao assunto. Porém, este artigo é apenas uma introdução e um princípio de pesquisas linguísticas nos *Textos das Pirâmides* em português. Por isso, esperamos que os excertos citados tenham aproximado a excecionalidade da língua religiosa egípcia e a sua linguagem no seu serviço. Outrossim, as comparações dos textos egípcios traduzidos para inglês e português apresentam as possibilidades que a língua portuguesa oferece aos estudiosos dos textos religiosos do país dos faraós.

Referências bibliográficas

ALLEN, J. P. (1989), "The Cosmology of the Pyramid Texts" em: Simpson, W. E. (ed.), *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*, YES 3, New Haven, pp. 1-28.

BARTMIŃSKI, J. (2009), *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin.

BARTMIŃSKI, J. (2012), *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*, equinox, London.

MASPERO, G. (1894), *Les Inscriptions des Pyramides de Saqqarah*, Bouillon, Paris.

MIRA MATEUS, M. H., VILLALVA, A. (2007), *Linguística*, Editorial Caminho, Lisboa.

TRINDADE LOPES, M. H. (1998), "Eu sou o ontem, o hoje e o amanhã" (Livro dos Mortos do antigo Egipto, cap. 6, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 12, Lisboa, pp. 107-110.

TRINDADE LOPES, M. H. (2003), *Estudos de Egiptologia*, Associação Portuguesa de Egiptologia, Lisboa.

GURGEL PEREIRA, R. G. (2014, 2016), *Egípcio hieroglífico*. *Para o estudo do estágio inicial da língua egípcia* (*de 3000 a 1300 a.C.*), Chiado Editora, Lisboa.

POPIELSKA-GRZYBOWSKA, J. (2001), "Atum in the Pyramid Texts" em: Popielska-Grzybowska, J. (ed.), *Proceedings of the First Central European Conference of Young Egyptologists, Egypt 1999: Perspectives of Research*, *Warsaw 7-9 June 1999*, Światowit Supplement Series E: Egyptology, vol. I, WES, vol. III, Wydawnictwo IA UW, Warsaw, pp. 115-129.

POPIELSKA-GRZYBOWSKA, J. (2011), "Religious Reality Creation through Language in the Old Kingdom Religious Texts" em: Bárta, M., Coppens, F., Krejči, J. (ed.) *Abusir and Saqqara in the Year 2010*, Czech Institute of Egyptology Press, Prague, pp. 680-693; bibliografia abrangente pp. 823-904.

POPIELSKA-GRZYBOWSKA, J. (2016), "A colaboração científica portuguesa-polaca na Egiptologia e as traduções do egípcio antigo para português" em: Hlibowicka-Węglarz, B., Wiśniewska, J., Jabłonka, E. (ed.), *Língua Portuguesa*. *Unidade na Diversidade*, Lublin 2016, pp. 283-294.

POPIELSKA-GRZYBOWSKA, J. (2017), "A visão linguística do criador egípcio nos Textos das Pirâmides – algumas palavras de introdução" em: Bernal, L., Pérez Largacha, A., Vivas Sáinz, I. (ed.), *V Congresso Ibérico de Egiptologia*, Ediciones de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha (e-publication), pp. 877-887.

POPIELSKA-GRZYBOWSKA, J. (2018), "Antigas Cartas egípcias aos Mortos. Cartas de negócios muito peculiares?", *CEM*, 8, Porto, pp. 43-50.

SCHNEIDER, T. von (1996), *Lexikon der Pharaonen*, dtv, München.

SETHE, K. (1908-1922), *Die altägyptischen Pyramidentexte*, Hinrichs, J. C., Leipzig, vols. 1-4.

TOKARSKI, R. (2014), *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

UNDERHILL, J.W. (2013), *Humboldt, Worldview and Language*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 491-512
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.34

Anaísa Silva Gordino
Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski
anaisasg@yahoo.fr

A Língua Portuguesa nas Organizações Internacionais
Panorama Atual e Perspetivas de Futuro

Resumo:
Na era da globalização e do multiculturalismo, as organizações internacionais constituem uma janela para o mundo das línguas de forma mais lata, replicando muitos dos jogos de forças entre línguas e culturas na cena internacional.
Neste artigo, apresentaremos o panorama atual em instituições que contam com o português entre as suas línguas oficiais/de trabalho, daí derivando ilações sobre a sua implementação e procurando identificar estratégias para a difusão da língua portuguesa, ancoradas nas três categorias de política de língua e planeamento linguístico: planeamento de estatuto, de *corpus* e de aquisição.
Tendo como base abordagens em política de língua e planeamento linguístico e o levantamento de dados estatísticos nas áreas da tradução e interpretação, defendemos que a expansão do português nestas instituições é um projeto viável, desde que selecionados os canais adequados e seguidas orientações claras em termos de planeamento linguístico. Estas orientações deverão privilegiar a cooperação entre países lusófonos e colocar a adoção do português numa perspetiva de complementaridade à língua inglesa (a língua hipercentral), de forma a cimentar o estatuto do português como língua global.
Palavras-chave: política de língua, planeamento linguístico, gestão linguística, organizações internacionais, língua portuguesa

Abstract:
The Portuguese Language in International Organisations. Current Overview and Prospects for the Future
In the age of globalisation and of multiculturalism, international organisations are a window to the world of languages in a broader sense, as they mirror many of the conflicts and of the forces brought into play in the relationships between languages and cultures on the world stage.
In this article, we will present an overview of the institutions that have Portuguese as one of their official/working languages, deriving some lessons about its implementation and seeking to identify strategies for its spread, founded on the three categories of language policy and planning - status, *corpus* and acquisition planning.
Based on different approaches in language policy and planning and on the survey of statistic data on translation and interpretation, we argue that the expansion of the Portuguese language within these institutions is a viable project, as long as the right channels are chosen, and there are clear guidelines in terms of language planning.These should make the most of the cooperation between lusophone countries and place the adoption of Portuguese under a light of complementarity towards English, the hipercentral language, as a way for strengthening the status of Portuguese as a global language.
Keywords: language policy, language planning, language management, international organisations, Portuguese language

Porquê as organizações internacionais?

A premissa de que a delineação de estratégias de política de língua de planeamento linguístico para o português deve ter em conta o papel que a sua presença em organizações internacionais desempenha, pela visibilidade conferida por esses *fora* à escala global, é uma perspetiva partilhada pelos países da CPLP e ilustrada nos Planos de Ação de Brasília (PAB) e de Lisboa (PALis), os quais estabelecem a implantação da língua portuguesa junto de organizações internacionais como um dos seus objetivos prioritários.

O foco na gestão e negociação de questões de política de língua e de planeamento linguístico em organizações internacionais, e na posição do português nestes contextos, decorre, antes de mais, da convicção de que analisar instituições com uma política de multilinguismo

e a forma como se joga o estatuto relativo de cada língua nestes organismos constitui um microcosmos que reflete o universo das línguas de forma geral.

Numa segunda instância, estas instituições desempenham um papel instrumental na definição de políticas de língua nacionais e supranacionais, ao mesmo tempo que colocam no seu seio questões ligadas à diversidade linguística, como o valor da produção de conhecimento num leque alargado de línguas.

Finalmente, estas organizações são, em si, um polo de atração para profissionais da área das línguas, como tradutores e intérpretes, com as implicações que daí advêm, nomeadamente em termos financeiros.

Num momento em que o modelo gravitacional de Calvet (1999, 2002), que coloca o inglês na posição de "língua hipercentral", parece encontrar ampla confirmação a diferentes níveis, da hegemonia nos *media* à preponderância na esfera diplomática, não podemos, contudo, escamotear os desafios que se colocam à difusão do português (e a outras línguas na mesma posição, como o francês e o espanhol):

i) Como manter, ou até mesmo fortalecer, o seu estatuto e encontrar espaços para o seu uso, sem que esses espaços sejam periféricos ou confinados ao mundo da lusofonia (ou das restantes "fonias")?
ii) Como obter reconhecimento da sua importância, sem que tal se limite a uma proclamação *de jure*, vazia de conteúdo *de facto*?
iii) Para onde canalizar esforços e recursos, com vista a uma efetiva implementação do português, tornando-o uma língua mais apetecível no mercado das línguas?

Estas questões, bem como os princípios que lhes subjazem, constituem as linhas de orientação das propostas que a seguir apresentamos. Tendo presentes as três categorias do planeamento linguístico – estatuto (alocação de funções), *corpus* (forma) e aquisição (utilizadores da língua) – e com base na experiência direta em organizações internacionais nas quais já o português tem estatuto de língua oficial e/ou língua de trabalho, iremos analisar a situação da língua portuguesa no momento atual. Daí derivaremos um roteiro para a difusão do português a novas instituições e apresentaremos sugestões para uma mais efetiva implementação da língua portuguesa a nível global.

O português na constelação das línguas

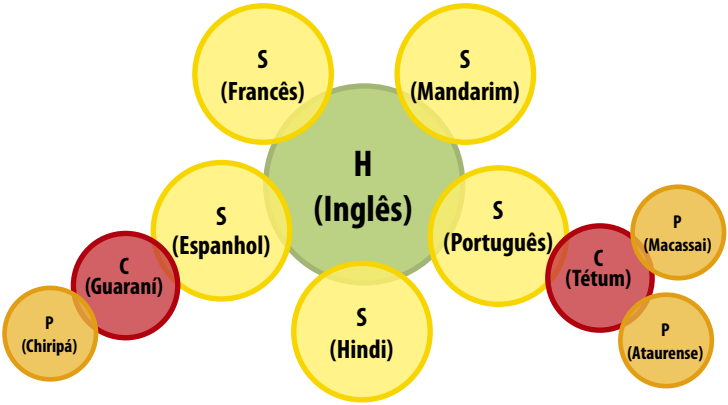
A conceção do mundo das línguas enquanto ecossistema tem sofrido dois tipos de abordagem: ora, numa perspetiva ideologicamente mais neutra, se constata que as línguas coexistem sincrónica e diacronicamente e estabelecem relações entre si, entre as quais relações hierárquicas; ou, numa postura militante e mais "ambientalista", se adota uma posição face às relações de força existentes, e se postula a indiscutível hegemonia do inglês, com tendência para o imperialismo linguístico[1], procurando reverter esse processo.

Relembrando as propostas de Calvet (1999, 2002), e com base no seu modelo gravitacional – que inclui aspetos como a difusão geográfica, o número de falantes, mas também as funções e contextos de uso das diferentes línguas – encontramos o inglês como língua hipercentral deste sistema, sendo o português uma língua supercentral[2].

[1] Expressão cunhada por Philipson (1992).

[2] A definição das línguas supercentrais não é totalmente consensual, mas considera-se geralmente que existe cerca de uma dezena de línguas supercentrais, para além de centenas de línguas centrais (C) e periféricas (P).

Imagem 1. O Modelo Gravitacional de Calvet (1999, 2002)



Em termos estatísticos, pesem algumas oscilações, o português surge como a terceira língua europeia mais falada no mundo, com uma dispersão que abarca os cinco continentes, e tem a função de língua oficial em nove países, registando cerca de 261 milhões de falantes como língua materna[3]. Contudo, a posição da língua portuguesa não pode repousar apenas no aumento do número de falantes nativos, ou nas vicissitudes da demografia e da economia dos países lusófonos, mas tem de contar com um número crescente de falantes não-nativos (conforme defende Filipe, 2006), cujo estatuto económico e político venha reforçar a sua posição a nível global – esse tem sido, aliás, o caminho da expansão do inglês.

Para que a consolidação do papel do português seja conseguida, as políticas e o planeamento de estatuto têm de ser articulados com medidas para a sua aquisição. Esse é o foco das propostas de Mateus (2002), que abrangem o ensino do português como língua materna,

[3] Segundo Dados do Observatório da Língua Portuguesa e do *Novo Atlas da Língua Portuguesa*.

língua segunda, ou língua estrangeira[4] e esse é, também, um dos argumentos para a defesa da implementação do português em organizações internacionais.

O português em organizações internacionais: panorama atual

A definição do número de organizações em que o português é língua oficial ou de trabalho apresenta variações, a primeira das quais se prende com o seu estatuto – como língua oficial, de trabalho ou de documentação (definições que são um tópico em si problemático) – e com o seu uso efetivo. Do cruzamento de várias fontes bibliográficas e digitais[5], foi possível identificar um total de 22 organizações internacionais que contam o português como língua oficial (LO) e/ou de trabalho (LT), apresentadas na tabela 1.

A escolha das línguas oficiais de organizações internacionais resulta, em grande parte, da sua composição em termos de países-membros. A configuração geopolítica destas instituições evidenciaria, assim, o maior peso que o português tem na América e em África e o facto de uma maior presença de países lusófonos (em organizações intercontinentais) ajudar a estabelecer a sua posição global, ao mesmo tempo que aponta para um papel mais subsidiário na Europa e a sua – quiçá esperada – menor visibilidade na Ásia.

[4] No artigo em questão, sem procurar fazer uma distinção formal, Mateus considera como língua segunda (ou língua veicular/de escolarização) o português nos países africanos − podendo-se acrescentar também Timor − e como língua estrangeira os contextos de todos os países em que o português não é língua oficial (considerando, contudo, que o ensino de português aos emigrantes portugueses, seria, nesses casos, ensino enquanto língua segunda).

[5] Obras de referência sobre organizações governamentais internacionais – em particular Reto [et al.] (2016) –, páginas eletrónicas das instituições, tratados de criação das organizações em causa e contacto direto com as mesmas. Por uma razão de economia, as referências não serão apresentadas de forma exaustiva na bibliografia, sendo condensadas na Tabela 1.

Tabela 1. Organizações internacionais em que o português é língua oficial/de trabalho

Sigla/Acrónimo	Nome da Organização	Outras línguas oficiais/de trabalho	Países-membros de LOP	Adoção do Português
Organizações com uma ou duas línguas oficiais/de trabalho				
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa	-	8 países de LOP + Guiné Equatorial	Artigo 6 dos estatutos exige Português como LO dos seus membros
ALADI	Associação Latino-Americana de Integração	Espanhol	Brasil	1980- Tratado de Montevideu consagra dois textos defundação da ALADI (espanhol e português)
OEI	Organização dos Estados Ibero-americanos	Espanhol	Brasil, Portugal	Estatutos da OEI – Artigo 1 (PLO)
UEMOA	UniãoEconómica e Monetária do Oeste Africano	Francês	Guiné-Bissau	Sem informação (por defeito LO), não é LT
Organizações com três línguas oficiais/de trabalho				
BAfD	Banco Africano de Desenvolvimento	Francês e Inglês	PALOP + Portugal e Brasil	Adoção de facto em documentos
CEDEAO	Comunidade Económica dos Estados da África Ocidental	Francês e Inglês	Cabo Verde, Guiné-Bissau	1993 - Tratado revisto da CEDEAO, artigo 87 (PLO e LT)
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul	Espanhol e Guarani	Brasil	1991-Tratado de Assunção, artigo 17 (PLO)

SADC	Comunidade para o Desenvolvimento da ÁfricaAustral	Francês e Inglês	Angola, Moçambique	1992 - Tratado da SADC, Capítulo 15, artigo 37 (PLT)
Organizações com quatro línguas oficiais/de trabalho				
ACP	Países de África, Caraíbas e Pacífico	Espanhol, Francês e Inglês	Brasil e PALOP	1992 - Revisão do tratado de Georgetown, artigo 25
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento	Espanhol, Francês e Inglês	Brasil e Portugal	1959 - Acordo de criação do BID consagra textos em inglês, francês, português e espanhol
CEEAC	Comunidade Económica dos Estados da África Central	Espanhol, Francês e Inglês	Angola, São Tomé e Príncipe	1983- Tratado de criação da CEEAC, artigo 85
CEN-SAD	Comunidade dos Estados do Sahel--Saara	Árabe, Espanhol e Francês	Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe	Sem documentação disponível Versão revista do tratado da OEA consagra textos em
OEA	Organização dos Estados Americanos	Espanhol, Francês e Inglês	Brasil	espanhol, inglês, português e francês, Capítulo XXI, artigo 139
OTCA	Organização do Tratado de Cooperação Amazónica	Espanhol, Inglês e Neerlandês	Brasil	1978 - Tratado de Cooperação Amazónica, Artigo XXVIII Refere versões em quatro idiomas, todos igualmente válidos
SELA	Sistema Económico Latino-Americano e do Caribe	Espanhol, Francês e Inglês	Brasil	1975 - Convénio constitutivo do SELA, artigo 38
UNASUL	União de Nações Sul-Americanas	Espanhol, Inglês e Neerlandês	Brasil	2008 - Tratado constitutivo da UNASUL, artigo 23

ZPCAS	Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul	Espanhol, Francês e Inglês	Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné--Bissau, São Tomé e Príncipe	Sem documentação, informação de diferentes fontesindica quatro línguas oficiais, incluindo português
Organizações com cinco ou mais línguas oficiais/de trabalho				
CELAC	Comunidade dos Estados Latino--Americanos e Caribenhos	Espanhol, Francês, Inglês, Neerlandês	Brasil	2010 - Declaração de Caracas em português
FIVB	Federação Internacional de Voleibol	Árabe, Espanhol, Francês, Inglês, Russo (Francês e Inglês como LT)	8 países de LOP+Guiné Equatorial	1947- Brasil e Portugal países fundadores (total de 14) 2014 - Definição de Português como LO, artigo 1.6.1
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual	Árabe, Chinês (Mandarim), Espanhol, Francês, Inglês, Russo	7 países de LOP (-Timor)+Guiné Equatorial	2000 – Assembleia dos estados-membros, português como língua de trabalho sob condições específicas
UA	União Africana	Árabe, Francês, Inglês, Espanhol e Swahili	5 PALOP	2000 - Acto Constitutivo [sic] da União Africana, artigo 25
UE	União Europeia	24 LO no total 3 LT na Comissão Europeia	Portugal	1992 - Tratado de Maastricht refere validade da versão portuguesa

Agrupando as organizações por áreas geográficas, encontramos:

- Instituições com distribuição intercontinental – 6 organismos: ACP, CPLP, OEI, OMPI, ZPCAS e uma federação desportiva, a FIVB;
- África – 7 organizações: BAfD, CEEAC, CEDEAO, CEN-SAD, SADC, UA, UEMOA;
- América – 8 organismos: ALADI, BID, CELAC, MERCOSUL, OEA, OTCA, SELA, UNASUL;
- Europa – só a UE conta com o português como língua oficial, sendo as línguas de trabalho na Comissão Europeia apenas três (inglês, francês e alemão).

Devemos notar que uma leitura que correlaciona diretamente o número de instituições num continente com o seu mais forte estatuto nesse contexto não é totalmente inequívoca, dado que a UE é a grande instituição de referência no continente europeu, com uma política de multilinguismo marcada, e que, em contrapartida, a utilização do português nem sempre é tão alargada como se desejaria no seio de organizações globais ou no continente africano.

Tomando a presença na internet como medida da vitalidade do português nestas instituições [6] – uma escolha metodológica decorrente do facto de esta ser a principal fonte de informação disponibilizada pelas próprias instituições e a única forma de contacto de muitos utilizadores com as mesmas – e os documentos disponibilizados, obtemos uma visão mais matizada, como se verifica na tabela 2:

a) Mais de metade das páginas eletrónicas (12) não dispõe de versão portuguesa;
b) Nas organizações que não dispõem de *site* em português, é geralmente possível encontrar documentação legal, como tratados e legislação, na sua versão portuguesa, seguindo os *links* nas outras línguas – em circunstâncias de uso limitado, os textos legais ganham prioridade;

[6] Os dados da tabela 2 foram recolhidos e atualizados ao longo de um período de cerca de três anos, de 2015 a 2018.

c) Em alguns casos, há ligações em português que remetem para textos ou secções noutras línguas, demonstrando que há ainda trabalho a fazer neste domínio;
d) Na maioria dos casos em que há páginas em português, estas surgem na variante do Português do Brasil – em organizações no continente americano, mas também em *sites* de organizações que têm Portugal e Brasil como seus países-membros (em particular a Organização dos Estados Ibero-americanos).

Tabela 2. Uso do Português em Organizações Internacionais – Presença na Internet

Sigla/ Acrónimo	Nome da Organização	Línguas oficiais/de trabalho	Línguas do *site*	Documentos em português?
Organizações com duas línguas oficiais/de trabalho				
ALADI	Associação Latino-Americana de Integração	ESP, POR	ESP, POR	Documentos legais, acordos
OEI	Organização dos Estados Ibero-americanos	ESP, POR	ESP, POR	Legislação, artigos diversos
UEMOA	União Económica e Monetária do Oeste Africano	FR, POR	FR, ING	Não
Organizações com três línguas oficiais/de trabalho				
BAfD	Banco Africano de Desenvolvimento	FR, ING, POR	FR, ING	Relatórios anuais e sobre temas específicos
CEDEAO	Comunidade Económica dos Estados da África Ocidental	FR, ING, POR	FR, ING, POR	Não - *links* remetem para textos em inglês ou francês
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul	ESP, GUA, POR	ESP, POR	Documentos oficiais, tratados, comunicados

SADC	Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral	FR, ING, POR	ING	Não
Organizações com quatro línguas oficiais/de trabalho				
ACP	Países de África, Caraíbas e Pacífico	ESP, FR, ING, POR	FR, ING	Não
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento	ESP, FR, ING, POR	ESP, FR, ING, POR	Relatórios anuais e alguns documentos legais
CEEAC	Comunidade Económica dos Estados da África Central	ESP, FR, ING, POR	FR	Não
CEN-SAD	Comunidade dos Estados do Sahel-Sahara	ARB, ESP, FR, POR	ARB, FR	Não
OEA	Organização dos Estados Americanos	ESP, FR, ING, POR	ESP, FR, ING, POR	Relatórios, projetos, documentação diversa
OTCA	Organização do Tratado de Cooperação Amazónica	ESP, ING, NEE, POR	ES, ING, NEE, POR	Regulamentos, declarações, planos de trabalho, artigos
SELA	Sistema Económico Latino-Americano e do Caribe	ESP, FR, ING, POR	ESP, ING	Documentação relativa ao Brasil
UNASUL	União de Nações Sul-Americanas	ESP, ING, NEE, POR	ESP	Não
ZPCAS	Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul	ESP, FR, ING, POR	NA - Sem *site*	NA − Sem *site*

Organizações com cinco ou mais línguas oficiais/de trabalho				
CELAC	Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos	ESP, FR, ING, NEE, POR	*Site* da cimeira 2015 − ESP	Não
FIVB	Federação Internacional de Voleibol	ARB, ESP, FR, ING, POR, RU (LT: FR, ING)	ING	Não
OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual	ARB, CH, ESP, FR, ING, POR, RU	ARB, CH, ESP, FR, ING, RU	Legislação, tratados
UA	União Africana	ARB, ESP, FR, ING, POR, SWA	ARB, FR, ING	Relatórios diversos
UE	União Europeia	24 línguas oficiais no total	24 línguas oficiais	Legislação diversa, tratados

Se adicionarmos a estes elementos a variabilidade de recursos financeiros e humanos alocados à efetivação de uma política de multilinguismo, nomeadamente através de departamentos de tradução e interpretação[7], verificamos que, a par do domínio do inglês, há ainda um importante trabalho a fazer na implementação da língua portuguesa, quando confrontada com outras línguas supercentrais, algo que implicará o investimento dos países de língua oficial portuguesa, diretamente ou por intermédio da CPLP.

Vetores para a difusão da língua portuguesa

O reconhecimento de que a atribuição do estatuto de língua oficial ou de trabalho ao português não basta para que seja utilizado no dia-a-dia

[7] Como casos ilustrativos, a União Europeia (UE) possui departamentos que contam com centenas de tradutores e intérpretes, enquanto em instituições como a União Africana (UA), esse número cifra-se em apenas algumas dezenas, havendo menos de dez tradutores ou intépretes permanentes para línguas como o português ou o francês.

das instituições deve levar-nos a abordar de forma ponderada a sua difusão a novas organizações.

A promoção do português deve ancorar-se em alguns princípios básicos, nomeadamente o da relevância para os países lusófonos e o da economia – de esforço e de investimento – procurando realizar uma eficaz gestão de recursos.

Sem deixar de adotar uma atitude crítica em relação às escolhas do passado, uma política que vise o reforço do estatuto do português não pode ignorar os esforços já feitos e deve apresentar linhas de ação consistentes com o percurso traçado, tendo em conta alguns critérios essenciais:

i. coerência – a escolha de novos *fora* para a difusão do português deve respeitar as políticas já definidas e permitir uma articulação com organizações em que a língua portuguesa é atualmente língua oficial/de trabalho;
ii. relevância – os alvos para a difusão do português devem ser polos de interesse para os diferentes países lusófonos e responder às suas necessidades e estratégias de integração regional e global;
iii. visibilidade – as organizações deverão ter projeção a nível global e dentro do mundo lusófono, permitindo o fortalecimento da posição da língua portuguesa, tornando-a mais apetecível no mercado das línguas e dando-lhe mais espaço e tempo de antena nos *media*; essa visibilidade funcionará como reforço positivo e estímulo para os países lusófonos na prossecução das suas políticas de língua;
iv. sustentabilidade/viabilidade – a difusão do português a qualquer organização terá de levar em linha de conta as probabilidades de tal proposta ser aceite e levada a cabo de modo efetivo, privilegiando instituições que possuam departamentos de tradução e interpretação e envolvam vários parceiros do mundo lusófono, por forma a custear as despesas de criação de secções de português;
v. existência de um historial de adoção de novas línguas na instituição – escolha de organizações com uma política de abertura em termos linguísticos (respaldada pelo critério de sustentabilidade);
vi. presença de países lusófonos – a existência de "blocos de língua portuguesa" no seio de instituições, incluindo, sempre que possível,

o Brasil (pelo seu peso económico e demográfico) deverá ser um fator crucial para a proposta de adoção do português.

A quantificação de alguns dos critérios enunciados constitui um desafio que só poderá ter uma resposta cabal num estudo mais alargado desta questão. Podemos, contudo, tomar indicadores que nos ajudam a identificar alguns dos focos de ação prioritária para a difusão do português. A pré-seleção das instituições baseou-se na perceção da sua relevância no mundo lusófono e, em particular, em Portugal, através dos *media*, bem como no facto de várias de entre elas serem há algum tempo apontadas como possíveis alvos para a adoção do português.

O critério da visibilidade foi medido através do volume de tráfego na internet das páginas oficiais das organizações.[8] O fator coerência, associado ao de relevância, teve como base os Planos de Ação de Brasília e de Lisboa, os quais mencionam explicitamente a Conferência Geral da UNESCO, a Assembleia Geral da ONU (e, potencialmente, o Conselho de Segurança), a Organização Mundial de Saúde (OMS), ou a UNICEF.

O critério de viabilidade/sustentabilidade foi, para já, avaliado através da existência de departamentos de tradução e interpretação nas instituições e da presença de países lusófonos.

Com base nestes elementos, podemos identificar algumas organizações que consideramos corresponderem aos interesses de difusão da língua portuguesa (apresentadas na tabela 3) divididas em três grupos estratégicos:

[8] Números obtidos pela consulta dos *sites* de cada uma das organizações, tomando como referência o mês de agosto de 2017. Faz-se, é claro, as devidas ressalvas quanto às variações típicas destes dados, embora se tenham registado valores semelhantes ao longo do período de estudo, de 2015 a 2018.

Tabela 3. Potenciais Organizações-Alvo para a Expansão do Português

Organização	Tráfego Mensal (Web)	Departamento de tradução?	Historial de adoção de novas línguas	Presença de todos os países lusófonos?
OMS	5 929 900	√	√	√
ONU Assembleia Geral	6 148 200	√	√	√
UNESCO	2 384 480	√	√	√
UNICEF	2 096 700	√	√	√
CICV	491 600	√	√	√
FMI	1 263 500	√	Não; uso crescente das LO da ONU	√
OMC	667 200	√	√	6 países
OCDE	2 118 900	√	√	Portugal
NATO	519 700	√	√	Portugal
ASEAN	262 000	Sem dados claros	Não	Timor-Leste candidato
COI	661 500	Sem dados claros	Não, mas LO temporárias	√
FIFA	4 165 700	Sem dados claros	√	√

- organizações de primeira prioridade, que, respondendo a todos os critérios, se encontram na melhor posição para a expansão do português: OMS; Assembleia Geral da ONU; UNESCO; UNICEF; Comité Internacional da Cruz Vermelha (CICV) – coincidindo em grande parte com os vetores de ação do PAB e do PALis;
- organizações de segunda prioridade: o FMI (Fundo Monetário Internacional) e a OMC (Organização Mundial de Comércio), que, respondendo de forma satisfatória à maioria dos critérios, apresentam alguns obstáculos à sua adoção;

- organizações de terceira prioridade, ou não prioritárias, em que a presença do português não é suficientemente forte para legitimar a sua adoção a curto prazo, sendo preferível negociar na base de parcerias estratégicas para a tradução de documentos considerados mais relevantes para o mundo lusófono – OCDE, NATO e a Associação de Nações do Sudoeste Asiático (ASEAN).

Adicionalmente, a presença em instituições desportivas como o Comité Olímpico Internacional (COI) e, em particular, na FIFA, que tem já o português como uma das línguas oficiais da sua Conferência Geral, deverá ser reforçada, pela visibilidade que eventos desportivos internacionais possuem à escala mundial.

Instrumentos de planeamento de aquisição e de *corpus*

No decorrer das últimas décadas, a elaboração e disponibilização de *corpora* terminológicos, desde logo em suporte digital e em rede, tem sido uma das áreas sobre as quais linguistas e especialistas em tradução se têm debruçado, sendo disso exemplo recursos como o IATE (Interactive Terminology for Europe), um vasto repositório de terminologia usada em instituições da União Europeia. Contudo, urge um levantamento exaustivo dos *corpora* disponíveis e a sua atualização constante é crucial, tanto mais que a permeabilidade à língua inglesa, em particular, tende a propiciar o uso de termos e expressões daquele idioma e a sua adoção, em lugar da criação ou adaptação de vocábulos em língua portuguesa.

A existência de dicionários e glossários nas variantes do PE e do PB e, cada vez mais, as questões que se colocam sobre a necessidade de contemplar as variedades africanas devem também levar-nos a ponderar se é possível ou, sequer, desejável, preconizar uma harmonização das variantes do português como fator da sua internacionalização.

No domínio do planeamento de *corpus*[9], um dos instrumentos que procurou criar essa uniformização foi o Acordo Ortográfico de 1990,

[9] Aqui entendido na aceção usada na área de política de língua e planeamento linguístico, como o conjunto das atividades que visam intervir sobre a forma de uma língua.

apontado como um elemento facilitador da adoção da língua portuguesa em organizações internacionais. O próprio texto do AO afirma que a existência de duas normas ortográficas divergentes tem sido "largamente prejudicial para a unidade intercontinental do português e para o seu prestígio no Mundo"[10].

Ora, aquilo que o Acordo consegue é a criação de um critério para a ortografia do português (o da fonética), normalizando também a grafia de palavras que careciam de uma regra uniforme (no que toca, por exemplo, à hifenização).

Se tal é importante, permitindo uma convergência de noventa e oito por cento do vocabulário do português (segundo o próprio Acordo) e pode ser considerado um sinal exterior de unidade do mundo lusófono, no cruzamento entre o planeamento de *corpus* e o planeamento de estatuto, as divergências a nível ortográfico persistem – porque decorrentes de diferentes realizações fonéticas.

Similarmente, a sintaxe do PB e do PE apresenta aspetos divergentes, o léxico das duas variantes (bem como das variantes africanas, menos consideradas nesta equação) inclui vocabulário diverso (pensemos em documentos oficiais e no uso de "pressuposto" versus "orçamento") e uma análise de processos morfológicos, como a sufixação, revela constituintes mais produtivos numa e noutra variante, para mencionar apenas alguns exemplos. Assim, é virtualmente impossível imaginar um cenário em que Portugal e Brasil façam parte da mesma instituição e em que não seja necessário selecionar, para dado documento, uma das variantes.

Na vertente do planeamento da aquisição, o Camões − Instituto da Cooperação e da Língua está presente em algumas das instituições com maior relevância no continente africano e trabalha em parceria com organizações no continente americano, nomeadamente através de leitorados[11], apoiando a formação de profissionais nas áreas da

[10] Cf. Acordo Ortográfico de 1990, Anexo II, disponível em https://www.priberam.pt/docs/AcOrtog90.pdf – 27 III 2019.

[11] Cite-se, a título de exemplo, a União Africana, a SADC (Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral), a CEDEAO (Comunidade Económica dos Estados da África Ocidental), ou o MERCOSUL.

tradução e interpretação, bem como de funcionários administrativos e diplomatas. Contudo, segundo nos foi possível apurar, quer pelos (limitados) levantamentos realizados sobre estas instituições[12], quer por experiência direta ou pelos testemunhos de colegas, várias organizações carecem de mecanismos que encoragem os seus profissionais a seguir este tipo de formação de modo continuado, com impacto nos resultados obtidos.

Por outro lado, existem já protocolos entre organizações internacionais e universidades com cursos em tradução e interpretação (nomeadamente, a Universidade de Lisboa ou a Universidade Eduardo Mondlane), com o apoio de bolsas do Camões, I.P., que permitem a prossecução de estudos pós-graduados nestas áreas – colaborações que importará manter e aprofundar.

Parte da estratégia para a obtenção de resultados visíveis e mensuráveis poderá passar pela prossecução de alguns objetivos devidamente balizados no tempo: a atualização de bases lexicais de referência, a publicação de documentos em português, a articulação com profissionais na área das tecnologias da informação, com vista a criar e/ou fazer manutenção de páginas em português de forma regular, ou a atribuição de benefícios por parte das próprias organizações internacionais a funcionários que atinjam um determinado nível de proficiência na língua portuguesa são algumas pistas, que deverão ser equacionadas no âmbito de um estudo mais aturado.

Em jeito de balanço…

Tendo procurado analisar, ainda que de forma breve, a situação do português em organizações internacionais e refletir sobre aspetos de planeamento de estatuto, mas também de *corpus* e de aquisição, aquilo que pretendemos foi, antes de mais, levantar algumas questões que podem servir de base a estudos mais aprofundados nos diferentes domínios abordados, traçando um roteiro de difusão do português a novas

[12] Veja-se, por exemplo, sobre a União Africana, o estudo de Touhouneou (2013), em que os números refletem a escassez de recursos atribuídos à tradução e interpretação.

instituições que tenha em conta os esforços levados a cabo nas últimas décadas.

Com a clara consciência de que a arquitetura institucional de algumas organizações dificilmente se presta à prossecução de uma política de multilinguismo, mau grado as palavras dos documentos oficiais, é importante que a CPLP, os governos de países lusófonos e instituições como o Camões, I.P. sejam acutilantes na (re)negociação de acordos, preconizando uma abordagem custo-benefício e procurando avaliar o investimento financeiro ligado à adoção do português face aos resultados obtidos ou a obter.

Estes poderão ser medidos – no domínio do planeamento da aquisição – não apenas através do número de estudantes (como já acontece), mas, crucialmente, do nível de proficiência atingida. A continuidade na aposta em parcerias com instituições académicas (quer em países lusófonos, quer em países onde o português tem estatuto de língua estrangeira) com cursos em tradução e interpretação, o desenvolvimento dos cursos de formação à distância e de formação contínua já existentes (também com o apoio ou da responsabilidade do Camões, I.P., mas não só), e o levantamento regular das necessidades de formação dos profissionais das áreas dos negócios, da economia e da diplomacia – e de eventuais lacunas a colmatar – devem ser parte da prossecução de uma política orientada para a capacitação de profissionais e a produção de recursos de qualidade em língua portuguesa.

Um outro vetor de ação poderá passar pelo estabelecimento de metas na produção e atualização de documentos e disponibilização de recursos em linha, entre outros – responsabilizando de modo mais significativo as organizações internacionais pelos programas de implementação da língua portuguesa.

Paralelamente à promoção externa do estatuto do português, é indispensável uma reflexão sobre a melhor forma de gerir a coexistência das variantes do português em organizações internacionais intercontinentais, envolvendo nessa discussão todos os países da CPLP, cuja estratégia poderá passar pela alternância negociada no uso das variantes, ou por outras soluções de compromisso que valorizem a diversidade da língua portuguesa.

Só assim se poderá consolidar o papel do português a nível internacional e aspirar a que a língua portuguesa seja considerada um trunfo no jogo de forças entre as línguas globais.

Referências bibliográficas

Acordo Ortográfico, 1990, [on-line] https://www.priberam.pt/docs/AcOrtog90.pdf − 7.08.2017.

BAPTISTA, L.V. (2007), *Relatório Final do Projeto "Políticas e Práticas de Internacionalização do Ensino da Língua Portuguesa: os Leitorados de Português"*, Universidade Nova de Lisboa − Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, [on-line] http://cesnova.fcsh.unl.pt/cms/files/publicacoes/PUB4e08c7dfbebc3.pdf − 7.08.2017.

CALVET, L.-J. (1999), *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.

CALVET, L.-J. (2002), *Le marché aux langues − Les effets linguistiques de la mondialisation,* Plon, Paris.

CPLP (2010), Plano de Acção de Brasília para a Promoção, a Difusão e a Projecção da Língua Portuguesa, Brasília, [on-line] https://iilp.files.wordpress.com/2011/06/plano-de-ac3a7c3a3o-de-brasc3adlia_mar_20101.pdf − 2.05.2017.

CPLP (2014), Resolução sobre o Plano de Ação de Lisboa, Maputo. https://www.cplp.org/Files/Billeder/cplp/1-Resol_PALis.pdf − 2.05.2017.

FILIPE, M. (2006), *Promoção da Língua Portuguesa no Mundo – Hipótese de Modelo Estratégico*, Tese de Doutoramento, n/p, Universidade Aberta.

MATEUS, M.H.M. (2002), *Uma Política de Língua para o Português*, [on-line] http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2002-mhmateus-politicapt.pdf.

PHILLIPSON, R. (1992), *Linguistic Imperialism*, Oxford University Press, Oxford.

PHILLIPSON, R. (2003), *English-only Europe? Challenging Language Policy*, Routledge, London, https://doi.org/10.4324/9780203696989.

PHILLIPSON, R. (2008), *Lingua Franca or Lingua Frankensteinia? English in European Integration and Globalization*, World Englishes Forum, Blackwell, London, [on-line] https://charitos.wikispaces.com/file/view/Lingua+franca+or+lingua+frankensteinia − 11.09.2017.

REIS, C. (Coord.) (2010), *A internacionalização da língua portuguesa. Para uma política articulada de promoção e difusão*, GEPE, Ministério da Educação, Lisboa.

RETO, L.A., MACHADO, F.L., ESPERANÇA, J.P. (2016), *Novo Atlas da Língua Portuguesa*, Imprensa Nacional − Casa da Moeda, Lisboa.

SPOLSKY, B. (2017). "Language Policy in Portuguese Colonies and Successor States", *Current Issues in Language Planning*, 19(1), pp. 62-97, https://doi.org/10.1080/14664208.2017.1316564.

TOUHOUENOU, R. (2013), *The Practice of Translation in the African Union: A Case Study of the Parliament and the Commission*, dissertação de mestrado submetida à Universidade de Witwatersrand, África do Sul, np., [on-line] http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/13034/Raymond_Tohouenou_570037_MA%20Research%20Report%20Final%20_Corrected%20%20Version%20June%2025%202013.pdf?sequence=1&isAllowed=y − 12.06.2017.

VICENTE, A.L., PIMENTA, M. (Coord.), (2008) *Promoção da Língua Portuguesa no Mundo*, FLAD, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 513-524
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.35

Konrad Szcześniak
Universidade Palacký de Olomouc
Universidade de Silésia
konrad.szczesniak@upol.cz

Os aspetos regulares e irregulares da construção *ter* PRON INF[1]

Resumo:
O presente estudo inclui uma análise cognitiva da construção gramatical *ter* PRON INF (exemplificada pela bem-conhecida expressão *Não tem de/que agradecer*). Mostra-se que a construção tem uma forte preferência por usos negativos e na maioria dos casos, serve para exprimir sentidos de 'incapacidade'. Embora possua algumas caraterísticas em comum com estruturas interrogativas indiretas, a forma da construção permanece idiossincrática como resultado da convencionalização de frasemas e de lacunas lexicais. As propriedades aqui descritas servem de ponto de partida para discussão da sua significância na aquisição e no uso da construção. Entender-se-á que a idiossincrasia, presente em todas as construções ("emparelhamentos de forma e sentido"), exige uma imersão profunda no input (apesar da opinião generativa e apesar do argumento da pobreza do estímulo). No presente trabalho, propõe-se que as propriedades previsíveis (regulares) só podem simplificar e acelerar o processo de aprendizagem e assim deve-se-lhes atribuir mais importância nos atuais modelos baseados no uso.
Palavras-chave: idiossincrasia, arbitrariedade, construção, input

[1] No processo de elaboração deste trabalho, beneficiei de inúmeras conversas com Maria José Alegre que me sugeriu novas questões interessantes.

Abstract:
Os aspetos regulares e irregulares da construção *ter* PRON INF
This study offers a cognitive analysis of the grammatical construction *ter* PRON INF (present in the familiar expression *Não tem de agradecer*). The construction is shown to have a preference for negative uses, and for the most part, it serves to express 'incapacity'. Although it shares some characteristics with indirect question structures, the form of the construction is idiosyncratic as a result of conventionalization of fixed phrases and lexical gaps. These properties are then discussed in terms of their significance for acquisition and use of the construction. It will be assumed that the construction and its idiosyncrasy, otherwise widely believed to underlie all form-meaning pairings, require heavy exposure to input (contra the generative opinion or the poverty of the stimulus argument). However, the present study suggests that predictable (regular) properties cannot but simplify and expedite the learning process and should therefore receive a more prominent place in current usage-based models.
Keywords: idiosyncrasy, arbitrariness, construction, input

1. Introdução

Uma construção presente na língua portuguesa possui uma forma bastante extraordinária e exprime um significado que não segue diretamente dos conteúdos semânticos das palavras nela usadas.

(1) …sem ter como nem para onde fugir... (O Corpus do Português, CPE[2])

O exemplo acima pode ser parafraseado como 'sem poder fugir'. Em tais usos, o verbo *ter* é seguido de um pronome interrogativo e de um infinitivo. Trata-se de um comportamento sintático pouco típico de um verbo predominantemente transitivo com funções auxiliares. Normalmente, o verbo *ter* não aparece junto a pronomes interrogativos em outros usos, para além da função de exprimir a possibilidade

[2] Todos os exemplos marcados como CPE ou CPB vêm das partes europeia e brasileira do Corpus do Português, da Universidade Brigham Young, [on-line] http://www.corpusdoportugues.org/.

ilustrada em (1)[3]. O verbo *ter* pode ser seguido de muitos outros pronomes interrogativos:

(2) a. Lara, não tenho o que fazer. (Leonardo Santos Medeiros, *A Parte Bonita Da Vida*)
b. Sonho apenas em não ter onde me pendurar. (Lucas Cordeiro, *Sussurro e codeína*)
c. ...para continuarem a sentir-se felizes juntos, teriam de ter por que lutar (CPE)
d. ...se sabe de alguma coisa e tem como provar denuncie, caso contrário cale-se (CPE)
e. ...nem sempre tenho quem fotografar (CPE)

Além disso, a construção ocorre com alguns pronomes preposicionais (Borregana, 1996: 159):

(3) a. Não tenho de onde tirar palavras. (CPB)
b. Não tens com que te preocupar (CPE)
c. Não tem para onde ir (CPE)
d. sem ter com quem falar ... sucumbe aos medos e receios (Eduard M.M. Costa, *O Espelho,* 2007)

A forma da construção pode ser descrita como em (4), onde PRON é um pronome interrogativo opcionalmente precedido de uma preposição, e seguido de INF, um infinitivo.

(4) *ter* PRON INF

[3] Embora um complemento directo possa ser introduzido através de um pronome interrogativo (Svobodová, 2014: 49), pelo que existem usos como *tenho o que comprei*, o verbo *ter* normalmente não é seguido de pronomes interrogativos em conjunto com infinitivos em outros usos senão os de expressão de possibilidade aqui discutida.

2. Propriedades especiais do uso e significado da construção

A construção aqui analisada possui várias propriedades que fazem parte dos conhecimentos linguísticos empregados por qualquer falante competente do português. A questão central discutida no presente trabalho é de onde vêm tais conhecimentos? Será que as caraterísticas da construção só podem ser encontradas no input (*input*), ou seja, no uso da linguagem que serve de modelo para as crianças durante a aprendizagem da língua? Ou existem outras maneiras de descobrir o funcionamento da construção, sem que haja necessidade de observar todos os pormenores no uso da língua. Tal cenário é a hipótese principal do nativismo de Chomsky que argumentou que o input linguístico é demasiado fragmentário (a chamada "pobreza do estímulo", *poverty of the stimulus*) para explicar o bem-sucedido resultado final da aquisição do sistema complexo da língua materna (Chomsky, 2000: 56). Por outro lado, segundo a linguística cognitiva, o falante utiliza "rotinas cognitivas *convencionalizadas* ou estabelecidas pelo uso dentro de uma comunidade linguística" (Soares da Silva, Jakubowicz Batoréo, 2010: 231), pelo que o input tem um papel principal na aprendizagem e o que o falante sabe é um reflexo do que se pode encontrar no uso geral (Bybee, 2010: 116). A seguir são tratadas algumas caraterísticas especiais da construção *ter* PRON INF; que depois vão servir de ponto de partida para a discussão do papel do input na aquisição da língua.

2.1 Significados negativos

Uma propriedade importante da construção é a forte preponderância de usos negativos à custa dos afirmativos. Uma busca pelo *Corpus do Português Europeu* mostra que a maioria dos usos da construção tem a forma sintática negativa. Por exemplo, o verbo *pagar* aparece na construção 64 vezes e, em todos os casos, o verbo tem a forma negativa (mais frequentes são os usos na forma da primeira e terceira pessoa: 18 vezes com *tenho* e 20 com *tem*).

(5) a. …não tenho como pagar essa quantia (CPE)
b. ... não tem como pagar as prestações ... (CPE)
c. As rendas aumentam e muitos receiam não ter como pagar (CPE)

d. Eu não o fiz por que não teria como pagar (CPE)

Além da partícula *não*, a negação é evidente através de outros meios tais como "expressões autonegativas" (Móia, 2016: 328), ou a preposição *sem*.

e. ...ninguém terá como pagar as compras (oinsurgente.org – 21.04.2017)
f. ... nunca temos como definir-nos criticamente (Oswaldo Porchat Pereira*, Rumo ao ceticismo, 2007*)
g. ...sem ter como pagar contas (CPE)

Embora a construção possa ser usada sem marcadores de negação, a interpretação pressupõe normalmente uma negação no plano de fundo. Por exemplo, uma pergunta como *O senhor tem como pagar as despesas?* leva em conta um provável cenário negativo em que o ouvinte pode bem não ter como pagar.

2.2 Diferenças com a construção ter PRON-INDEF a INF

A construção *ter* pron inf difere duma construção cuja forma se assemelha à discutida aqui e que também envolve o uso de um pronome. Nomeadamente, na construção ilustrada em (6) o verbo *ter* leva os pronomes *nada* ou *algo* e a oração pseudo-relativa *para fazer* (Svobodová, 2014: 98):

(6) a. Os alunos não tinham nada para fazer (cf. Os alunos não tinham o que fazer)
b. É bom ter algo para fazer (cf. É bom ter o que fazer)

À primeira vista, o significado transmitido por esta construção parece corresponder ao observado em frases baseadas na construção *ter* pron inf. *Não ter nada para fazer* é para todos os efeitos o mesmo que *não ter o que fazer*. No entanto, exemplos com outros verbos em alguns contextos mostram que a sinonímia tem os seus limites.

(7) ter PRON-INDEF a INF

a. O candidato não teve nada a dizer sobre o assunto
b. Uma testemunha ocular afirma ter algo a dizer sobre o acidente

(8) ter PRON INF
a. O candidato não teve o que dizer sobre o assunto
b. Tenho o que dizer sobre o acidente

2.3 Estrutura relativa ou interrogativa

A presente construção não é um caso especial de construção relativa. Apesar de o pronome relativo poder aparecer após um potencial substantivo elíptico, como no seguinte exemplo (9), tal inserção não é possível em todos os usos (10).

(9) a. Não tenho (lugar) onde ficar.
b. Não temos (razões) porque rejeitar a ideia.

(10) a. *Não tenho pessoas quem perguntar.
b. *O candidato diz não ter segredos o que esconder.

Além disso, a construção permite opções não disponíveis em orações relativas. Por exemplo, o pronome interrogativo pode ser seguido de uma locução preposicional:

(11) a. Não tenho onde em casa guardar tantas malas. (cf. *Não tenho lugar onde em casa guardar tantas malas.)
b. Não tenho para quem da família dar as roupas de bebé.

Por outro lado, a forma da oração pronominal possível na presente construção parece ser a mesma que a disponível nas frases interrogativas indiretas (12a-14a).

(12) a. Deve-se começar perguntando por onde começar. (Luiz Gonzaga Teixeira, *Utopia e Marx*)
b. …delinear um plano, somente para ter por onde começar. (Catarina Araújo, *Além Tejo*).

(13) a. …numa encruzilhada e não sabes para onde ir. (Fiama Hasse Pais Brandão, *Em cada pedra*)
b. Porque não temos para onde ir. (José Vegar, *Passaporte para o Céu*)

(14) a. ... ...eu nem sei em que pensar. (Cristina Dias Allessandrini, *Vida de Uma Grande Garota*)
b. ...sem ter em que pensar, a mente voltava a seus problemas. (Cristina Pereyra, *Os Segredos do Rio*)

2.4 Lacunas

Embora a construção seja usada com uma variedade de pronomes—apresentados acima nos exemplos (2) e (3)—ela não emprega, de forma conspícua, o pronome *quando*. É o caso tanto do português europeu como do português do Brasil: os falantes das duas variedades não só acham incorretas frases como (15), mas também não entendem o que elas poderiam significar, ou seja, as pessoas não veem analogia entre frases com *quando* e as com os restantes pronomes atestados na construção.

(15) *Não tenho quando escrever (= 'não tenho tempo para escrever')

Também ausentes na construção são os pronomes *quanto* e *qual*.

2.5 Formas convencionalizadas

Alguns usos da construção estão sujeitos a pressões de convencionalização. Embora sejam teoricamente gramaticais, cedem lugar a outras expressões mais idiomáticas: Para exprimir o sentido de 'forte desespero capaz de levar uma pessoa a comportamentos precipitados' usa-se normalmente o fraseologismo *não ter nada a perder,* e embora o mesmo sentido possa ser transmitido através da construção *ter* PRON INF, como no exemplo (16), tais usos não são frequentes. Apesar de poder ser considerado perfeitamente sinónimo de *não ter nada a perder*, o seguinte exemplo parece ter algo de antiquado e pouco natural no uso coloquial do português.

(16) Não tenho o que perder.

De forma semelhante, a construção exibe preferências (por pronomes específicos) que parecem ser ditadas por verbos. Por exemplo, no português moderno, para exprimir 'dificuldade de pagar', a construção serve-se do pronome *como*:

(17) Em dois anos, reduziu-se o número de portugueses que diz *não ter* como *pagar* uma semana de férias por ano fora de casa. (CPE)
Porém, até ao século 19, a forma preferida em que a construção era empregada em tais contextos incluía a combinação *com que*:

(18) *...não ter* com que *pagar* aos criados que o serviam (Luís Cacegas, *Vida de dom frei Bartolomeu*, 1619)

(19) Falir de bens, fazer bancarrota *não ter* com que *pagar* aos credores (*Esboço de hum diccionario juridico*, 1827)

Por último, no que diz respeito à convencionalização, convém acrescentar que existem expressões fixas baseadas na construção como o frasema *não ter onde cair morto* cujo sentido de 'ser pobre, estar sem dinheiro' (Nascentes e Nascentes, 1987: 46) surge como consequência da convencionalização, não sendo possível inferi-lo a partir das palavras *cair* ou *morto*. Para saber usar tais frasemas, é preciso seguir o exemplo observado no uso num contexto informativo. De forma semelhante, também expressões fixas mais transparentes como *não tem de quê (agradecer)* exigem que os falantes sigam um padrão estabelecido pelo uso convencional. Mesmo que o aprendente consiga adivinhar o sentido e a função da fórmula *não tem de que agradecer,* isto não garante competência, visto que, sem testemunhar o uso, não tem como saber que é essa a resposta natural e adequada a agradecimentos. Sem o benefício do input como modelo, é pouco provável que o aprendente seja capaz de acertar em tais frasemas sozinho.

3. O lado irregular e o regular da linguagem

A construção *ter* PRON INF é um exemplo de estrutura idiossincrática. A sua forma, função e uso escondem irregularidades que não podem ser adquiridas de outra maneira a não ser observar o input e seguir (repetir) o que nele se ouve (ou vê). As imprevisíveis caraterísticas idiomáticas da construção acima enumeradas mostram que a sua aquisição deve depender do input a um grau mais alto do que sugeria Chomsky. Recorde-se que Chomsky (1988: 151) reduzia o papel do input a um mero "gatilho" (*trigger*) que punha em marcha o processo

de aquisição, mas não era necessário em grandes quantidades no desenvolvimento linguístico da criança. Tal visão tem sido questionada nas últimas três décadas por linguistas cognitivos. Estudos conduzidos (especialmente no campo da Gramática de Construções) mostraram que a quantidade da idiossincrasia presente em cada língua é mais elevada do que supunha a Gramática Generativa de Chomsky. Segundo Taylor (2012: 72) "o elemento idiomático entranha-se em cada recanto da língua … praticamente tudo numa língua é idiomático em maior ou menor grau … o que é excecional é o inteiramente regular e composicional."[4] Assim, o lado irregular e imprevisível da linguagem tornou-se a marca distintiva das novas abordagens a construções gramaticais. Goldberg define-as como "emparelhamentos de forma e sentido" (*form-meaning pairings*, Goldberg, 2006: 123) caraterizados por um grau de imprevisibilidade e idiossincrasia. É o que se verifica no caso da construção *ter* PRON INF: Ela não segue as regras gerais mais básicas da gramática de núcleo (*core grammar*). Não há regras gerativas diretamente responsáveis pelo arranjo do verbo *ter* com pronomes interrogativos como seus complementos. É preciso acesso ao input para saber que a construção não admite o pronome *quando* (Secção 2.4) ou que ela pode ser usada na forma reduzida *não tem de quê* (sem o verbo *agradecer*) como resposta a agradecimentos (Secção 2.5).

No entanto, nem tudo no comportamento da construção é imprevisível. Por exemplo, a forma da oração pronominal é a mesma que ocorre em interrogativas indiretas (2.3). Também, em todas as instâncias, o verbo depois do pronome aparece sempre no infinitivo. Para aprender não é preciso memorizar a forma de cada variante da construção (com diferentes pronomes ou diferentes verbos) inteiramente do zero. É suficiente verificar que o padrão em novos usos é o mesmo que o observado em outras realizações já conhecidas. Sendo assim, a forma do infinitivo na construção pode ser algo cuja aquisição *não*

[4] "the idiomatic reaches into every nook and cranny of a language … everything in a language is idiomatic to a greater or lesser degree … it is the fully regular, the fully compositional, that is exceptional."

exige atenção minuciosa ao input. A regularidade do infinitivo é evidente pelo facto de a construção existir em várias línguas onde, em cada caso, o segundo verbo aparece como infinitivo:

(20) Nemám kde a jak čerpat sílu. (Checo)
Não-tenho onde e como reunir força
(Não tenho onde nem como reunir forças)
(www.babyonline.cz – 21.04.2017)

Rekla je da ima gdje spavati i nije gladna. (Croata)
Dito é que tem onde dormir e não-está fome-ADJ
(Disse que tem onde dormir e não tem fome)
(www.jutarnji.hr – 21.04.2017)

Nie mam gdzie się podziać. (Polaco)
Não tenho onde se hospedar
(Não tenho onde me hospedar)
(Katarzyna Miszczuk, *Ja, potępiona*, 2012)

…немає де спати. (Ucraniano)
Não-tem onde dormir
(Não tem onde dormir)
(І. Штогрін, Історія мужності, 2015)

No tengo donde vivir. (Espanhol)
(Não tenho onde viver)
(José M. Moral, *Incondicionalmente Amados*, 2011)

Non posso, non posso, non ho come pagare. (Italiano)
(Não posso, não posso, não tenho como pagar)
(Gherardo De Rossi, *Commedie di Gio*, 1792)

4. Conclusões

O núcleo (*core*) da gramática estudado por generativistas continha só regularidades: formas governadas por algumas regras gerais. A regularidade era considerada a marca principal da linguagem no modelo generativo, em que as irregularidades eram relegadas para a periferia, tratadas como exceções para memorizar. Mas como observaram Culicover & Jackendoff (2005: 26), a periferia representa a maior parte da linguagem e "levanta um problema pelo menos tão grande para a aquisição como o núcleo". Assim, na linguística cognitiva o quadro é inverso: o sistema linguístico é, no seu cerne, irregular e idiossincrático, sendo o lado regular encarado como algo atípico e praticamente irrelevante, porque tudo tem de ser memorizado, quer seja irregular e excecional, quer seja regular. Segundo Goldberg (2006: 5) todas as construções são aprendidas e armazenadas, mesmo as perfeitamente previsíveis, desde que ocorram com bastante frequência. Por outras palavras, o que é relegado para a periferia nos modelos cognitivos são as caraterísticas previsíveis e regulares. Tal marginalização do lado regular da linguagem é provavelmente um erro tão sério e uma atitude tão extrema como a decisão de Chomsky de desconsiderar as estruturas idiossincráticas. Um modelo de gramática adequado deveria dar importância tanto à idiossincrasia inerente à linguagem como à regularidade como componentes essenciais na aquisição e uso. Negar importância ao que é regular e partir do princípio que o falante memoriza tudo na língua seria como dizer que essa língua não tem regras, mas só exceções.

Referências bibliográficas

BORREGANA, A. A. (1996), *Gramática Universal. Língua Portuguesa*, Texto Editora, Lisboa.

BYBEE, J. (2010), *Language, Usage and Cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, https://doi.org/10.1017/CBO9780511750526.

CHOMSKY, N. (1988), *Language and Problems of Knowledge*, MIT Press, Cambridge, MA.

CHOMSKY, N. (2000), *New Horizons in the Study of Language and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, https://doi.org/10.1017/CBO9780511811937.

CULICOVER, P., JACKENDOFF, R. (2005), *Simpler Syntax*, Oxford University Press, Oxford, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199271092.001.0001.

GOLDBERG, A. (1995), *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument*, The University of Chicago Press, Chicago.

GOLDBERG, A. (2006), *Constructions at Work: The Nature of Generalization in Language*, Oxford University Press, Oxford.

DAVIES, M. (2015), O Corpus do Português. Criado por Mark Davies. Disponibilizado pela Universidade Brigham Young (2015), [on-line] http://www.corpusdoportugues.org/ – 26.09.2019.

MÓIA, T. (2016), "Semântica e Pragmática" em: Martins, A.M., Carrilho, E. (eds.), *Manual de Linguística Portuguesa*, Mouton De Gruyter, Berlin, pp. 308-335, https://doi.org/10.1515/9783110368840-014.

NASCENTES, A., NASCENTES, O. A. (1987), *Tesouro da fraseologia brasileira*, Nova Frontera, Rio de Janeiro.

SVOBODOVÁ, I. (2014), *Sintaxe da Língua Portuguesa*, Masarykova univerzita, Brno.

SOARES DA SILVA, A., JAKUBOWICZ BATORÉO, H. (2010), "Gramática Cognitiva: estruturação conceptual, arquitectura e aplicações" em Brito, A.M. (ed.), *Gramática: História, Teorias, Aplicações*, Universidade do Porto, Porto, pp. 229-252.

TAYLOR, J. (2012), *The Mental Corpus. How Language is Represented in the Mind*, Oxford University Press, Oxford, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199290802.001.0001.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 525-536
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.36

Ildikó Szijj
Universidade Eötvös Loránd de Budapeste
szijj.ildiko@btk.elte.hu

Observações sobre a derivação parassintética no português e no espanhol

Resumo:
O meu objetivo é observar alguns aspetos dos derivados parassintéticos deadjetivais do português e do espanhol, formados com os prefixos *a-* e *en-*. Este tipo de derivação existe em todas as línguas românicas, mas os elementos concretos podem divergir. Assim, pode aparecer um prefixo diferente no derivado, p. ex. port. *encurtar* / esp. *acortar*. Num par como port. *apequenar* / esp. *empequeñecer* vemos a diferença ao mesmo tempo no tipo de conjugação e no prefixo. Noutros casos, só uma das duas línguas tem um derivado parassintético, p. ex. esp. *ensuciar* / port. *sujar*. O derivado parassintético de uma das línguas pode ter como equivalente uma combinação de elementos lexicais, p. ex. esp. *empequeñecer* / port. *tornar pequeno.*
Palavras chave: derivação, parassíntese, português, espanhol, comparação morfológica

Abstract:
Observations about Parasynthetic Derivation in Portuguese and Spanish
My aim is to observe certain aspects of the deadjetival parasynthesis in Portuguese and Spanish, with the prefixes *a-* and *en-*. This type of derivation exists in all romance languages, although concrete elements may diverge. A derived word may have a different prefix, ex. port. *encurtar* / sp. *acortar*. In port. *apequenar* / esp. *empequeñecer* the difference appears in the type of conjugation and in the prefix. In other cases only one of the languages has a parasynthetic derived word, ex. sp.

ensuciar / port. *sujar*. The parasynthetic derived word may have a combination of lexical elements as an equivalent, ex. sp. *empequeñecer* / port. *tornar pequeno.*
Keywords: derivation, parasynthesis, Portuguese, Spanish, morphological comparison

Introdução

A derivação parassintética existe em todas as línguas românicas: p. ex. port./esp. *enriquecer*, cat. *enriquir*, fr. *enrichir*, it. *arricchire*, rom. *a îmbogăți.* No entanto, podemos ver na lista que os segmentos dos derivados não são iguais em todas as línguas, p. ex. a palavra portuguesa pertence à 2a conjugação, enquanto a francesa tem a terminação *-ir*, isto é, a vogal temática é diferente. O derivado português tem o prefixo *en-*, ao passo que na palavra italiana aparece *a-*. Além disso, p. ex. a estrutura da forma catalã é *en-riqu-ir*, enquanto a forma portuguesa contém mais um segmento, *-c-*: *en-riqu-ec-er*. Por conseguinte, embora o fenómeno da parassíntese seja comum, entre as línguas há diferenças que merecem ser examinadas com maior atenção.

Antes de mais, é preciso dizer que nem todos os linguistas concordam no uso do termo *parassintético*. A categoria pode referir-se a diferentes conceitos, de acordo com o fundo teórico. Segundo uma das aproximações, elementos como cat. *en-riqu-ir* são derivados parassintéticos, porque têm um prefixo e um sufixo, sendo p. ex. esta a interpretação de Reinheimer-Rîpeanu (1974), que estudou a questão em diferentes línguas românicas, de Serrano Dolader (1999: 4683-4755), no caso do espanhol, de Bruguera (2006: 20), para o catalão, de Cunha e Cintra (1984: 103) ou Câmara (1985: 226), para o português. O DLPC, na definição do termo *parassintético*, dá como exemplo o verbo *enterrar* (derivado denominal), adotando portanto o mesmo ponto de vista.

Segundo a outra aproximação, entre os exemplos anteriores o único derivado parassintético da lista seria a forma portuguesa e espanhola *en-riqu-ec-er*, que contém o sufixo *-ec-* além do morfema verbal *-er.* Esta é p. ex. a interpretação de Cabré (2002: 741), para o catalão. Para

outras teorias, v. Rainer (2016: 517). Irei aplicar o termo no primeiro sentido, mais amplo, isto é, vou considerar também derivados parassintéticos, casos como fr. *enrichir* ou port. *alargar*.

O meu objetivo é observar os derivados verbais deadjetivais formados com os prefixos *a-* e *en-* no português e no espanhol. Escolhi estes dois prefixos, porque se podem comparar facilmente, já que têm basicamente a mesma função, como se pode comprovar nas seguintes derivações: *baixo – abaixar* 'tornar baixo', *curto – encurtar* 'tornar curto'. Vejamos alguns exemplos que mostram que, para bases semanticamente parecidas, o derivado nem sempre tem o mesmo prefixo. P. ex. se a base expressar medida, podemos ter *alargar, encurtar*; com um adjetivo que significa cor, *acastanhar, empardecer*; uma deficiência, *adoidar, ensurdecer*; um estado mental, *amalucar, endoidecer*; um estado de ânimo, *aquietar, entristecer*; um grau de consistência, *afofar, endurecer*.

A derivação verbal deadjetival pode produzir-se por parassíntese, mas também sem prefixo, p. ex. *cegar, contentar, sujar, limpar, tranquilizar*. Segundo Villalva (2003: 953), os prefixos *a-* ou *en-* nos parassintéticos "têm uma mera função fática, de reforço expressivo" e podem caracterizar-se como elementos "expletivos" (Villalva 2008: 134), já que noutros elementos léxicos a derivação verbal se produz sem prefixo.

Também há casos quando não há um verbo correspondente ao adjetivo, p. ex. *feliz, preto, simpático*.

O verbo correspondente ao adjetivo pode vir do latim, sendo que neste caso o derivado não tem uma estrutura claramente segmentável, porque a base do derivado sofre uma modificação, p. ex. *cheio – encher* (lat. IMPLERE), *difícil – dificultar* (lat. tardio DIFFICULTARE).

Tendo em conta que os prefixos *a-* e *en-* têm a mesma função nos derivados parassintéticos deadjetivais, e que a derivação verbal deadjetival se pode produzir também sem prefixo, se compararmos duas línguas, podemos pensar que encontraremos diferenças entre elas. O meu objetivo principal será, portanto, ver em que medida divergem o português e o espanhol na forma dos parassintéticos deadjetivais formados com os prefixos *a-* e *en-*.

Derivados parassintéticos nas línguas românicas

Antes de mais, vou comparar muito brevemente, do ponto de vista da forma, os derivados parassintéticos deadjetivais nas diferentes línguas românicas. Existem as seguintes possibilidades de combinação de prefixo e desinência verbal: port. *aclarar, amadurecer*, *engordar, envelhecer*; esp. *aclarar, ablandecer, entibiar, enaltecer;* cat. *abaixar, abaratir*, *emborratxar, emblanquir;* fr. *accommoder, affaiblir, enivrer, enlaidir*; it. *abbassare, abbellire, ingrassare, ingrandire;* rom. *asigura, amuţi, îmbuna, îmbogăţi.* Como se observa a partir dos exemplos, o português e o espanhol diferenciam-se das outras línguas, porque não formam verbos acabados em *-ir*, mas sim em *-ecer*. Por conseguinte, do ponto de vista morfológico, estas duas línguas apresentam uma semelhança dentro do grupo românico. É por este motivo que comparo estas duas línguas.

Português

No DLCP aparecem os seguintes parassintéticos deadjetivais:

Combinação *a-ar*: *abastardar, abonar, abrandar, abrasileirar, abrejeirar, abrilhantar, abrutalhar, aburguesar, acalmar, acastanhar, acastelhanar, acertar, achatar, achinesar, aciganar, aclarar, acobardar, acomodar, adelgadar, adestrar, adoçar, adocicar, adoidar, afear, afinar, afixar, afofar, aformosear, aforrar, afrancesar, afundar, agalegar, agigantar, agravar, ajustar, alambazar-se, alargar, alatinar, aligeirar, alimpar, alindar, alisar, alongar, alourar, amaciar, amadurar, amalucar, amarotar-se, amarrecar, ameigar, amesquinhar, amimalhar, amiudar, amochar, amodernar, amofinar, amolar, amolengar, amorenar, amornar, amouriscar, amulatar, apalermar, aparvalhar, aparvoar, apassivar, apatetar, apequenar, aplanar, aportuguesar, aprofundar, aprontar, aproximar, apurar, aquietar, arrasar, arredondar, arroxar, arroxear, assegurar, atenuar, avelhentar, avermelhar, aviventar* (84)

Combinação *a-ecer: amadurecer, apodrecer* (2)

Combinação *en-ar: emaciar, emborrachar, emburguesar, emporcalhar, encalmar, encrespar, encurtar, endireitar, endoidar, enfartar, enfear, engordar, engravidar, engrossar, enloirar, enricar, enrijar, ensoberbar, entortar, enviuvar* (20)

Combinação *en-ecer: emagrecer, embrandecer, embranquecer, embravecer, embrutecer, empalidecer, empardecer, empobrecer, emudecer, emurchecer, enaltecer, encalvecer, encarecer, endoidecer, endurecer, enegrecer, enfraquecer, engrandecer, enloirecer, enlouquecer, enobrecer, enrijecer, enriquecer, enrouquecer, ensoberbecer, ensurdecer, enternecer, entontecer, entorpecer, entristecer, envelhecer, enverdecer, envermelhecer, envilecer* (34)

Incluí na lista os elementos que, segundo o DLPC, têm uma origem composicional, p. ex. *empobrecer: em+pobre+ecer*. Por outro lado, também tive em conta palavras que vêm diretamente do latim, mas segundo o critério sincrónico também podem ser considerados como derivados: *aclarar* < ACCLARARE, *alongar* < *ALLONGARE (etimologias do DLPC). O falante atual pode interpretar a estrutura das palavras como *a+claro+ar, a+longo+ar*. Outras palavras semelhantes são: *acomodar, agravar, apodrecer, aproximar, atenuar, emaciar, emagrecer, entorpecer.*

No caso das palavras *amolengar* e *apalermar* não é evidente se a base (*molenga*, *palerma*) é um adjetivo ou um substantivo. Podemos ter a mesma dúvida no caso dos derivados formados a partir de gentílicos (*aportuguesar, abrasileirar*, etc.).

Há ainda na lista outras palavras que, tendo em conta as indicações do dicionário, supõem certos problemas etimológicos. Assim, *amarrecar* segundo o DLPC tem a estrutura *a+marreca+ar*. Nesse sentido seria um derivado denominal. Mas a etimologia também poderia ser *a+marreco+ar*, sendo que neste caso seria um derivado deadjetival. Para *acalmar* e *encalmar* o dicionário indica a estrutura *a/en+calma+ar*, mas se supomos que a etimologia é *a/en+calmo+ar*, trata-se de uma derivação deadjetival. A justificação da minha proposta

é que não parece normal que na derivação parassintética denominal a base seja um substantivo abstrato. Incluí estas palavras na lista. (O dicionário Houaiss indica duas etimologias diferentes para as duas variantes: *a+calma+ar,* mas *en+calmar*.) Podemos comparar a palavra com *ensoberbar*, para a qual o dicionário indica a estrutura *en+soberbo+ar*. (No entanto, também devemos ter em conta o parassintético *embelezar*, derivado do substantivo *beleza*, segundo o DLPC e segundo o dicionário Houaiss. Seria difícil afirmar que a base é *belo*, já que não existe o sufixo *-ezar*.) Outra palavra cuja etimologia no DLPC pode ser discutível é *alimpar*. O dicionário indica a derivação *a+limpar*, aqui também podemos questionar se não seria possível *a+limpo+ar*, que é a etimologia indicada pelo dicionário Houaiss. Incluí todas estas palavras na lista.

No caso normal, a estrutura das palavras parassintéticas é *a/en+adjetivo+ar/ecer*. No entanto, certas palavras têm mais um segmento: *abrutalhar* (*a+bruto+alho+ar*), *emporcalhar*, *aparvalhar* (*em+porcalhão+ar*, *a+parvalhão+ar*, etimologias indicadas no DLCP). Como se pode comprovar, o dicionário nem sempre é coerente, porque indica as etimologias de duas formas discrepantes. Também aparece mais um segmento no verbo *adocicar*. Noutros casos aparece um sufixo diferente de *-ar* ou *-ecer*, nomeadamente *-ear*: *aformosear*, *arroxear*. Os verbos *avelhentar, aviventar* têm a estrutura *a+velho+entar, a+vivo+entar*, segundo o dicionário. Outra palavra de estrutura irregular é *aparvoar*, para o qual o dicionário indica a etimologia *a+parvo+ar*. No plano sincrónico é pouco claro porque se conserva o índice temático da base; a origem da palavra é que explica a presença da vogal: PARVULUM > *parvoo* > *parvo*; *aparvoar* nasceu da base *parvoo*, quando o primeiro *o* fazia parte do radical. (Na família de palavras de *parvo* esta vogal *o* aparece também noutros elementos: *parvoeira, parvoeirar, parvoejar, parvoíce, parvoinho*).

Os derivados podem ter variantes. Segundo o DLPC pode existir o derivado parassintético e paralelamente o verbo sem prefixo nos seguintes casos: *formosear / aformosear, madurar / amadurar / amadurecer, calmar / acalmar / encalmar, branquear / branquejar / embranquecer.* Pode haver variantes com os dois prefixos: *afear /*

enfear, acalmar / encalmar, aburguesar / emburguesar, avermelhar / envermelhecer, adoidar / endoidar. Pode variar o sufixo: *amadurar / amadurecer, enrijar / enrijecer, endoidar / endoidecer, enricar / enriquecer, enloirar / enloirecer, ensoberbar / ensoberbecer, avermelhar / envermelhecer, aparvalhar / aparvoar.*

O prefixo que aparece em quase todos os casos com o sufixo *-ecer* é *en-*, p. ex. *empobrecer*.

A ordem de frequência entre as quatro estruturas é a seguinte: *a-ar, en-ecer, en-ar, a-ecer*.

Espanhol

Para o espanhol usei, em primeiro lugar, o dicionário *Clave* (2012) e também o DRAE (2018), para comprovar a existência das palavras. Para comparar os derivados portugueses com os espanhóis tive em conta os elementos formados a partir de bases lexicalmente parecidas nas duas línguas.

Vejamos as diferenças por ordem alfabética: P *abastardar* – E no dicionário *Clave* não aparece nenhum derivado, segundo o DRAE *bastardar* ou *bastardear*; P *acastelhanar* – E *castellanizar*; P *adoçar* – E *endulzar*, segundo o DRAE também *adulzar*, pouco usado; P *aformosear* (também *formosear*) – E *hermosear*; P *agalegar* – E *galleguizar*; P *alatinar* – E *latinizar*; P *amadurar* / *madurar* / *amadurecer* – E *madurar*; P *amesquinhar* – E *mezquinar* (DRAE); P *amodernar* – E *modernizar*; P *apequenar* – E *empequeñecer*; P *apodrecer* – E *pudrir*; P *aprofundar* – E *profundar* / *profundizar*; E *apurar* – P *purificar*; P *arredondar* – E *redondear*, segundo o DRAE também *arredondear*; P *arroxar* – E *enrojecer*; P *arroxear* – E *rojear*; P *emburguesar* (também *aburguesar*) – E *aburguesar*; P *empalidecer* – E *empalidecer* / *palidecer*; P *encurtar* – E *acortar*; P *enfartar* – E *hartar*; P *enfear* (também *afear*) – E *afear*; P *enverdecer* – E *verdecer / verdear,* segundo o DRAE também *enverdecer*.

Vejamos as diferenças também na direção contrária, tendo como ponto de partida o dicionário *Clave*. Esta comparação é necessária para

verificar se no espanhol há derivados com prefixo que não existem ou são diferentes em português. Derivados discrepantes: E *abaratar* / *baratear* – P *baratar*, *baratear*; E *empeorar* – P *piorar*; E *enajenar* – P *alhear*; E *enceguecer* / *cegar* – P *cegar*; E *ensuciar* – P *sujar.*

Nem sempre é fácil comparar as duas línguas, porque em certos casos há diferentes variantes e não só uma equivalência biunívoca entre as línguas. Uma diferença que se observa em vários casos é que, em português, com adjetivos que indicam procedência aparece o prefixo *en-*, sendo que em espanhol o derivado não tem prefixo e a terminação é *-izar*: P *acastelhanar* – E *castellanizar,* P *agalegar* – E *galleguizar,* P *alatinar* – E *latinizar*. Outros pares com a mesma diferença são P *amodernar* – E *modernizar,* P *aprofundar* – E *profundizar*. Além destes casos há outros em que o português tem o prefixo *a-*, ao passo que o espanhol tem *en-* ou não tem prefixo (*abastardar – bastardar*, *adoçar – endulzar, aformosear – hermosear, amadurar – madurar, amesquinhar – mezquinar, apasivar – pasivar, apequenar – empequeñecer, apodrecer – pudrir, aprofundar – profundar, apurar – purificar, arroxear – rojear*). São menos numerosos os casos em que o português tem *en-* e o espanhol *a-* ou não tem prefixo (*emburguesar – aburguesar, empalidecer – palidecer, encurtar – acortar, enfartar – hartar, enfear – afear*). Partindo do espanhol, há só algumas diferenças, em primeiro lugar quando o derivado espanhol tem o prefixo *en-*, enquanto o português não tem prefixo.

Entre as duas línguas a diferença aparece com maior frequência no prefixo, sendo que a terminação discrepa muito poucas vezes: P *apequenar* – E *empequeñecer*, P *arroxar* – E *enrojecer*, nos dois casos há também uma diferença no prefixo. Também há diferenças na terminação por uma das línguas ter um sufixo diferente, sendo da mesma conjugação: P *acastelhanar – castellanizar* (e outros exemplos parecidos já mencionados), *bastardar – bastardear*, *apurar – purificar*, *arredondar – redondear*.

Em resumo, na maior parte das vezes encontramos o mesmo derivado nas duas línguas. Nos casos em que o derivado já existia no latim ou no latim vulgar, esta semelhança é evidente, nos outros casos, porém, chama a atenção, porque os derivados se formaram na fase

românica, quando as duas línguas já tinham tomado rumos diferentes. Os derivados iguais são os seguintes:

Combinação *a-ar*:
P *abonar, abrandar (ablandar), abrilhantar (abrillantar), aburguesar, acastanhar* (*acastañado* como adjetivo)*, acertar, achatar, achinesar (achinar), aciganar* (corresponde a *agitanar*), *aclarar, acobardar, acomodar, adoçar* (*adulzar*, pouco usado), *afear*, *afinar, afixar (afijar), afrancesar, afundar (ahondar), agigantar, agravar, ajustar, alargar, aligeirar (aligerar), alimpar* (*alimpiar,* desusado, mas aparece no DRAE), *alisar, amouriscar (amoriscado), amulatar (amulatado), aplanar, aproximar, aquietar, arrasar, assegurar (asegurar), atenuar, avelhentar (avejentado)* 34

Na lista ponho entre parênteses a palavra espanhola quando a forma gráfica é diferente da portuguesa. Nalguns casos, no espanhol, no dicionário só aparece o particípio, e não o infinitivo, mas também tenho em conta estes casos como coincidências. No dicionário português havia 84 parassintéticos com combinação *a-ar*, 33 dos quais não podem ser comparados com o espanhol, porque a base é um elemento léxico inexistente nesta língua. Dos 51 com equivalente léxico, 34, isto é, 66% são iguais nas duas línguas. Entre os derivados iguais 5 podem ser explicados por terem uma etimologia comum no latim vulgar: ACCLARARE, ACCOMODARE, AGGRAVARE, APPROXIMARE, ATTENUARE. Tirando estes elementos, a coincidência entre as duas línguas é de 63%.

Combinação *en-ar*:
emborrachar, encalmar, encrespar, engordar, engrossar (engrosar), entortar, enviuvar (enviudar) 7

Dos 20 derivados do português 6 não podem ser comparados, porque no espanhol não existe a mesma base como elemento léxico. Dos 14 casos 7 coincidem nas duas línguas, isto é, 50%. Nenhum dos

verbos iguais vem do latim vulgar, mas formaram-se já nas línguas românicas.

Combinação *en-ecer*:

embrandecer (emblandecer), embranquecer (emblanquecer), embravecer, embrutecer, empalidecer, empobrecer, emudecer (enmudecer), enaltecer, encalvecer, encarecer, endurecer, enegrecer (ennegrecer), enfraquecer (enflaquecer), engrandecer, enlouquecer (enloquecer), enobrecer (ennoblecer), enriquecer, enrouquecer (enronquecer), ensurdecer (ensordecer), enternecer, entontecer, entorpecer, entristecer, envelhecer (envejecer), enverdecer, envilecer 26

Dos 34 casos do português 6 não se podem comparar. Dos 28 casos restantes 26 coincidem, isto é, 92% dos elementos. Nenhum dos verbos iguais vem do latim vulgar, tendo nascido na fase românica.

Conclusão

Se compararmos o fenómeno da derivação parassintética entre as cinco principais línguas românicas, comprovamos que o português e o espanhol coincidem no facto de formarem verbos acabados em *-ecer*, enquanto nas outras línguas nascem verbos acabados em *-ir/--ire/-i*. Mas não é esta a única semelhança entre as duas línguas. Se observarmos a lista dos derivados parassintéticos adjetivais formados com os prefixos *a-* e *en-* (excluindo as palavras em que a base lexical não é igual nas duas línguas e os casos em que o elemento veio como palavra derivada já do latim vulgar), constatamos que a coincidência é considerável, em primeiro lugar no caso dos que têm a estrutura *en--ecer*. Observam-se mais diferenças entre os prefixos do que entre os tipos de conjugação.

Referências bibliográficas

BRUGUERA, J. (2006), *Diccionari de la formació de mots*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

CABRÉ, M.T. (2002), "La derivació" em: Solà, J. [et al.], *Gramàtica del català contemporani*, Empúries, Barcelona, 1, pp. 731-775.

CÂMARA Jr., MATTOSO, J. (1985), *História e Estrutura da Língua Portuguesa*, Padrão, Rio de Janeiro.

Clave, Diccionario de uso del español actual (2012), 9 ed., SM, Madrid.

CUNHA, C. FERREIRA DA, CINTRA, L.L. (1984), *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Sá da Costa, Lisboa.

Diccionario de la Real Academia Española (2014), 23 ed., actualização de 2018, Real Academia Española, [on-line] https://dle.rae.es - 26.09.2019.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), Academia das Ciências de Lisboa, Verbo, Lisboa, https://doi.org/10.5628/rpcd.01.03.03.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009), Instituto Antônio Houaiss de Lexocografia, Objetiva, Rio de Janeiro.

RAINER, F. (2016), "Derivational morphology" em: Ledgeway, A., Maiden, M. (eds.), *The Oxford Guide to the Romance Languages*, Oxford University Press, Oxford, pp. 513-523, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199677108.003.0028.

REINHEIMER-RÎPEANU, S. (1974), *Les dérivés parasynthétiques dans les langues romanes*, Mouton, The Hague, Paris, https://doi.org/10.1515/9783111356785.

SERRANO DOLADER, D. (1999), "La derivación verbal y la parasíntesis", em: Bosque, I., Demonte, V. (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa, Madrid, pp. 4683-4755.

VILLALVA, A. (2003), "Formação de palavras, afixação" em: Mateus, M. H. M. [et al.] (eds.), *Gramática da Língua Portuguesa,* 5 ed., revista e aumentada, Caminho, Lisboa, pp. 939-967.

VILLALVA, A. (2008), *Morfologia do Português*, Universidade Aberta, Lisboa.

STUDIA IBERYSTYCZNE
18 (2019), pp. 537-561
https://doi.org/10.12797/SI.18.2019.18.37

José Teixeira
Universidade do Minho
jsteixeira@ilch.uminho.pt

As cores dos provérbios na língua portuguesa: de Portugal ao Brasil e de Angola a Timor

Resumo:
Linguisticamente, os provérbios possuem, a nível semântico-pragmático, uma estrutura relativamente autónoma, podendo até serem considerados, numa determinada ótica, uma espécie de microtextos. Esta sua caraterística levou-nos a utilizá-los para testar os mecanismos de sinestesia nas línguas, concretamente, tentar perceber se os provérbios não ligados diretamente a cores (como "Quem tudo quer, tudo perde") desencadeiam processos semântico-cognitivos implicando as cores de forma não aleatória.
Para tal, a partir de um grupo de 9 provérbios sem referências diretas a cores recolheram-se as respostas a um conjunto de inquéritos feitos em Portugal e no Brasil que evidenciam a sistematicidade de, por um lado, se poder dizer que cada provérbio tem cores específicas e por outro que há diferenças entre essas cores para o Português Europeu (PE) e para o Português Brasileiro (PB).
Numa segunda fase, recolhemos dados sobre os mesmos provérbios em Angola (PA, Português de Angola) e Timor (PTi, Português de Timor) com a finalidade de se verificar até que ponto as sinestesias das cores nos provérbios são ou não sistemáticas e as relações entre línguas e culturas que essas diferenças podem evidenciar.
Palavras chave: sinestesia e significado linguístico, cores e significado linguístico

Abstract:
The Colors of Proverbs in Portuguese: From Portugal to Brazil and from Angola to Timor
At the semantic-pragmatic level proverbs have a relatively autonomous structure and may even be considered, somehow, a kind of microtexts. This characteristic has led us to use them to test the mechanisms of synesthesia in languages, namely to try to understand whether proverbs not directly linked to color (such as the Portuguese proverb "Who wants everything, loses everything") provoke semantic-cognitive processes that imply non-random color associations.
For this, from a group of 9 Portuguese proverbs without direct reference to color, we collect the answers given to a set of surveys carried out in Portugal (EP – European Portuguese) and in Brazil (BP – Brazilian Portuguese), which, on the one hand, show that we can say that each proverb has specific colors and, on the other hand, that there are differences between these colors for EP and BP.
In a second phase, we collected data on the same proverbs in Angola (AP – Angola Portuguese) and East Timor (TiP – East Timor Portuguese) in order to compare the results with those obtained in Portugal and Brazil and thus try to verify some relations between languages and cultures that these differences may show.
Keywords: synesthesia and linguistic meaning, colors and linguistic meaning

1. As cores e a sinestesia: entre a dimensão psicológica e a retórica

O conceito de sinestesia designa tradicionalmente um conjunto de fenómenos em que perceções que por norma estão ligadas a um sentido sejam atribuídas a um outro sentido diferente. As cores ligam-se, por norma, aos objetos percebidos pela visão, enquanto os sons aos captados pela audição. Por isso, quando as impressões de cor são atribuídas a perceções auditivas (por exemplo, uma nota musical percebida como se fosse uma cor) ou uma cor é associada a um som, diz-se estar-se diante de perceções sinestésicas. Como refere Beeli,

> Synaesthesia is a fascinating perceptual phenomenon in which certain stimuli elicit a sensation in two or more sensory modalities; for example, specific tones may automatically evoke the perception of particular colors. There are different kinds of linkages between sensory modalities,

> the most frequent being linkages of letters and digits (graphemes) with colors (Beeli [et al.] 2007: 788)

Têm sido maioritariamente investigadas e estudadas estas ligações fora da perceção habitual sobretudo entre as cores, as letras e os números. Nos estudos da Psicologia, as investigações sobre a sinestesia costumam ver este fenómeno como partindo de "cruzamentos cognitivos não normais". Assim, baseando-se nesta perceção, diferenciam-se os cérebros "sinestetas" dos cérebros normais ("neural mechanisms for the processing of words in normal (non-synesthetes') brains." Yokoyama [et al.] 2014: 361).

Na retórica clássica, contudo, há uma longa tradição em que a sinestesia é vista como manifestação estilística da linguagem e inserida nas noções de "figuras de estilo". Implica isto que os exemplos linguísticos de sinestesia sempre foram entendidos como artifícios linguísticos (e ligados à literariedade e "função poética"). Era através deles que a linguagem acentuava figurativamente (daí "figuras de estilo") determinadas formas de expressão. Exemplos como *cor pesada/leve*, um *som pesado/ leve/ escuro/ luminoso/ claro* ou *sinfonia de cores* exemplificam a normalidade na comunicação linguística destes usos sinestésicos.

Nas últimas duas décadas, no entanto, o maior conhecimento sobre a cognição parece demonstrar que as associações sinestésicas, aparentemente inexplicáveis, podem advir de correlações cognitivamente compreensíveis e que justificam a ideia de a sinestesia ter um papel tão histórico no interior da tradição de análise linguística. Assim, a Psicologia parece também aceitar que a sinestesia não será apenas um fenómeno percetivo extralinguístico, mas conectado com fenómenos linguístico-percetivos, sobretudo no domínio do significado:

> Although synesthesia has been described as a perceptual phenomenon, recent studies began to focus on linguistic aspects of synesthesia.
>
> One of the most interesting topics is a synesthetic color triggered by words (not letters). [...] Recent studies further reported the third case where lexical colors might be influenced by semantic information of words. (Yokoyama [et al.] 2014: 360)

2. Os dados recolhidos

Numa primeira fase, tentamos perceber até que ponto, no funcionamento normal da língua portuguesa, se associam cores específicas ao significado. Ou seja: a componente das cores será uma componente relevante para a forma como os nossos cérebros atribuem às frases o significado linguístico?

A resposta evidente será que em palavras como *laranja*, *limão, alface, céu, sangue, tomate* a dimensão [cor], dentro do significado da palavra, parece fundamental. Mas quando não há referência direta a cores, como por exemplo nos conceitos mais abstratos?

Para verificar esta hipótese, selecionaram-se 9 provérbios do Português Europeu (PE) e do Português Brasileiro (PB) que fossem muito conhecidos e usados e que não contivessem palavras diretamente ligadas a cores. Nesta primeira fase (em 2017), foram realizados em Portugal 573 inquéritos e no Brasil 270 (Figura 1).

Figura 1: Folha de inquérito em Portugal

Inquérito Nº _____ Idade: [ ]16-25; [ ] 26-40; [ ] 41-60; [ ] 61 ou +

Se para cada provérbio tivesse que escolher uma cor, qual a cor mais adequada para cada um dos seguintes? (Pode repetir as cores; não é preciso serem sempre cores diferentes):

1. *Quem com ferro mata com ferro morre.* **Cor adequada:**_____
2. *Mais vale tarde do que nunca.* **Cor adequada:**_____
3. *Quem tudo quer tudo perde.* **Cor adequada:**_____
4. *Amor com amor se paga.* **Cor adequada:**_____
5. *O fruto proibido é o mais apetecido.* **Cor adequada:**_____
6. *Só a morte é que não tem remédio.* **Cor adequada:**_____
7. *Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar.* **Cor adequada:**_____
8. *Filho de peixe sabe nadar.* **Cor adequada:**_____
9. *Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.* **Cor adequada:**_____

Os inquéritos não foram feitos em laboratório, mas presencialmente e alguns por resposta dada através de inquérito *online* e recolhidos por alunos da Universidade do Minho. O inquirido, depois de ouvir o provérbio, dizia/escrevia uma cor que lhe parecia dever ser associada ao respetivo significado. Para comparar com estes dados, em 2018 foram realizados em Angola 606 inquéritos e em Timor 114 inquéritos.

Apesar de serem os mesmos provérbios, há em alguns pequenas variações formais entre o PE e o PB nos provérbios 1, 2, 5, 6, 7 e 8. No provérbio 8 os inquéritos em Angola (PA= Português de Angola) utilizaram a variante do Brasil (PB). Em Timor (PTi= Português de Timor), a versão portuguesa foi a usada e considerada a mais conhecida (Figura 2).

Figura 2: Variações formais entre o PE, PB e PTi

Nº	Provérbios (PE)	Diferenças PB, PAe PTi
1.	*Quem com ferro mata com ferro morre.*	*Quem com ferro fere, com ferro será ferido.* (PB)
2.	*Mais vale tarde do que nunca.*	*Antes tarde do que nunca.* (PB)
3.	*Quem tudo quer tudo perde.*	
4.	*Amor com amor se paga.*	
5.	*O fruto proibido é o mais apetecido.*	*O fruto proibido é mais gostoso*. (PB)
6.	*Só a morte é que não tem remédio.*	*Há remédio para tudo, menos para a morte.* (PB)
7.	*Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar.*	*Mais vale um pássaro na mão do que dois voando*.(PB)
8.	*Filho de peixe sabe nadar.*	*Filho de peixe peixinho é.* (PB) (PA)
9.	*Água mole em pedra dura tanto bate até que fura.*	

3. O significado dos provérbios implica sistematicidade cromática

A primeira questão a ser colocada teria que ser verificar se a associação cor-significado / provérbio é pessoal, subjetiva (e portanto aleatória) ou se se encontram padrões sistemáticos. Na verdade, se a primeira suposição fosse verdadeira, pouco interesse teriam as associações de cor encontradas para tentarmos perceber o funcionamento do sistema linguístico-cognitivo. Já se a última hipótese se confirmasse, tal poderá indiciar que o significado linguístico implica redes/"*clusters*"

em que a cor tem importantes relações metonímicas, metafóricas e sinestésicas.

Desde a recolha e sistematização inicial dos resultados de 2017, em que comparamos dois grupos do PE[1] com um grupo de PB, saltava à vista, imediatamente, que não são meras coincidências as semelhanças dos gráficos de cores para cada provérbio. Não apenas em um ou outro caso, mas em todos. E não apenas entre os dois grupos do PE, mas também entre estes e o do PB. As cores mais destacadas em cada grupo de inquiridos, para cada um dos provérbios, são consistentemente dominantes, nos outros grupos, para o mesmo provérbio.

Uma segunda hipótese a verificar seria se cores acionadas e o respetivo peso percentual (ou seja, a "paleta" do provérbio) são mais ou menos as mesmas para todos. Uma comparação entre os resultados dos nove provérbios evidencia, logo a um primeiro olhar, a identidade cromática de cada um[2].

E o que é que provoca as associações semântico-cognitivas com as cores acionadas?: o significado lexical de uma dada palavra ou o valor semântico global do provérbio?

Analisando os resultados, pode concluir-se que são as duas vertentes. Por exemplo, para o PE, se no provérbio 8 (*Filho de peixe sabe nadar*) (Figura 12a) se compreende que o domínio absoluto do azul (73%) é provocado por *peixe+nadar>mar>azul* e que isto se liga à referencialidade física e cromática de *mar,* há, por outro lado, situações em que não há palavras que individualmente se possam, de uma forma direta, associar a cores, tendo o acionamento destas que ter sido provocado pela semântica global da construção. No provérbio 3. *Quem tudo quer tudo perde* (Figuras 7a, 7b, 7c e 7d) deverão ser associações sinestésicas que justificam os resultados, já que os valores

[1] Para testar a não aleatoriedade dos resultados, dividimos os inquéritos do PE em dois grupos: um com os primeiros 300 inquéritos recebidos (Grupo 1) e outro com os restantes 273 (Grupo 2).

[2] Para não repetir aqui a apresentação dos gráficos e das análises que mostram a coincidência entre os resultados dos dois grupos do PE entre si e também com o grupo do PB, bem assim como a identidade de cada "paleta" de cada provérbio, ver Teixeira 2018a, Teixeira 2018b, Teixeira 2019 e Teixeira S/D.

das cores maioritariamente evocadas decorrem de associações não conectáveis com qualquer palavra individual do provérbio. Assim, aqui, o preto e a sua cor complementar, cinzento, são as cores dominantes, já que implicam os valores [perder] e [tristeza], essenciais ao preto e que o cinzento reforça. Por sua vez, o mesmo cinzento é provocado pelos valores de [equivalência]/ [indistinção] que estruturam a semântica global do provérbio: querer tudo é apresentado como equivalente a perder tudo. O vermelho é também uma cor com elevada importância, aqui, porque a semântica global do provérbio evoca [ações de risco], [perigo], [desafios], [jogo], [ganhar], valores que esta cor sinestesicamente aciona. E para os valores/as cores secundariamente implicados para o mesmo provérbio, encontramos [esperança] (amarelo e verde) e a [racionalidade] (azul) da equivalência que o provérbio propõe (querer tudo é arriscar-se a perder tudo)[3].

4. Cores dos provérbios no português policêntrico

Segundo Berlin e Kay (1969: 2-3) há um conjunto de princípios que presidem ao processo de lexicalização das cores numa língua (Figura 3).

Figura 3: representação dos termos básicos de cor (adaptado de Berlin, Kay, 1969: 4)



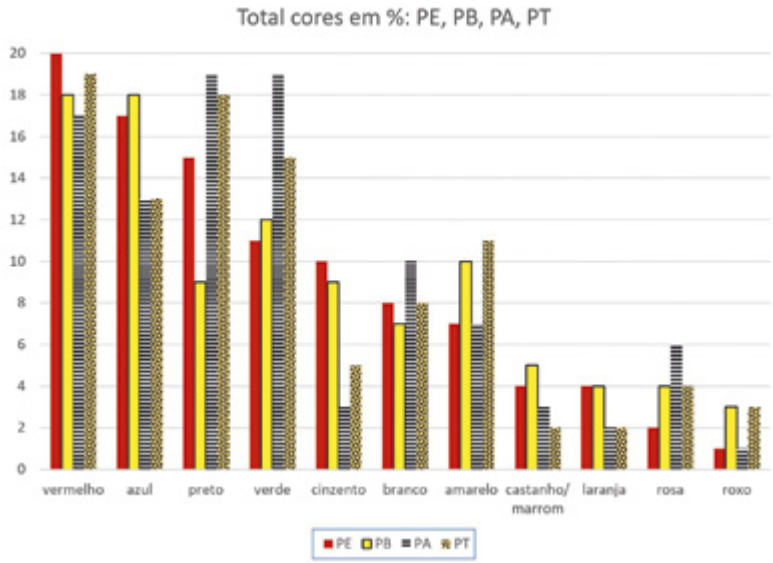
1) Todas as línguas possuem palavras para preto e branco;
2) Se uma língua tiver apenas três palavras para as cores, terá um termo para o vermelho;
3) Se possuir quatro termos, terá palavras para o amarelo ou para o verde (mas não para os dois);

[3] Para ver os outros valores evocados pelas cores dos 9 provérbios do PE, ver Teixeira 2019, "Significado e cores de nove provérbios portugueses sem cor".

4) Se tiver cinco termos para as cores, terá também para o verde e para o amarelo;
5) Com seis termos, possuirá um para o azul;
6) Se tiver sete nomes de cores, terá um termo para o castanho;
7) Se possuir oito ou mais termos de cor, terá palavras para o roxo, o rosa, o laranja, o cinza e possíveis combinações.

A primeira conclusão sobre os nossos resultados é a de que as cores focais em português são comprovativamente as 11 assinaladas por Berlin.

Figura 4: percentagem do peso total de cada cor nos provérbios inquiridos



Estas onze cores (Figura 4) são indubitavelmente as cores mais referidas. Todas as outras que apareceram nos inquéritos são residuais,

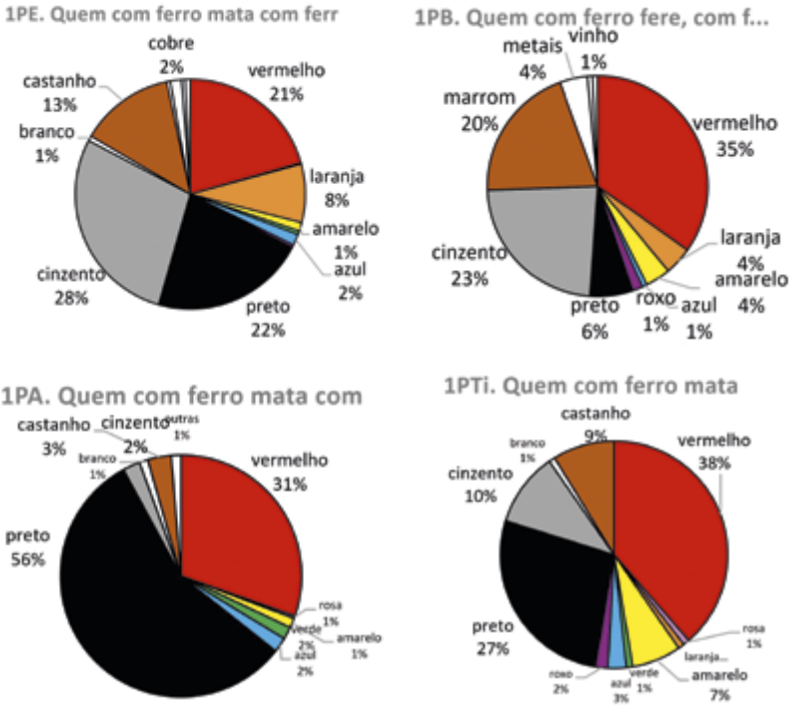
de tal forma que a última destas onze em cada variante do português é globalmente referida 10 vezes mais que a seguinte.[4]

Como já se informou, na origem desta série de inquéritos sobre os provérbios e as cores estava a hipótese de verificar se existia alguma regularidade entre os falantes na coloração de provérbios não diretamente referentes a cor (originalmente o corpus era apenas o PE). Depois de verificada a validade desta hipótese, tentamos, então, confirmar se tal regularidade se estendia a demais variantes normativas do português. Ora os dados obtidos confirmam a referida regularidade no sentido de que, globalmente, as cores dominantes em cada provérbio o são quer no PE (Português Europeu), no PB (Português do Brasil), no PA (Português de Angola) ou no PTi (Português de Timor). No entanto, ressaltam algumas diferenças que podem constatar-se e que o gráfico da Figura 4, desde logo, evidencia: o PB parece dar alguma vantagem às cores claras e da natureza (azul, verde, amarelo – curiosamente, as cores da bandeira nacional brasileira) e menos ao preto, enquanto no PA e no PTi o preto tem, juntamente com o vermelho, um peso muito acentuado (curiosamente também, duas cores nucleares nas bandeiras nacionais de Angola e Timor). Variáveis desde a estrutura morfológica do provérbio (*matar*, PE-*ferir*, PB) e variáveis culturais podem explicar as diferenças, como a seguir referiremos nas análises comparativas entre os gráficos do PE, PB, PA e PTi.

Para o primeiro provérbio (*Quem com ferro mata, com ferro morre*, em PB *Quem com ferro fere, com ferro será ferido*) obtiveram-se os resultados que as Figuras 5a, 5b, 5c e 5d ilustram.

[4] O termo "roxo" está a sofrer concorrência do termo "lilás" que aparece significativamente referido. Excetuando no PTi (Português de Timor) onde não aparece (26 para o roxo, 0 lilás), para o PE temos 75 roxo e 15 lilás, para o PB 62 roxo e 12 lilás e para o PA 39 roxo e 20 lilás, parecendo ser, portanto, na variante angolana que a variação está mais equilibrada.

Figuras 5a (1PE); 5b (1PB); 5c (1PA) e 5d (1PTi)



Nota-se que no PB, no PA e no PTi há uma percentagem maior de vermelho comparativamente com o PE. Sendo o *frame* central do provérbio a morte, talvez para o PA e PTI as memórias recentes das guerras civis expliquem esta dominância.[5]

Já para o Brasil, não se podem invocar as vivências ou memórias de uma guerra civil. No entanto, a formulação brasileira possui

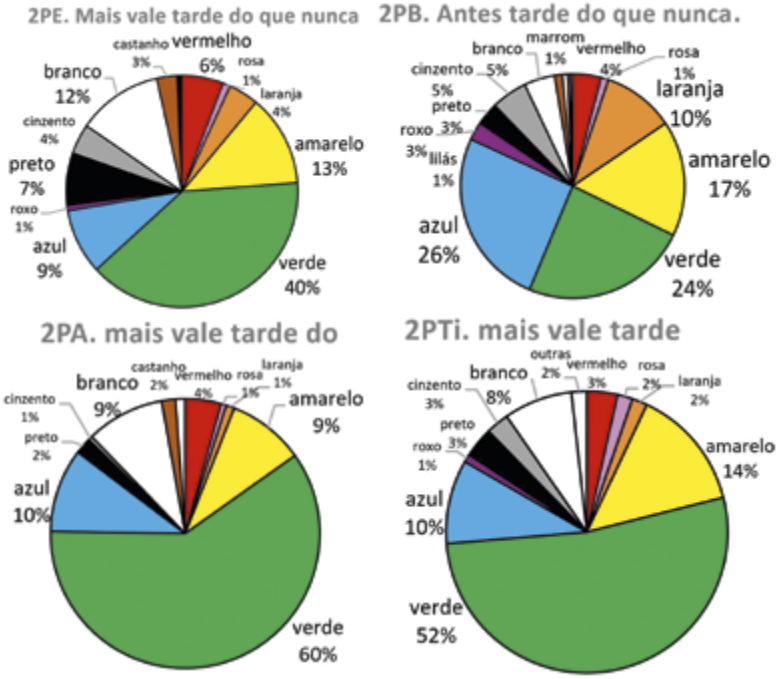
[5] Em Teixeira 2019 ("Significado e cores de nove provérbios portugueses sem cor") apresenta-se, para cada cor acionada por estes 9 provérbios, uma rede cognitiva que explica os principais valores das cores que os inquéritos refletem. Assim, o vermelho estrutura-se numa rede com valores como [sangue, luta, guerra, morte, ações perigosas, ações condenáveis], mas também com valores como [sangue, calor, temperatura, emoção, amor, sexo, etc.]).

uma variação morfossintática: em vez de "mata/morre" a expressão é "fere/será ferido", o que evoca mais imediatamente [sangue] e por conseguinte o vermelho. Para além disso, embora o Brasil não tenha memória de guerra civil no sentido tradicional, as mortes por crimes de sangue são frequentíssimas e é uma pesada razão para os brasileiros associarem morte não tanto a preto, mas bastante a vermelho (opinião expressa por uma brasileira que participou na recolha dos inquéritos).

Embora para Timor o número de inquéritos seja reduzido e por isso a fundamentação para conclusões menos sólida, é interessante aqui referir a percentagem do roxo (2%) muito maior que a existente em PE, PB ou PA. Segunda explica uma pessoa de Timor, "*em Timor* [...] *cor roxa usa-se para enfeitar a casa onde está o defunto (especialmente os adultos) e usa-se também para cobrir a caixão"* (relato de timorense em trabalho académico em 2017-2018). Nos inquéritos respondidos por timorenses, as vivências sócio-religiosas parecem ter grande impacto nas perceções linguisticamente expressas pelas cores.

Note-se também como nos inquiridos angolanos o cinza (que ocupa nos outros 3 gráficos do provérbio uma área muito significativa) foi praticamente absorvido pelo preto, enquanto nos inquiridos brasileiros é o inverso: o preto é relativamente diminuto e o cinzento, a seguir ao vermelho, a cor mais referida. Estas opções seguem a tendência geral de a paleta brasileira global preferir as cores claras e o preto ser a cor dominante (curiosamente, tanto como o verde) em Angola.

Figuras 6a (2PE); 6b (2PB); 6c (2PA) e 6d (2PTi)

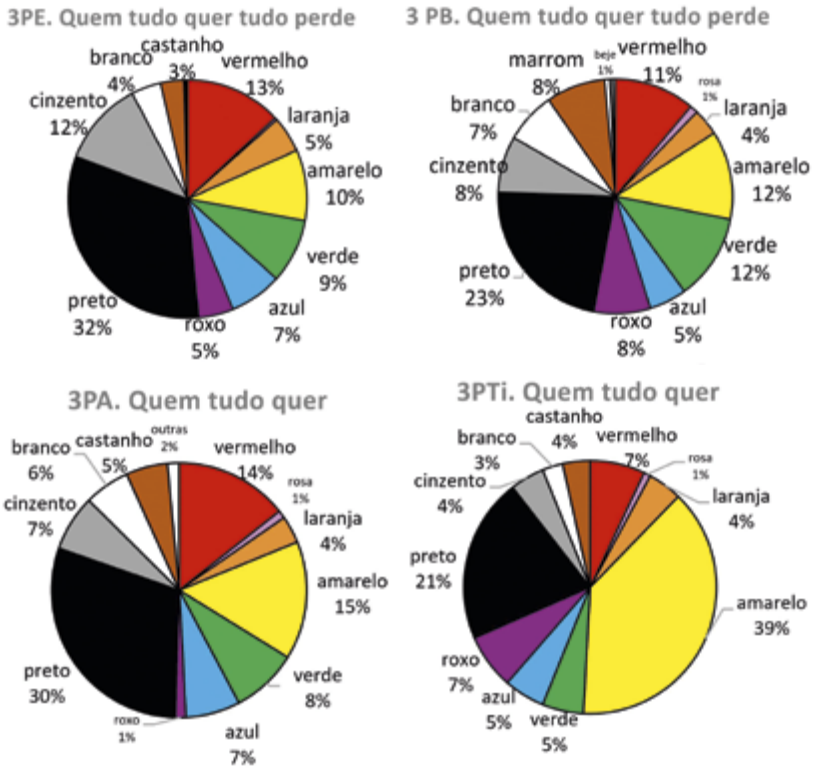


No provérbio 2 (*Mais vale tarde do que nunca/ Antes tarde do que nunca,* em PB) o grupo verde-amarelo-azul ocupa sensivelmente três quartos dos gráficos. No entanto, o peso de cada uma das cores não é idêntico. No PA e no PTi o verde é predominante, ocupando mais de metade do gráfico. Sendo interessante verificar que estas três cores são as cores da vida e da natureza, o verde aparece aqui como conectado com o valor [esperança], temática central do provérbio. Ora esta associação verde>esperança não é universal, nem tão forte noutras línguas como costuma aparecer no português. Em várias línguas ocidentais (e também no japonês) costuma ser mais associado à inveja.

Esta presença esmagadora do verde (curiosamente muito mais no PA e no PTi) parece justificar que as línguas, através das palavras,

fazem associações simbólicas a nível sinestésico cor-sentimento que se impõem mesmo em culturas diferentes, como neste caso, entre uma cultura europeia, uma da América do Sul, uma africana e outra asiática. Note-se que este valor [esperança] é aqui acionado pelo sentido global e não por qualquer palavra que apareça no provérbio.

Figuras 7a (3PE); 7b (3PB); 7c (3PA) e 7d (3PTi)



Assentando o provérbio 3 (*Quem tudo quer, tudo perde*) nos valores de [perigo] e [perder], não admira que preto-cinza e vermelho sejam duas zonas importantes e que tenham relativa equivalência nos quatro

gráficos. No entanto, no gráfico do PTi a zona amarela é predominante relativamente às outras cores.

A propósito desta constatação, há alguns aspetos a considerar.

Antes de mais, referir o não muito elevado número de inquéritos do PTi, o que significa que pequenas idiossincrasias podem acarretar variações significativas.[6]

Depois, o amarelo e verde parecem fazer um grupo que funciona por osmose ou sistema de vasos comunicantes: o predomínio de uma cor implica a diminuição de outra. Talvez não seja por acaso que em Berlin & Kay (1969: 4) se diz que se uma língua tiver apenas 4 palavras para cor, a mesma palavra cobre amarelo e verde, o que mostra que os valores sinestésicos de uma cor podem facilmente ser representados pela outra.

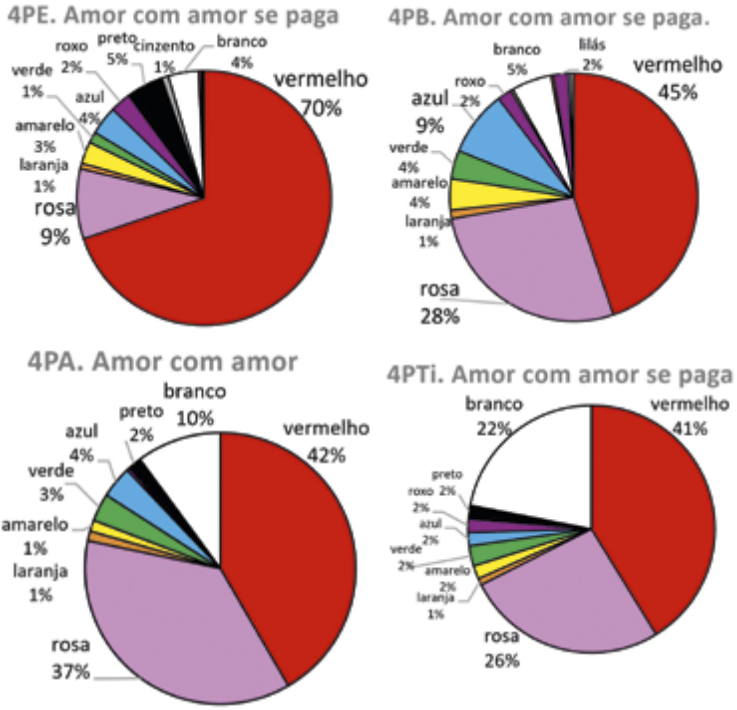
Há que aceitar, também, que os valores associativos das cores podem resultar de fatores particulares, quer ao nível cultural, quer ao nível conjuntural. Como já se referiu, são entendíveis os valores de preto-cinza ([perder]) e de vermelho ([perigo de perder tudo]). Mas porquê a alta percentagem de amarelo?

Surpreendentemente, para a I. (19 anos), para este provérbio, a cor que imediatamente referiu foi amarelo. E a explicação que deu foi: PERDER TUDO implica NÃO TER que implica FALTA DE/FALTAR. Então contou que na época em que andava no colégio, entre os adolescentes vestir de amarelo significava "falta de sexo"!

Podemos questionar-nos se será mesmo acaso conjuntural que amarelo apareça associado a "falta de". Se nos lembrarmos que em várias línguas (entre as quais a portuguesa) a cor amarela se associa a [doença/ falta de saúde/ falta de forças] não será que se compreende a sinestesia percetiva?

[6] Idealmente, o número de inquéritos deveria ser o mesmo ou semelhante entre as variedades do Português dos inquiridos. No entanto, tirando o caso do PTi em que o número é bastante inferior, os números das respostas permitem inferir tendências e equivalências globais, que é o que aqui pretendemos, já que não defendemos que é possível indicar a percentagem matemática de cada cor que os falantes hipoteticamente atribuem a um provérbio.

Figuras 8a (4PE); 8b (4PB); 8c (4PA) e 8d (4PTi)



O provérbio 4 (Figuras 8a, 8b, 8c e 8d – *Amor com amor se paga*) é um dos que mais facilmente deixa transparecer as associações justificativas das cores. O vermelho e o cor-de-rosa, conjuntamente, abarcam aproximadamente três quartos de cada gráfico.[7]

[7] Não se pense, por exemplo, que a razão do vermelho é apenas a de [amor>sentimento romântico]; o provérbio aciona também o valor [sentimento de vingança] que embora seja muito diferente pode igualmente ser associada ao vermelho. Para a explicação mais completa dos valores acionados pelos provérbios, ver Teixeira (2019: 282-283).

A cor rosa, muito mais em PB, PA, PTi do que no PE, será explicável por uma dimensão menos sexualizada do amor fora da Europa?[8] Será que o facto de a resposta poder ter sido dada por mais pessoas do género masculino ou feminino contribuiu para a diferença?

Interessante é notar a presença sempre significativa do branco e o seu enorme peso no PTi. A este propósito é ilustrativo o testemunho de uma pessoa de Timor que em trabalho académico em 2018 escreveu: "*em Timor* [...] *A cor branca, expressa um sentimento de espiritualidade e paz, tal como as pessoas que se casaram virgens, as noivas vestem sempre a roupa de cor branca*."

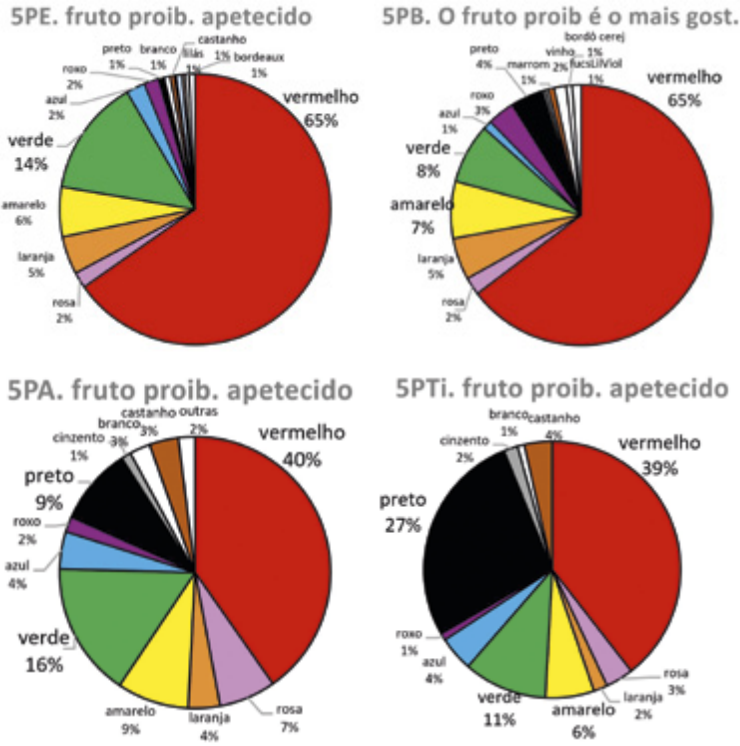
Mais uma vez, tal como já foi referido, parece dever aceitar-se a muito forte dimensão sócio-religiosa em Timor para a associação cores-valores sinestésico-linguísticos.

Para o provérbio 5 (Figuras 9a, 9b, 9c e 9d – *O fruto proibido é o mais apetecido; gostoso* no PB) a dimensão [proibido] (acionando o vermelho e o preto) e a de fruto (ligando-se ao vermelho e ao verde-amarelo) são comuns aos quatro gráficos.

É interessante notar, contudo, que aumentando o preto, diminui o vermelho, o que é particularmente evidente no PB e no PTi. Será lícito inferir que vivências mais restritivas, em sociedades mais proibitivas e carentes não esquecem a ligação proibição-carência, portanto o preto, enquanto sociedades mais libertárias, mais abertas, assentam sobretudo na visão [proibido>desafio> desejo], acionando praticamente só o vermelho?

[8] Os estereótipos que construímos sobre os outros povos costumam levar-nos a pensar numa dimensão mais sexualizada da perceção do amor em culturas como as do PB e PA. Não querendo aqui discutir a fundamentação real ou não deste estereótipo, permita-se que refira apenas que já angolanos e brasileiros me confidenciaram que a forma como se namora **em público** em Portugal é mais sexualmente desinibida e explícita do que nos respetivos países. A ser verdade, demonstra uma perceção social sobre a relação amor-sexo um pouco diferente de ideias que podemos ter estereotipadas.

Figuras 9a (5PE); 9b (5PB); 9c (5PA) e 9d (5PTi)

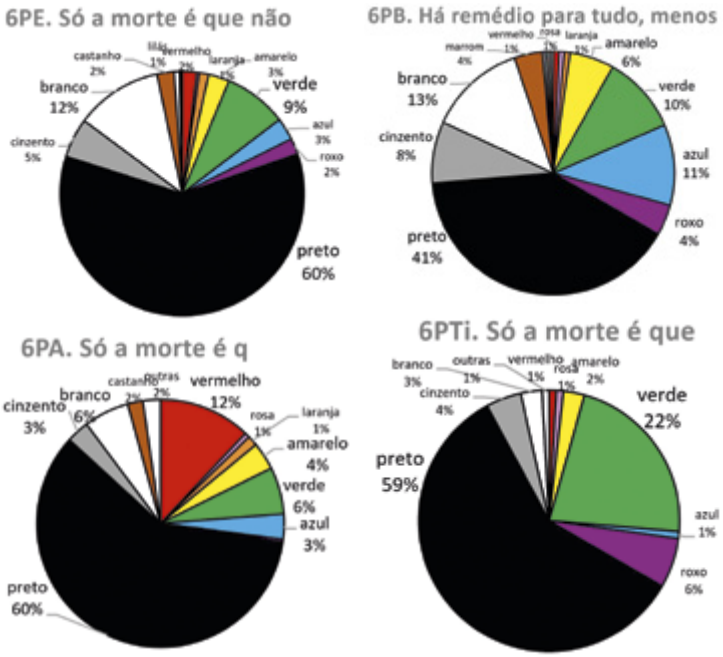


No provérbio 6 (Figuras 10a, 10b, 10c e 10d – *Só a morte é que não tem remédio; Há remédio para tudo, menos para a morte,* no PB) é fácil perceber o porquê de ser o preto-cinzento a coloração dominante, confirmando-se a associação [morte>preto, cinza] e também a associação [morte>branco].[9] A primeira, ocupa mais de metade do

[9] Não sendo, apesar de tudo, a principal finalidade deste texto a procura da associação cores-valores semântico-cognitivos, refira-se que a morte aparece associado ao branco em muitas culturas e religiões, já que é associada a "nova

espetro de cada gráfico, exceto o do PB que, mais uma vez, inclui menos que os outros o preto-cinza.

Figuras 10a (6PE); 10b (6PB); 10c (6PA) e 10d (6PTi)

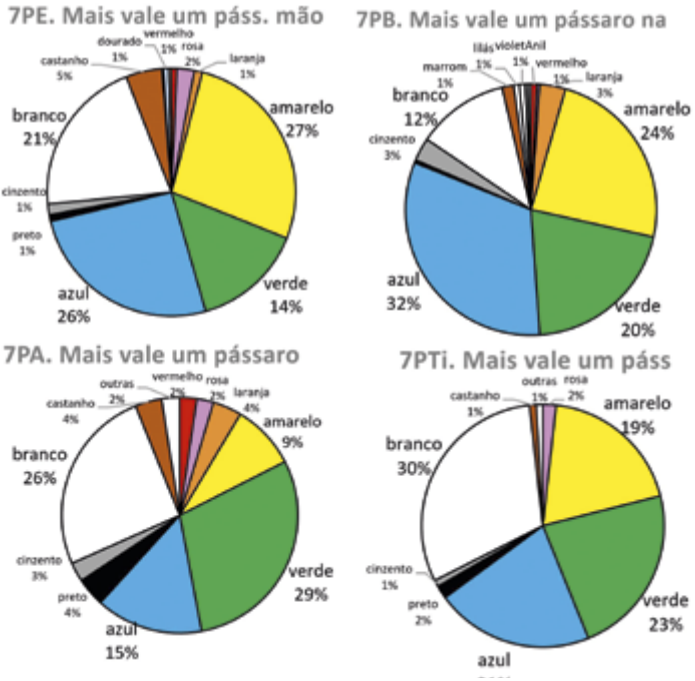


Não será também por acaso que no PTi o roxo detém um valor não negligenciável, 6%, facto único entre todos os provérbios. Recorde-se o que já atrás referimos sobre o relato de uma pessoa de Timor em que explicava que neste país a cor roxa é muito usada em cerimónias fúnebres para enfeitar a casa onde está o defunto e também para cobrir o caixão, reforçando esta referência a ideia do peso que na sociedade timorense têm as vivências sócio-religiosas para as associações cor-significado linguístico.

vida”,”nova luz”, “vida espiritual”, “vida eterna” ou “reencarnação”. Ver Teixeira (2019: 285-286).

No PA, o vermelho é muito significativo (a segunda cor mais evocada) enquanto nos outros três gráficos é apenas residual. Terá a ver com as memórias recentes das guerras (da independência e depois guerra civil) em que a morte se associa a morte violenta> sangue> vermelho?

Figuras 11a (7PE); 11b (7PB); 11c (7PA) e 11d (7PTi)



Relativamente ao provérbio 7 (Figuras 11a, 11b, 11c e 11d – *Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar/voando,* no PB) descobrem-se quatro paletas muito equivalentes, o que mais uma vez comprova que, antes de tudo, as (des)codificações semânticas envolvem *clusters* em que a cor não é um elemento aleatório e ainda que o significado linguístico se alicerça em perceções equivalentes, mesmo entre culturas diferentes. Verde-amarelo, azul e branco compõem a quase

totalidade dos gráficos, facilmente explicável por serem as cores associadas à natureza e ao ar livre, referentes que o significado convoca.

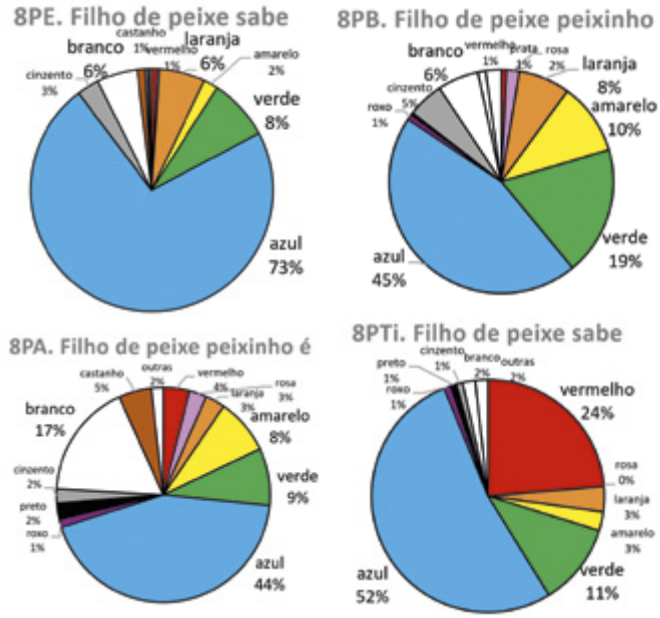
É bastante interessante a amplitude e constância do branco, que parece confirmar que as 4 áreas culturais também associam *pássaro* a [ar, leveza, luz]. Parece igualmente que, para além das associações à natureza, há duas áreas de cor que balançam entre a esperança (verde-amarelo), e a racionalidade da certeza, de preferir o que é certo (o azul)[10]. É esta, aliás, a semântica global do provérbio, a opção entre a certeza e a esperança. O grande peso do verde e do azul parecem espelhar isso mesmo. Afinal, pode dizer-se que a esperança é a certeza antes de acontecer.

No provérbio 8 (Figuras 12a, 12b, 12c e 12d – *Filho de peixe sabe nadar/ Filho de peixe peixinho é,* no PB e no PA) é transparente a associação entre o azul (e o branco, talvez também), e a água/mar, o que demonstra que há associações cor-significado comuns às culturas diferentes que subjazem às 4 variantes do português aqui em análise.

Relativamente à relação entre estes resultados e as diferentes vivências culturais, talvez seja interessante reparar na percentagem inesperadamente alta do cor de laranja no PE (6%) e no PB (8%). A explicação foi dada por alguns dos inquiridos (pelo menos em PE) que diziam "cor de laranja por causa do peixe Nemo", famosa personagem do cinema de animação à volta da qual há uma série de objetos que muitos jovens têm ou tiveram (mochilas, cadernos, brinquedos). É curioso verificar que esta percentagem relativamente elevada do laranja não se verifica no PA e no PTi, sociedades menos tecnológicas onde a personagem Nemo (e todos os artefactos a ela ligados) deve ser menos conhecida.

[10] As associações de cores poderão ser apenas vistas como acionadas pelos elementos da natureza: o azul será "simplesmente" a associação a céu e o verde/amarelo às cores dos pássaros. Não negamos que deve ser esta a fundamentação primeira, mas outros valores relacionais-sinestésicos destas cores (esperança, racionalidade) contribuem para o peso que cada cor tem no provérbio. É esse o nosso ponto: há uma margem de importância das cores que é acionada não apenas pelas associações referenciais, mas por associações metonímico-sinestésicas, como em quase todos os provérbios se pode confirmar.

Figuras 12a (8PE); 12b (8PB); 12c (8PA) e 12d (8PTi)

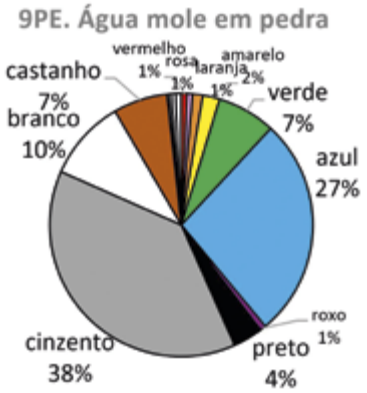


Por fim, um dado de que não temos explicação: Porquê, no PTi, uma tão alta percentagem de vermelho? Diverge de todos os resultados de todos os grupos. Será uma idiossincrasia particular de alguns inquiridos? Terão os peixes em Timor Leste, com frequência, a cor vermelha? Seria interessante verificar se, num universo maior de inquiridos (aqui foram apenas 114), esta percentagem se mantém.

No provérbio 9 (Figuras 13a, 13b, 13c e 13d – Água mole em pedra dura tanto bate até que fura) embora globalmente seja o mesmo o grupo de cores dominantes (cinza, azul, branco, verde, vermelho e preto), cada uma delas obtém valores bastante diferenciados nos quatro gráficos. Isto não implica que o provérbio seja interpretado com significados diferentes ou que as associações significado-cor sejam divergentes, mas o enfoque em cores diferentes pode revelar valores focais diferentes na semântica global do provérbio: **Água** (*azul/*

branco) mole em **pedra** (*cinzento*) dura tanto **bate (***vermelho***)** até que fura (significado global do provérbio: **persistência, esperança, natureza>** *verde*).

Figuras 13a (9PE); 13b (9PB); 13c (9PA) e 13d (9PTi)









Não se pode deixar de reparar, no entanto, que no PTi o vermelho e o preto são bastante superiores aos dos outros gráficos.

5. Algumas conclusões

Este texto, como já atrás foi referido, é uma parte de um conjunto de textos que procuram analisar as associações feitas pelos falantes entre

as cores e 9 provérbios da língua portuguesa em quatro variantes (PE, PB, PA e PTi). Enquanto noutros se procurou evidenciar a sistematicidade dos resultados e apresentar as razões que levam a pensar que as associações cores-significado linguístico implicam um complexo processo que envolve metonímia, metáfora e sinestesia ("síntonímia"), aqui procuramos contrastar os resultados obtidos nas 4 variantes indicadas.

Neste âmbito, como primeira conclusão, pode constatar-se que cada provérbio apresenta uma paleta global muito equivalente para as 4 variantes referidas. Tal constatação parece comprovar que não decorrerão de meras coincidências os resultados obtidos inicialmente no PE e que, realmente, parece poder detetar-se uma ligação cognitiva entre as cores e o significado linguístico, mesmo entre termos e significados frásicos que não têm elementos coloridos como referentes diretos.

Por outro lado, a comparação entre os resultados nestas 4 variantes indicia que o significado linguístico se alicerça em perceções que se equivalem, mesmo entre culturas diferentes, ou seja, que as bases cognitivas do significado atravessam culturas diferenciadas. Ajuda isto a demonstrar a complexidade da relação entre língua e cultura. Por um lado, se uma mesma língua pode ser língua de culturas variadas, como o português, neste caso, as estruturações semântico-cognitivas da língua também podem transportar para culturas diferentes conexões idiossincráticas da própria língua (por estes resultados, por exemplo a associação esperança-verde, em português).

Assim, parece lícito poder concluir-se que o significado das palavras e das frases é um *cluster* organizado em rede, mantendo as cores, dentro dessa rede, relações motivadas com a dimensão semântico-cognitiva.

Essas relações motivadas passam pela combinação de fenómenos linguístico-cognitivos como a metonímia, a metáfora[11] e a sinestesia enquanto instrumentos de organização dos *clusters* semânticos que

[11] O conceito de *metaftonímia* (Barcelona 2000; Goossens 1990) apresenta precisamente a ligação entre os fenómenos da metáfora e metonímia a nível concetual.

a língua organiza, combinação essa que terá que ser vista como essencialmente gradativa em continuum e não como tradicionalmente é apresentada, como se metonímia, metáfora e sinestesia fossem sempre fenómenos discretos. Ou seja, metáfora, metonímia e sinestesia compõem, frequentemente, um todo (que designamos por "sintonímia") no processamento linguístico-cognitivo, sobretudo quando as cores assumem valorações no significado das palavras e das frases.[12]

Referências bibliográficas

BARCELONA, A. (ed.) (2000), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter.

BEELI, G., ESSLEN, M., and JÄNCKE, L. (2007), «Frequency Correlates in Grapheme-Color Synaesthesia», *Association for Psychological Science*, 18(9), pp. 788-792.

BERLIN, B., KAY, P. (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press, Berkeley, CA.

GOOSSENS, L. (1990), "Metaphtonymy. The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic Action", *Cognitive Linguistics*, 1-3, pp. 323-340, https://doi.org/10.1515/9783110219197.3.349.

YOKOYAMA, T., NOGUCHI, Y., KOGA, H., TACHIBANA, R., SAIKI, J., KAKIGI, R., KITA, S. (2014), "Multiple Neural Mechanisms for Coloring Words in Synesthesia", *NeuroImage*, 94, pp. 360-371, https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2014.01.039.

TEIXEIRA, J. (2018a), "As cores dos provérbios: significado linguístico e sinestesia" em: *Proceedings/Actas ICP17, 11º/11th Interdisciplinary Colloquium on Proverbs. Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios*, Associação Internacional de Paremiologia / International Association of Paremiology (AIP-IAP), Tavira, pp. 380-391.

TEIXEIRA, J. (2018b), "As cores no processamento do significado: provérbios e sinestesia", *Revista Galega de Filoloxía*, 19, pp. 131-149, https://doi.org/10.17979/rgf.2018.19.0.4950.

[12] Como já indicámos, o conceito de "sintonímia" é abordado em textos complementares a este, sobretudo em Teixeira SD2.

TEIXEIRA, J. (2019) "Significado e cores de nove provérbios portugueses sem cor" in Marques, Maria Aldina e Sánchez Rei, Xosé Manuel (eds.) *Estudos atuais de linguística galego-portuguesa*, Edicións Laiovento, Santiago de Compostela. [on-line] http://hdl.handle.net/1822/61026.

TEIXEIRA, J. (S/D), "Categorização e concetualização: da metáfora/metonímia e sinestesia à 'sintonímia'" (em fase de publicação).

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

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 Hispanists 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 Hispanists from Poland outside this country, and to strengthen collaboration with several foreign institutions.

O czasopiśmie *Studia Iberystyczne*

Studia Iberystyczne to czasopismo naukowe zajmujące się językiem, literaturą, kulturą i sprawami 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.

ISSN 2082-8594