

REVISTA DA  
**ACADEMIA  
BRASILEIRA  
DE FILOLOGIA**



**N.º XIX  
NOVA FASE  
2016  
Segundo Semestre**

REVISTA DA  
**ACADEMIA BRASILEIRA  
DE FILOLOGIA**

Nova Fase  
N.º XIX - 2016  
Segundo Semestre

**EXPEDIENTE**

**Diretor**

Antônio Martins de Araújo

**Coordenador executivo**

Claudio Cezar Henriques

**Redator-chefe**

Manoel Pinto Ribeiro

**Secretário**

Amós Coêlho da Silva

**Divulgação e publicidade**

Antônio Martins de Araújo

**CONSELHO HONORÍFICO**

Constituído por todos os sócios-correspondentes da  
Academia Brasileira de Filologia

**CONSELHO TÉCNICO**

Antônio Martins de Araújo, Carlos Eduardo Falcão Uchôa,  
Castelar de Carvalho, Evanildo Bechara, Marina Machado Rodrigues,  
Maximiano de Carvalho e Silva, Ricardo Stavola Cavaliere  
e Rosalvo do Valle

A Academia Brasileira de Filologia não se responsabiliza  
por conceitos emitidos em artigos assinados.

**Diretoria**  
**Academia Brasileira de Filologia**

**Biênio: maio de 2016 a maio de 2018**

**Presidente**  
**Amós Coêlho da Silva**

**Vice-presidente**  
**Deonísio da Silva**

**Primeiro Secretário**  
**Paulo César da Costa Rosa**

**Segundo Secretário**  
**Luiz Fernando Dias pita**

**Tesoureiro**  
**Márcio Luiz Moitinha Ribeiro**

**Relações públicas**  
**Marcelo Moraes Caetano**

**Presidentes de Honra da ABRAFIL**



**Professores Evanildo Bechara e Leodegário A. de Azevedo Filho**



# SUMÁRIO

## EDITORIAL

## ENSAIOS

O SINCRETISMO DO ROMANCE CANAÃ, DE GRAÇA ARANHA - Antônio Martins de Araújo .....	8
COLLECÇÃO DE OBSERVAÇÕES GRAMMATICAES DE FR. BERNARDO MARIA DE CANNECATTIM: uma introdução a seu estudo Catarina Lobo Gonçalves .....	24
PRIMEIROS DOCUMENTOS DO PORTUGUÊS: UMA REVISÃO - Claudio Cezar Henriques .....	37
ALENCAR: usuário e pesquisador da língua portuguesa - Carla H. Grivicich .....	63
GRADAÇÃO E ANÁFORA NA CONSTITUIÇÃO DOS CONTOS DA ACREANA ROBÉLIA SOUZA - Eneilton Taveira de Almeida, Maria José da Silva Moraes Costa, Luisa Galvão Lessa Karberg .....	76
FILOLOGIA, FORNO E FOGÃO.....Luiz César Saraiva Feijó .....	92
A IDEOLOGIA - Manoel P. Ribeiro .....	97
O NARRADOR DA OBRA RIOS E BARRANCOS DO ACRE - Ruth Negreiros da Silva .....	103

## ENTREVISTA

MANOEL P. RIBEIRO entrevista Antônio Martins de Araújo .....	114
--	-----

## RESENHA

PUBLICAÇÃO: Diário do Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1853 - Francisco Venceslau de Souza .....	116
--	-----

## MEMÓRIAS PÓSTUMAS

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO – Amós Coêlho da Silva.	
---	--

Homenagem a Antônio José Chediak .....	119
DUAS LINHAS SOBRE O CORPUS DE CRÍTICA LITERÁRIA NA DESCRIÇÃO GRAMATICAL. Ricardo Cavaliere. Homenagem a Antônio José Chediak .....	125
TEXTO DO PROJETO DE RESOLUÇÃO – Homenagem da assembleia do Rio de Janeiro a Antônio José Chediak .....	133
MEMÓRIA	
ANTÔNIO HOUAISS. Verbete de Mauro de Salles Villar .....	136
ANTÔNIO JOSÉ CHEDIAK .....	142
ADRIANO DA GAMA KURY – William Agel de Mello .....	144
FOTOS DE ANTÔNIO JOSÉ CHEDIAK .....	146

## NOTICIÁRIO

EVANILDO BECHARA – placa de honra ao mérito .....	150
PROF. DOMÍCIO PROENÇA FILHO recebe prêmio de honra ao mérito .....	151
PROF. <sup>a</sup> LUCIENE DE LIMA OLIVEIRA recebe prêmio de honra ao mérito .....	151
ANTÔNIO M. DE ARAÚJO recebe placa de honra ao mérito .....	152
WALMÍRIO MACEDO recebe placa de honra ao mérito .....	152
CARLOS EDUARDO FALCÃO UCHÔA recebe placa de honra ao mérito .....	153
MAXIMIANO DE CARVALHO E SILVA recebe placa de honra ao mérito .....	153
ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA V .....	154
ACADEMIA VAI ÀS UNIVERSIDADES – Professores Walmírio Macedo e Manoel P. Ribeiro palestram na Universidade Veiga de Almeida .....	155

# PREFÁCIO

Este número é dedicado a dois grandes nomes dos estudos acadêmicos no Brasil: ANTÔNIO HOUAISS e ANTÔNIO JOSÉ CHEDIK. Este Mestre completaria 100 anos em 2016..

Na seção MEMÓRIA, encontramos um verbete sobre Antônio Houaiss, redigido pelo acadêmico Mauro de Salles Villar.

Os acadêmicos Amós Coelho da Silva e Ricardo Stavola Cavaliere descrevem o perfil acadêmico de Antônio José Chediak. Há também uma homenagem da Assembleia do Estado de Rio de Janeiro.

Recebemos inúmeras contribuições de ensaios. A Professora Catarina Lobo Gonçalves (UFRJ) contribuiu com o ensaio: *Fr. Bernardo Maria de Cannecattim: Uma introdução a seu estudo*. Este trabalho é uma introdução ao estudo do quimbundo, língua africana da família banto, produzido pelo capuchinho italiano Fr. Bernardo Maria de Cannecattim (1749 – 1834), em sua *Colecção de Observações Grammaticaes sobre a Lingua Bunda ou Angolense*.

A Prof.<sup>a</sup> Mestra Carla Hauer Grivicch (UERJ) nos trouxe o artigo Alencar: *usuário e pesquisador da língua portuguesa/Gradação e anáfora na construção dos contos da Acre de ANA ROBÉLIA SOUZA* é contribuição de Eneilton Taveira de Almeida, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José da Silva Morais Costa e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luisa Galvão Lessa Kalberg (UFAC – Campus Floresta).

*A Ideologia* é artigo de nossa autoria. O assunto é amplamente discutido na Análise de Discurso.

*O narrador da obra Rios e Barrancos do Acre* é trabalho importante de Ruth Negreiros da Silva, da pós-graduação da Universidade Federal do Acre)

A resenha é de autoria do Dr. Francisco Venceslau dos Santos. Em Memória, há ainda uma contribuição de William Agel de Mello, em homenagem a Adriano da Gama Kury.

Manoel P. Ribeiro

# O SINCRETISMO DO ROMANCE CANAÃ, DE GRAÇA ARANHA

AN TÔNIO MARTINS DE ARAÚJO (ABRAFIL E UFRJ)

## INTRODUÇÃO

Sem sombra de dúvidas, o romance do diplomata brasileiro é um exemplo típico de hibridismos em nossa novel literatura. Com isso, não se deseja dizer que seja uma soma de equívocos. Não. Esses hibridismos foram procurados, lúcida e conscientemente, pelo escritor, a título mesmo de busca da liberdade total, preocupação que o avassalou em toda a vida, desde muito cedo:

Aos doze anos neguei Deus, aos quatorze neguei o Direito Natural, aos quinze neguei o princípio monárquico e o direito à escravidão. Dos dezesseis em diante acrescentei às minhas negações a libertação estética.” (*O meu próprio romance*, p. 539)

Dissemos liberdade total, e esse é o termo próprio, pois essa busca de liberdade realiza-se em diversos níveis e categorias: na filosofia, na ética, na estética, e nas suas imbricações. Outrossim, quando dissemos hibridismos, e não hibridismo, fizemo-lo com a consciência de quem procura questionar até que ponto G. A. conseguiu realizar esse desidrato. Vamos discuti-lo apenas sob esse ângulo – o ângulo da simultaneidade das diversas categorias da literatura e da linguagem existentes no romance *Canaã*, um romance-em-deltas, com aberturas tantas e tais, para o tempo em que saiu à luz (1902), que fazem dele, de certo modo, uma das obras precursoras do nosso romance contemporâneo, no sentido de achar, o que fez por vezes conforme se verá, uma forma própria, nossa, brasileira.

## SIMULTANEIDADE DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Quanto ao enquadramento de *Canaã* num determinado gênero literário, vemos nele, antes, a coexistência dos três tradicionais daquela arte.

Não se exigirá muito ao leitor atento, para encontrar, por todo o romance, trechos da mais legítima prosa poética. É tão gritante a presença do poema em prosa através de suas páginas, que Pietro Azzi, ao traspô-lo para o italiano, classifica-o de “poema brasileiro dell’immigrazione europea”.

Rara é a descrição da Natureza, com letra maiúscula, em que ela não surge

personificada, e as palavras não estejam carregadas de conotações valorativas, ou tomadas em sentido figurado. É sempre uma festa para os sentidos. Paisagens quase sempre dinamizadas, dando-nos a sensação de estarmos diante de uma tela cinematográfica.

A título de ilustração, lembre-se a descrição da caminhada de Maria dentro da noite iluminada por estrelas e pirilampos, quando se repete, num primeiro movimento da descrição, a animação da Natureza contrastando com o sono de Maria, e, num segundo movimento, o renascer do dia, acordando Maria para a reimersão em sua consciência traumatizada pela vida, em direção de si mesma, como no aforismo grego. (p. 167-169)

Noutra direção, mas com um conteúdo profundamente poético, está o diálogo-monólogo de Mikau com a Tristeza, marcado por uma adjetivação abundante de gosto romântico, com fundas marcas da filosofia schopenhaueriana, que nos traz à memória, mais além do tempo, os abstratos solilóquios shakespearianos. (p. 220-221)

Quanto ao modo de realizar, no romance, o gênero dramático, lembramos, por exemplo, o longo diálogo direto que se encontra entre as páginas 71 e 81, entre Mikau e Lentz, a respeito da supremacia da raça ariana sobre o homem híbrido brasileiro, diálogo direto em que são abandonadas todas as rubricas dos verba-dicendi, tais como usadas nas peças teatrais.

Poder-se-á dizer, em contestação à assertiva acima, que falta a esse diálogo a agilidade da linguagem teatral, rápida e incisiva, como as do seu próprio Malazarte (1911), e que as falas daquela passagem não passam de longas dissertações filosóficas, às quais até falta a espontaneidade do registro distenso, como era de esperar-se nas circunstâncias em que esse diálogo foi mantido pelos personagens.

Não temos elementos para negar a procedência dessa consideração, mas também não podemos afirmar, em sua consciência, que o A. não tenha feito em nome da procura de originalidade, em busca de algo diferente do que se fazia em ficção no Brasil, naquela transição entre os dois séculos. Somos levados a crer que o A. o tenha feito voluntariamente, mesmo porque não se lhe pode negar o domínio da técnica do diálogo curto e teatral, quando adequada às circunstâncias, pois vamos encontrar na mesma obra, entre as páginas 199 e 202, o ágil, vivo e belo diálogo, profundamente dramático e bem marcado, entre Maria e Milkau, sobre a ocorrência geradora do conflito principal da estória.

A pura e simples inserção de exemplos do nosso cancionário popular, postos

na boca do mulato Joca, personagem “à clef”, de Sabino, ex-escravo do pai do escritor, a quem acompanhou desde criança até a temporada do curso de Direito, no Recife, como pajem devotado (O meu próprio romance, p. 551) e da lenda medieval sobre a monja Marta, cuja santidade fez parar o tempo (quem sabe?) uma das muitas “História cultas” da velha Militina (O meu próprio romance, p. 551) não tiram do romance do caráter de linearidade tradicional.

Por tudo isso, e por muito mais do que deixou de ser dito, Canaã se inscreve entre aquelas obra, cuja abertura e novidade, a faz participar do que de melhor e mais avançado se escreveu em ficção no início deste século no Brasil. Quem o diz é José Veríssimo três anos após a publicação do livro:

Novo pelo tema, novo pela inspiração e pela concepção, novo pelo estilo, Chanaan e a primeira e única manifestação benemerita de apreço das novas correntes espirituais e sociais, que por toda a parte estão influenciando na literatura e na arte. (2)

Claudicou G. A. diante de olhos modernos quanto à dosagem desigual dos três gêneros através das páginas do romance, pois se pode constatar facilmente a ênfase do épico sobre o lírico e o dramático (este sobrecarregado de muita retórica), mas declaradamente o A. não se preocupava absolutamente com essa desejada harmonia na balança dos gêneros. É de muito depois da morte de G. A. o postulado de Emil Staiger, segundo o qual: “/ ... / uma obra é mais completa quando todos os gêneros dela participam em grande intensidade, e totalmente em equilíbrio.” (3)

## MULTIPLICIDADE DE CLASSIFICAÇÕES

A primeira dificuldade com que se antolha todo aquele que se dispuser a estudar mais profundamente a estrutura de Canaã é a sua justa classificação enquanto romance.

Lúcia Miguel Pereira, há cerca de um quarto de século impugnava a proposta de classificação de romance de tese para Canaã:

Romance de ideias, romance social é o Canaã, mas nunca romance de tese. Inaugurava entre nós a ficção ideológica, misturando-a à observação e à preocupação estética da frase sonora, do estilo artístico, assim como a tendência a generalizar, a prolongar o mais possível alcance do que se narra. (4)

Cerca de dois anos depois, Orris Soares sustenta a classificação condenada. (5) Chama Canaã romance-tese, fundamentando sua premissa com argumentos

altamente convincentes. E por que romance-tese? Tese favorável à imigração teuta no Brasil; tese para cuja consecução dialética, G. A. teve de opor maniqueistamente um herói bom, humanista e sinceramente anarquista (no sentido etimológico do termo) – Milkau, a um confidente-contraste, egoísta, alienado no tempo e no espaço, mau – Lentz.

O primeiro ensaísta a classificar Canaã como romance “à clef” foi Renato Almeida. Fê-lo no artigo “O processo de Maria” publicado no Diário de Notícias, RJ, 21 dez. 1952. Quatorze anos depois foi aprofundada essa descoberta em uma comunicação ao V Colóquio de Estudos Luso-brasileiros, realizado em Coimbra, em 1966, feita por Jean Roche (6) e num volumoso infólio de 540 páginas da autoria de Augusto Emílio Estellita Lins, ao qual falta rigor científico e um corpus definido de abordagem. (7)

Como quer que o sintamos e o entendamos, Canaã é um romance de ideias ou de tese, do qual alguns dos personagens são comprovadamente construídos “á-clef”.

## OBJETIVIDADE E SUBJETIVIDADE

Embora misture categorias hoje consideradas de níveis distintos, José Veríssimo (op. cit. p. 28-29) cedo observou o ecletismo do romance da colonização alemã no Espírito Santo:

Com sua generosa inspiração, com o penetrante simbolismo e o comovido lirismo que recobrem de uma névoa de poesia, com a sua profusão de ideias e sensações e a sua rara sinceridade de emoção, o que há talvez de mais admirável no romance do Sr. Graça Aranha é a união difícil, mas nele íntima e perfeita, do mais alto idealismo com o mais vivo realismo.

É neste mesmo sentido que se reporta a G. A., o ensaísta Armando Correia Pacheco, quando afirma: “Fué maestra em unir el más profundo realismo al más exaltado idealismo, supo, como nadie, irisar la sombra de la vida com la luz del sueño.” (8)

No romance, facilmente se encontrarão descrições e narrações marcadas com a mais perfeita fidelidade ao mundo objetivo, de mistura com outras em que é nítido o envolvimento subjetivo do A.

Vejam os exemplos de descrições objetivas de animais, ambientes e pessoas, como propostas pela estética realista, todos extraídos do cap. I, para não alongarmos em demasia. Inicialmente duas passagens que descrevem animais em movimento. Eis a chegada ao Cacheiro, do cavalo em que viajava

Milkau:

[...] os nervos [de Mikau] à vontade transmitiam um fluido ativo ao lerdão animal, que, ao contacto dos lugares próximos à cidade, fim das suas jornadas, também se transformou em vida; e agora, de narinas escancaradas, bufando, sacudia as crinas, relinchava asperamente, mordida o freio, curvava o pescoço e acelerava brioso o passo. (p. 54)

Agora, a chegada ao armazém de Roberto Schulz, de uma freguesa, e a passagem de uma tropa de burros à frente daquele estabelecimento comercial:

À porta da loja uma velha de nariz adunco, de rosto de pergaminho franzino chegava montada em sua mula e entre dois alforjes suspensos dos ganchos da cangalha. Na rua passava uma tropa de burros carregados de canastras de café e repicando campainhas. (p. 57)

Note-se, agora como o descritivista realista desenha, com rigor objetivo, alguns ambientes. Inicialmente, a casa de forno à beira da estrada:

Quase à beira do caminho estava a casa do forno, onde se preparava a farinha. Era um velho barracão coberto de telha carcomida e negra, sobre a qual um limo verde crescia, qual espessa e microscópica floresta. No interior estava armada a bolandeira, como uma sobrevivência das antigas moendas, e ao lado a roda onde no tempo do serviço se ralava mandioca. Milkau notou, além disso, no grande desleixo da casa abandonada, restos de maquinismos espalhados pelo chão, tubos, caldeiras, rodas dentadas [...]

E, aqui, a interferência subjetiva e crítica do A., na conclusão do mesmo parágrafo:

[...] atestando ter havido ali uma instalação melhor, que o homem, caindo de prostração em prostração, perdendo todo o polido de uma civilização artificial, abandonara agora em sua decadência, para se servir dos aparelhos primitivos que se harmonizavam com a feição embrutecida do seu espírito. (p.50)

Agora, a palhoça do velho cafuzo, sob o ângulo de visão de Milkau:

“Da porta Milkau via claramente o interior da habitação. A cobertura era alta no centro e pendia em declive tão rápido para os lados, que nas extremidades um homem não podia ficar em pé; a mobília miserável e simples compunha-se de uma rede cor de urucu arriada num canto, de

outra dobrada em rolo e suspensa num gancho, uma esteira estendida no chão de soque, dois banquinhos rasteiros, um remo, molhos de linha de pescar e alguns pobres instrumentos de lavoura. Uma pequena divisão de palha, como um biombo fixo, separava um dos cantos da peça, formando um quarto onde se viam uma esteira e uma espingarda. No fundo, a porta abria para uma clareira do mato, na qual uma touca de bananeiras se multiplicava, e junto a essa porta pedras negras, que se misturavam a restos de tições apagados, indicavam a cozinha.” (p. 52)

Desta feita, uma aproximação maior da objetiva, em câmara lenta, à cidadezinha ao sol meridiano, filmada em negativo. Nota-se que a descrição é operada às avessas, apenas sugerida através de palavras de conteúdo semântico negativistas:

“Agora, o Porto do Cachoeiro abrasado de sol desvendava-se todo. [...] As casas daquela banda enfileiravam-se monótonas em frente ao rio, e nem um jardim quebrava a austeridade das moradas, nem um quintal margeava os caminhos, nem uma árvore sombreava as ruas. Pela primeira vez, porventura, nos trópicos, os habitantes de uma pequena cidade, como essa, não conheciam prazeres de convívio dos animais domésticos, nem tinham a expansiva preocupação da cultura das plantas e das flores. Uma esterilidade rigorosa e sistemática estampava-se no perfil das casas, que eram apenas o abrigo de uma população de negociantes.” (p. 59)

O cair da tarde, visto por Milkau e Lentz, da angulação de uma simples janela domiciliar. Salta aos olhos o choque espaço-temporal gerado pela justaposição, em seu final, dos advérbios dissonantes entre si, e para com o tempo verbal da frase.

Sentaram-se os dois junto á janela aberta. A calma da tarde immobilizava as coisas, dando-lhes a tranquilidade, o repouso e a fixidez das pinturas. Nessa hora a natureza excedia-se a si mesma, tomando a expressão da arte. Os primeiros perfumes dos matos da redondeza desciam para embalsamar o panorama, e sombras leves vinham envolvendo o mundo. Os dois imigrantes contemplavam em silêncio, e uma saudade estranha, segredando-lhes, explicava o mistério dos quadros sonhados e nunca vistos, a nostalgia de ilusões que ali se realizavam agora... (p. 62)

À medida que a noite desce, excita-se o olfato e a audição do A. Abramos um parêntese para insistir na felicidade da aliteração acima: “[... e sombras leves vinham envolvendo o mundo.” E a cidade vai anoitecendo impressionisticamente:

A cidade estava iluminada frouxamente, com espaços longos de sombra, mas em outros pontos as luzes da rua e das casas caíam sobre as águas do rio, que as multiplicavam em seu espelho trêmulo. (p. 6)

Agora, em quase completa escuridão da noite, que vem hipertrofiar a audição do artista:

No Cachoeiro era silêncio, a luz das casas se apagara, os lampiões da rua espaçadamente ponteavam de luz as sombras da noite diáfana, da noite de verão que é apenas um instantâneo descanso do dia. A cachoeira mugia sempre, e o seu rumor igual e constante passava imperceptível aos ouvidos de Lentz, todo à escuta da narração de Milkau. (p. 65)

Trata-se da narração de uma visita que Milkau fizera a São João d’el Rei. Por necessárias à exposição do nosso ponto –de- vista sobre um dos maneirismos do A., já nos vamos alongando nestas citações, mas não resistimos à tentação de mostrar como ele atinge o mais completo “frou” neste trecho da visita citada:

Deixe[i]-me ficar deitado, embalado pelas carícias do sono... E sonhava... O espaço estava cheio de sons, o ar leve da montanha flutuava como se todo ele estivesse impregnado de música; a Natureza despertada pela alegria dos sinos volatizava-se e librava leve no ar, a cidade fugia da terra carregada nas harmonias, voava para os céus cantando... (p. 65)

## NÍVEIS E DESNÍVEIS DE LINGUAGEM

Mais de um crítico tem verberado o fato de G. A. se haver insinuado nas personagens dos seus romances. Condenam-lhe, nesta atitude, sua putativa impotência de fazê-los falar por si mesmos. Uma vez mais, somente em termos, podemos aceitar esse reparo de alguns dos ensaístas que se dignaram estudar-lhe a obra. É o que se pretende discutir neste tópico de nosso trabalho.

Dino Preti, há dois anos, defendendo tese de doutoramento perante a Universidade de São Paulo, após criticar a carência de limites entre os tradicionais níveis da fala (coloquial/tenso e distenso/popular, culto, refletido, etc.), propõe, com base em elementos fornecidos pela sociolinguística, uma outra classificação dos níveis da fala, está baseada em fatores situacionais, contextuais, psicológicos, regionais, sociológicos, etnológicos e naturais, a que de qualquer modo estão subordinados os falantes. (9)

A grande vantagem do processo e a considerável diminuição da faixa de subjetividade e erro do estudioso diante do fato linguístico, eis que princípio pacífico aceito pela Lógica Formal: a maior classificação diminui a extensão.

Esse, portanto, o parâmetro a que vamos submeter à validade os personagens de Canaã: a partir dos níveis de suas próprias falas. Senão, vejamos:

Soa-nos unilateral e falso, o longo discurso final declamado por Milkau, à ignorante, faminta e traumatizada Maria. Daí, resultar num longo monólogo sem a contrapartida de sua companheira de jornada. É que o diálogo-monólogo se opera fora da norma interindividual dos dois falantes. (10)

O trecho em apreço, todo ele alegórico e tecido com uma trama fina de racionalizações, somente poderia ser ditado por um estado mental anormal ou de superexcitação do falante. É de Charles Bally a assertiva:

Ao homem médio repugna a abstração e, se pode, a rigor, exprimir-se abstratamente, quando lhe deixam tempo, ele a isto renuncia imediatamente na expressão instantânea do pensamento; o esforço de reflexão que supões, no locutor, toda operação que se afasta da essência dos objetos sensíveis, é inconciliável com a elaboração rápida da expressão. Além disso, esta expressão abstrata exigirá o mesmo esforço da parte do locutor e operará um [obstáculo à compreensão imediata; o locutor, tendo a consciência instintiva deste] obstáculo, renuncia à forma de expressão que o ocasionaria. (11)

Esse mesmo requinte não ocorre na estruturação do diálogo entre Milkau e um velho pão da fazenda, aquele usando sua norma culta, e este último, a sua norma regional, pejada de recursos idiomáticos de afetividade:

Apenas o velho disse, respondendo à saudação:

- Se apoie, moço.

- Não, obrigado. Quero chegar cedo...

- Eh! meu sinhô, daqui ao Cachoeiro é um instantinho. Olhe só... vencendo duas curvas do rio, está-se na cidade..." (p. 51-52)

Note-se, mas palavras que o mesmo cafuzo dirige a Milkau, o uso do idioma condicionado às influências etnológicas, na sintaxe (omissão generalizada do artigo) e na morfologia (a variante de senhor, p. ex.):

“-Ah, tudo isso, meu sinhô moço, se acabou... Cadê fazenda?

Defunto meu sinhô morreu, filho dele foi vivendo até que Governo tirou os escravos. Tudo debandou. [...] Que importava feitor... Nunca ninguém morreu de pancada. Comida sempre havia, e quando era sábado, véspera de domingo, ah! Meu sinhô, tambor velho roncava até de madrugada... (p. 53)

Milkau e Lentz, no cap. III, após chegarem à margem do Rio Doce, usam o nível coloquial tenso, entre si, norma inter-individual eleita para ambos se

comunicarem, e para com o agrimensor e os outros colonos; todavia, todas as falas do mulato maranhense Joca se subordinam às condicionantes regionais a que o mesmo estava sujeito, cujos segredos o A. bem conhecia, não só por também proceder do Norte, mas também por ter mantido longos contatos com

o homem simples do interior. Neste ponto, G. A. segue as pegadas de Tuanay (Inocência é de 1872) e de Manuel de Oliveira Paiva (cujos primeiros capítulos de Dona Guidinha do Poço foram publicados em 1897, na Revista Brasileira, onde o A. tinha livre trânsito).

Formas regionais, em que preponderam arcaísmos lusitanos, aqui são usadas profusamente em toda a extensão do relato, em diálogo direto, do fantástico encontro de Joca com o Curupira, no seu estado natal, em cerca de quatro páginas batidas, as quais seria fastidioso transcrever aqui. Eis algumas delas:

Arreceia, abusão, peei, descadeirado, ajuntamento (por: baile), (p. 93); ramada (por: caramanchão), arreesado (por: malcriado), parapemadas (por: braçadas), esbarrei, influída (por: animada), (p. 94); vosmecê (por: Vossa Mercê), esclarecendo (preciosismo, por: clareando) (p. 95); ferroado (por: ferrado), afadigado, cacei (por: procurei), excogitar (por: cogitar) (p. 96); e tramela (síncope regional de taramela)(p. 97).

Entre as expressões, as mais notáveis são:

Toma tento contigo (por: cuida deti), rematamos a bóia (por acabamos de comer), (p. 93), me circundava num tudo (por: observava-me pormenorizadamente), tomei substância (por: reagi), dito e feito (por: fiz como disse), comendo poeira (por: caminhando bastante), a modo que (por: parece-me que) (p.95); a umas dez varas (por: cerca de onze metros), uma feita (por: certa vez), com o cabo de (por: ao fim de), com poucas (por: daí a pouco), abandonei as forças (por: esmoreci), passei a mão (por: tateei), que nem (por: como), estar ace[s]lo (por: estar animado), a boca estava grossa (por: com a boca amargando) (p. 96); dei por mim (por: surpreendi-me) (p. 97).

Alguns eufemismos de cachaça:

Um trago da branca (p. 93), um quarto de restilo (p. 95) e um gole de cana (p. 96).

O tio de Joca, ao repreendê-lo por causa de uma superstição, lança mão de um eufemismo, elegendo a tabu linguístico o termo maleita:“- Eu não te disse? Apanhaste a maldita. Quem te mandou tomar banho cansado àquela hora?”

(p. 97)

Influência da ortoepia lusitana ainda hoje vigorante naquela região, vamos encontrar o b, usado em lugar do v de uso geral no país, nos seguintes alomorfes: Pindobal (p. 93), assobio (p. 95) e brabos (p.96).

Assim como imigrado de Germeshein se comunica em um tosco português com os demais (nem todos os circunstantes falavam o alemão), assim também Joca e Felicíssimo conversam entre si no idioma de Milkau, sem que necessariamente existisse condicionalmente situacional para tal fato.

Não desejamos encerrar estas notas superficiais sobre os níveis da fala do mulato Joca, sem chamar a atenção para o uso afetivo de alguns sufixos dessa passagem. O sufixo-inho, por exemplo, comparece ora com a conotação de afetividade, ora com a de pejorativo. Passagens com a primeira ocorrência:

Uma vontade de ver a Chiquinha me assanhou o corpo e me fez esperar.

-Pois sim. Vamos daí,[Manuelzinho.]” (p. 94)

Agora, exemplos do segundo uso:

“[a modo que não conheço este caboclinho [...] –Que faz esse sujeitinho que desaparece de vez em quando? (p. 95)

Menor adequação na utilização do nível natural da fala infantil, revela o A. no manejo do diálogo da garotinha Glória de cinco anos apenas, filha de ciganos, que fora criada pelo juiz Paulo Maciel. São longos parágrafos, muito racionalizados e lógicos, cortados por reprimendas curtas e enérgicas dos pais adotivos, que servem apenas de pretexto para o levantamento direto, embora sem verossimilhança, dos difíceis dias passados pela criança com os pais reais, “há muito tempo, noutra terra.” (vd. p. 214-216)

Estas, as ligeiras considerações a respeito dos desníveis técnicos do A. na execução dos diversos usos linguísticos através dos diálogos dos seus personagens.

## A LÁGRIMA E O RISO

Não paira sombra de dúvida sobre os dois principais tons em que é orquestrado o livro: panteísmo e dor. A permanência do tom dramático leva Jean Roehé a dizer:

Plus précisément encore, on peut parler de drame quand on voit et quand on sent que l’auteur a voulu émouvoir par la succession de situations touchantes ou pitoyables. (op. cit., p. 37)

Entre as dores mais permanentes de nossa novelística estão as dores de Maria. A dor do abandono, a dor das injustiças, a dor do amor impossível, a dor da própria sobrevivência infame. Assim também, entre as cenas mais chocantes e inesquecíveis do romance brasileiro, estão as duas cenas cruentas de antropofagia animal: a cena dos porcos e a cena dos cães.

O cômico está inscrito principalmente nas seguintes situações caricaturais: o don-juanismo de Brederodes, às caladas da noite, em relação a falsa pessoa (p. 155); o estabelecimento, por parte do Promotor e do Juiz Municipal, da tácita sociedade de exploração às partes indefesas (p. 156); as dificuldades do agrimensor Felicíssimo em manejar o teodolito, cujos segredos desconhecia completamente (p. 109 e as tentativas frustradas do mesmo Felicíssimo (e mais não fora"...)) de dançar o chorado, em estado de completa embriaguez (p. 135).

Eis aí como G. A. conseguiu respigar alguns momentos de desconcentração, num romance cujo tom primordial e permanente é o sofrimento, com seus elementos causais e suas implicações posteriores;

## SUCESSÃO DOS MITOS

É transparente que G. A., em sua obra ficcional de estreia quis deitar, num lapso recorde de tempo, toda a sua experiência de vida, toda sua convivência literária, todo seu talento. Daí, a razão dos seus decantados altos e baixos. Daí, encontrarmos influências tão díspares em seu bojo. Daí, seus tão diferentes níveis de estilos e discursos. Esse ecletismo também se opera na categoria dos mitos.

Projeção fiel do sincretismo religioso de nosso povo, vamos encontrar, logo às primeiras páginas de Canaã, pendurados ao pescoço de um molequinho nu, em inocente conluio, um talismã de origem africana ao lado de um símbolo religioso israelita:

No batente da porta senta-se uma mulata moça [...] em pé, ao seu lado, um negrinho vestido apenas de um cordão ao pescoço, donde se dependuravam uma figa de pau e um signo de Salomão, mirava embasbacado os cavaleiros que se achegavam ao tijupá. (p. 51)

Se, por um lado, o A. nos conta, em discurso indireto estrito, a lenda medieval dos sucessos de Soror Martha (p. 90-91), no mesmo cap. III, faz o mulato maranhense contar, em 1ª pessoa, seu fantástico encontro com o Currupira (p. 93-97). Digna de nota é a brevidade e a linearidade da narrativa do alemão, em contraste com o artesanato e o longo espaço dedicado à lenda brasileira.

Mais adiante, vamos ver uma simples referência a outro mito brasileiro, o da mãe-d'água, elemento basilar do drama, em três atos, do mesmo autor – Malazarte, que data de 1911:

Do Rio Doce e da floresta vinham murmúrios brandos e os colonos em silêncio interpretavam esses sons da noite, ou como vozes de mães-d'água, cobiçosos do amor humano, ou como ruídos das vagabundagens tenebrosas dos currupiras errantes. (p. 97)

O terrível espetáculo do cap. VIII, dos cães defendendo o corpo morto de seu antigo dono, propicia o surgimento de um novo mito em terras do Espírito Santo – o do encantamento das almas desses cães nos corpos de caititus ferozes:

Formava-se assim um novo mito Rio Doce. Nas noites de tempestade, ainda hoje, quando o caititu matraca no mato, todos se recolhem medrosos, melancólicos, pensando nos cães encantados..” (p. 187)

Este capítulo, aliás, fecha apoteoticamente com o sacrifício de um velho cavalo de faina, por parte de seus proprietários, uns ciganos, conforme velha tradição do clã. O mito ancestral da fecundação da terra pelo sangue animal, se repete nesse espetáculo de terrível fanatismo religioso. A alimária se mitifica transformando-se em mártir:

O cavalo deu mais alguns passos, cambaleando como um alucinado, e afinal prostrou-se sobre a terra. Arquejante, resfolegando num espaçado estertor, morria vagorosamente. Nas suas pupilas de moribundo fotografaram-se num derradeiro clarão as fisionomias dos algozes. E esta imagem medonha, que se lhe guardara no interior dos olhos, era a infinita tortura que o acompanharia além da própria morte, presidindo à dolorosa decomposição da sua carne de mártir. (p. 190)

Mas, entre todos os mitos presentes, o que desde o princípio avulta, e supera todos os demais, é o da recorrência à terra prometida – Canaã – que dá nome à obra e se transfigura, no seu final, em alegoria. “Eis a terra que jurei a Abraão, a Isaac e a Jacó dar à sua posteridade. Viste-a com os teus olhos, mas não entrarás nela.” (Deut., 34.4)

Já lembrou Náiet Safady, interpretando o passo retro do Deuteronômio, que assim como Deus não deu ao profeta a terra prometida, assim também, em Canaã, não são Milkau nem Maria que usufruirão das benesses da terra vislumbrada pelo ideal daquele. (12)

É oportuno, todavia, questionar o fechamento da interpretação proposta pelo crítico paulista àquele passo, discutindo-as, antes, se não estamos igualmente diante de um texto de leitura múltipla, como lembra Umberto Eco se fazia nas próprias Sagradas Escrituras:

[...] no medievo desenvolveu-se uma teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de se ler a Sagrada Escritura (e mais tarde também a poesia e as artes figurativas) não só em seu senso literal, mas em três outros sentidos, o alegórico, o moral, o anagógico. (13)

## PERSONAGENS E SOMBRAS

Outro problema que se põe ao ler-se Canaã é a dificuldade de apreender-se a “existência” de determinados personagens, que resultam apenas sombras, estátuas ou simples abstrações, em desequilíbrio com outros que “têm vida” e nunca mais se nos esquecem. Com a palavra o crítico paulista Roberto Shwartz:

Às ligeiras rachaduras no universo ficcional, frutos menores da intervenção teórica de G. A., segue-se agora a quebra na arquitetura das personagens, esvaziadas de toda a vida, que passam a ser simples porta-vozes de posições ideológicas. (14)

E exemplifica:

Em Chanaan [...] o que temos são juízos de duas espécies: ficcionais, enquanto estamos na óptica de Milkau, e juízos de realidade no nível do autor, que pretende dizer “verdade” sobre o Brasil e a condição humana. (id., ibid.)

Quando se trata de personagens “à-clef”, a figura se nos impõe com verdade chama-se Maria Perutz (na vida real Guilhermina Lübke), seja o agrimensor Felicíssimo (em vida, Julião Floriano do Espírito Santo), sejam os personagens menores copiados do natural. Mas, quando o A. se instaura em algumas de suas criações, estas se “desmaterializam” da ficção, e passam a ser meras idéias, sombras do pensador.

Às vezes, seus personagens situam-se tão fora da existência, que chegam a gerar fatos como o descompasso temporal flagrante entre o tempo realmente gasto no longo trajeto, a cavalo, entre Porto do Cachoeiro e Santa Teresa, e o tempo narrativo do diálogo, profundamente abstrato, entre Milkau e Lentz. (vd. p. 70-71). Talvez G. A. fizesse seus personagens viverem segundo um

velho aforismo, depois modernizado pelo crivo do estranhamento: “Primum philosophari, deinde vivere.”

## MENSAGEM/MENSAGENS

Duas palavras sobre o “homo politicus” que se esconde por trás de Canaã.

Ainda aqui, não são concordes as opiniões dos que abordaram sob esse prisma, esse romance-em-deltas. Antes. Pelo contrário, duas opiniões das quais nos ocuparemos, como amostragem, no presente estudo, chegam a conclusões completamente opostas.

Devolvendo a palavra a Roberto Schwartz:

A obra foi revolucionária entre nós, uma novidade, pois não havíamos tido ainda o romance de idéias; conceitualmente era reacionária, herdeira atrasada e choca do vitalismo alemão em fase de liquidação final, uma coisa nova já nascida velha, particularmente sem sentido no Brasil, que mal ou bem começou seu trajeto de nação capitalista. (id., ibid.)

Tachando de reacionária, em sua globalidade, a obra de estréia de G. A., o julgamento do crítico paulista choca-se frontalmente com o de outro ensaísta contemporâneo, – Franklin de Oliveira. Embora este reconheça, na figura de Lentz, um reacionário, opõe a ela a do protagonista Milkau, um idealista de corpo e alma. Crítica-lhe, porém, a alienação, a supremacia do intelecto sobre a ação, vale dizer – a ausência da busca dos meios, que, ao ver do crítico, conduziria o personagem à colimação dos seus ideais humanitários. (15)

Divergimos do ensaísta maranhense apenas no seguinte aspecto de seu artigo. Refere-se ao amor existente em Canaã entre o par de protagonistas, o casal humano que serve de símbolo à alegoria do romance. A descoberta de que “as chaves do reino” se encontram “nas mãos de Eros”, para usarmos expressões suas, somente se vai dar muito depois na obra de G. A., precisamente em A viagem maravilhosa (1929), romance, que, embora tenha fracassado como tal, realiza uma proposição ética e uma proposição política evidentes do A. O amor em Canaã é assexuado. Milkau sempre que intenta impor-se como homem, recalitra diante do verdadeiro espantinho humano em que se tornou sua companheira e amiga, condicionado pela sua ética férrea e estóica. (vd. p. 175-176)

## CONCLUSÕES

A obra que acabamos de apreciar revela-nos, se bem que imperfeitamente, às vezes, ao nível do discurso literário, profunda coerência do A. com os postulados que se propôs vida (vd. p. 2 do presente estudo):

O privilegiamento da liberdade como o bem de mais alto valor ético e estético;

O senso de nacionalidade, não só na exaltação artística de nossos valores, mas também na crítica de certas distorções sociais existentes entre nós ao seu tempo;

A sublimação dos instintos sexuais de suas criações artísticas, em favor de um amor construído sobre a solidariedade humana impessoal e desinteressada.

## REFERÊNCIAS:

COUTINHO, Afrânio. (org. e dir.) Graça Aranha [obra completa]. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969. (Cotejou-se o texto do romance em estudo com o da 60 ed. da livraria Garnier, pela qual foram feitas as retificações anotadas entre conchetes).

VERÍSSIMO, José. Estudo de literatura brasileira. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1910. p.26.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais de poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972. p. 199.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. História da literatura brasileira/vol. XII/Prosa de ficção de 1870 a 1920. Rio de Janeiro, Livr. José Olympio Edit., 1950. p. 245.

SOARES, Orris. O romance-tese e Canaã. In: O romance brasileiro (coord., notas e ver. De Aurélio Buarque de Hollanda) Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1952. p. 203.

ROCHE, Jean. Une souce de Canaã. Coimbra, Impr. da Universidade, 1966

LINS, Augusto Emílio de Estelita. Graça Aranha e o Canaã. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1967.

PACHECO, Armando Correia. Graça Aranha/ 1ª obra y al hombre. Washington, Union Panamericana, 1951. p. 11.

PRETI, Dino. Sóciolingüística/ os níveis da fala/ um estudo sociolinguístico do diálogo literário. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974. p. 21.

CARVALHO, Herculano de. Estudos linguísticos. Coimbra, Atlântida Edit., 1969. p. 208.

DALLY, Charles. Traité de stylistique française. Genève. Librairie Georg & Cie. S/A, 1951, v. II. p. 287-288.

SÁFADY, Náief. Um romance da liberdade. O Estado de São Paulo. 2 mar 1963.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1969. p. 42.

SHWARTZ, Roberto. A estrutura de Canaã. O Estado de São Paulo. 14 jan 1961.

OLIVEIRA, Franklin. A viagem maravilhosa para Canaã. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 8 set 1968.

**COLLECÇÃO DE OBSERVAÇÕES  
GRAMMATICAES DE FR. BERNARDO  
MARIA DE CANNECATTIM: UMA  
INTRODUÇÃO A SEU ESTUDO**  
CATARINA LOBO GONÇALVES - UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**Resumo**

Este trabalho é uma introdução ao estudo do quimbundo, língua africana da família banto, produzido pelo capuchinho italiano Fr. Bernardo Maria de Canne cattim (1749 – 1834), em sua *Colecção de Observações Grammaticaes sobre a Lingua Bunda ou Angolense*. Focalizam-se aqui, portanto, dados sobre a vida do autor e sobre a obra.

**Palavras-chaves:** *Colecção de Observações Grammaticaes sobre a Lingua Bunda ou Angolense*; Fr. Bernardo Maria de Canne cattim; quimbundo; gramáticas missionárias; séc XIX.

Publicada em 1805 em Lisboa pela Impressão Régia, a *Colecção de Observações Grammaticaes sobre a Lingua Bunda ou Angolense*, escrita por Fr. Bernardo Maria de Canne cattim, O. F. M. Cap., é uma descrição do quimbundo, língua banto, atualmente a terceira língua mais falada na República de Angola (Rosa, 2016). A obra receberia uma segunda edição, póstuma, em 1859, pela Imprensa Nacional. Em ambas as edições, segue-se à *Collecção o Diccionario abbreviado da lingua congueza, a que accresce huma quarta columna, que contem os termos da lingua bunda, identicos ou semelhantes à lingua congueza*. Um exemplar da primeira edição, de 1805, encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), com a cota *Obras Raras, 097, 03, 25*. A segunda edição também está no acervo da BNRJ, nas *Obras Gerais*, com a cota *II-252,4,34*.

Não há muitos exemplares da edição da *Collecção* de 1805, mas também não são excessivamente raros. No Brasil, além do exemplar na BNRJ, há um outro exemplar na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (cota *ESP C224c 1805 OBRA ESP*). Um busca na COPAC, base que reúne os catálogos de cerca de 90 das maiores bibliotecas

do Reino Unido e da Irlanda, informa exemplares para a edição de 1805 na British Library, na Cambridge University, na Oxford University, na School of Oriental and African Studies/ SOAS, da London University e na Royal Asiatic Society. Não é diferente em número de exemplares o resultado numa consulta à PORBASE/ Base Nacional de Dados Bibliográficos de Portugal: outros quatro exemplares, dois deles no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, um na Biblioteca Central da Marinha e outro na Biblioteca Nacional de Portugal. Uma busca na WordCat indica, porém, diversos exemplares em bibliotecas de universidades norte-americanas e ainda na Biblioteca do Congresso.

Ambas as edições, tanto a de 1805 como a de 1859, receberam acesso livre na rede mundial de computadores: a de 1805, pela Bayerische Staatsbibliothek; a edição de 1859 está na internet no exemplar no acervo da Biblioteca da Universidade de Toronto.

Organiza-se o que se segue do seguinte modo. Primeiramente, informações sobre o autor; em seguida, uma descrição da edição de 1805; observações sobre o texto da *Collecção*; e, por fim, a proposta ortográfica de Cannecattim.



### **Fr. Bernardo Maria de Cannecattim**

Os dados sobre o autor são escassos. O *Diccionario Bibliographico Portuguez*, de Innocencio Francisco da Silva (1858-1923), ou simplesmente Innocencio, como é comumente referido, desconhece as datas de nascimento e morte do autor, bem como o lugar onde nascera; informa que o autor ainda vivia em Lisboa no ano de 1826, onde era então Superior do Hospício dos Missionários Capuchinhos, de acordo com o *Almanach* de 1826 (Innocencio, 1858-1923: VIII, 396). É difícil dizer qual era o almanaque referido por Innocencio, uma vez que ele não o indica.

O Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal apenas indica os séculos de nascimento e morte: “*Cannecatim, Bernardo Maria de, 17---18--*, O.F.M. Cap.”. O Catálogo da BNRJ também silencia quanto a essas datas, apresentando apenas o nome do autor: “*Cannecattim, Bernardo Maria de*”.

As datas de nascimento e de morte foram conseguidas, primeiramente, num catálogo da feira de livros antigos *International Olympia Bookfair 2013*, de Londres:

23. *CANNECATTIM, Bernardo Maria de. Collecção de Observações Grammaticaes sobre a Lingua Bunda, ou Angolense, Compostas por Fr.*

*Bernardo Maria de Cannecattim, Capuchinho Italiano da Provincia de Palermo, Missionario Apostolico, Ex-Prefeito das Missões de Angola, e Congo, e Superior actual do Hospicio dos Missionarios Capuchinhos Italianos de Lisboa. Lisboa: Na Impressão Regia, 1805 Contemporary morocco, 8vo. [4],xx,218 pp. Pages 217-218 being errata.*

*The 'Grammatica' forms pages 1-133, followed by a 'Supplemento' to page 148, and 'Diccionario abbreviado da lingua congueza, a que accresce huma quarta columna, que conte'm os termos da lingua bunda, identicos, ou semelhantes à lingua congueza' on pages 149-216.*

*Bernardo Maria de Cannecattim (1749-1834) spent about twenty-two years working as a Capuchin missionary in the Congo and Angola where he became head of these missions. He published this grammar of the Kimbundu (or more properly Ndongo) language the year after his 'Diccionario da lingua bunda' and the two works compliment each other. This is a Bantu language of Northern Angola. In a contemporary maroon morocco with central floral motif within gilt floral and foliage borders, spine gilt in similiar fashion with black leather label, marbled endpapers, all edges gilt, a couple of wormholes at head and tail of spine, an excellent copy. [COPAC lists the Oxford, British Library, Cambridge and SOAS copies.] £ 2,000.00.*

As mesmas datas foram apontadas novamente numa página virtual sobre a cidade de Cannicattì, na Itália, que apresenta a biografia do religioso, um dos seus ilustres naturais. Cannecattim era, portanto, a indicação da terra de origem de Fr. Bernardo Maria.

Da página de rosto da edição de 1805 retiram-se alguns dados sobre sua vida religiosa: “*Capuchinho Italiano da Provincia de Palermo, Missionário Apostólico, Ex-Prefeito das Missões de Angola, e Congo, e Superior actual do Hospício dos Missionários Capuchinhos Italianos de Lisboa*”. A cronologia no tocante a esse currículo parece demonstrar que até 1804 esteve em Angola. Em 1804, carta de “*José Maria de Florença, Capuchinho e ex-missionário de Angola, Superior dos Regulares do Asilo de Lisboa ao Arcebispo de Nísibe [Monsenhor Lourenço Caleppi], Núncio Apostólico*” refere Fr. Bernardo Maria como “*missionário em Angola e Congo*” (Franco, 2011, I: 145). Outra carta, de 25 de março de 1804, informa que o religioso é “*missionário apostólico*” e também “*Prefeito das missões de Angola e Congo*” (Franco, 2011, I: 146). Carta de 23 de abril de 1806 apresenta-o como “*Superior do Hospício dos Capuchinhos italianos de Lisboa*” (Franco, 2011, I: 147). julgar por essas datas e pela data da publicação das *Colleções*, cuja folha de rosto já o coloca

em Lisboa em 1805, e pela afirmação de que tinha “*a prática, e experiencia de vinte e hum anno, que tanto tempo habitei entre os Abundos do Reino de Angola*” (Cannecattim, 1805: v), Fr. Bernardo Maria deveria ter chegado a Angola em 1783. O aprendizado do quimbundo viria de sua experiência missionária na África.

Apesar dessa experiência, as críticas à obra são controversas. Cannecattim fez críticas a Pacconio & Couto (1642), pioneiros do estudo quimbundo, dizendo não conter exemplos, que algumas regras ali descritas não estariam mais em uso e ainda possuidora de gravíssimos defeitos, sendo estes a razão pela qual a obra não teria sido de grande utilidade para suas *Observações*:

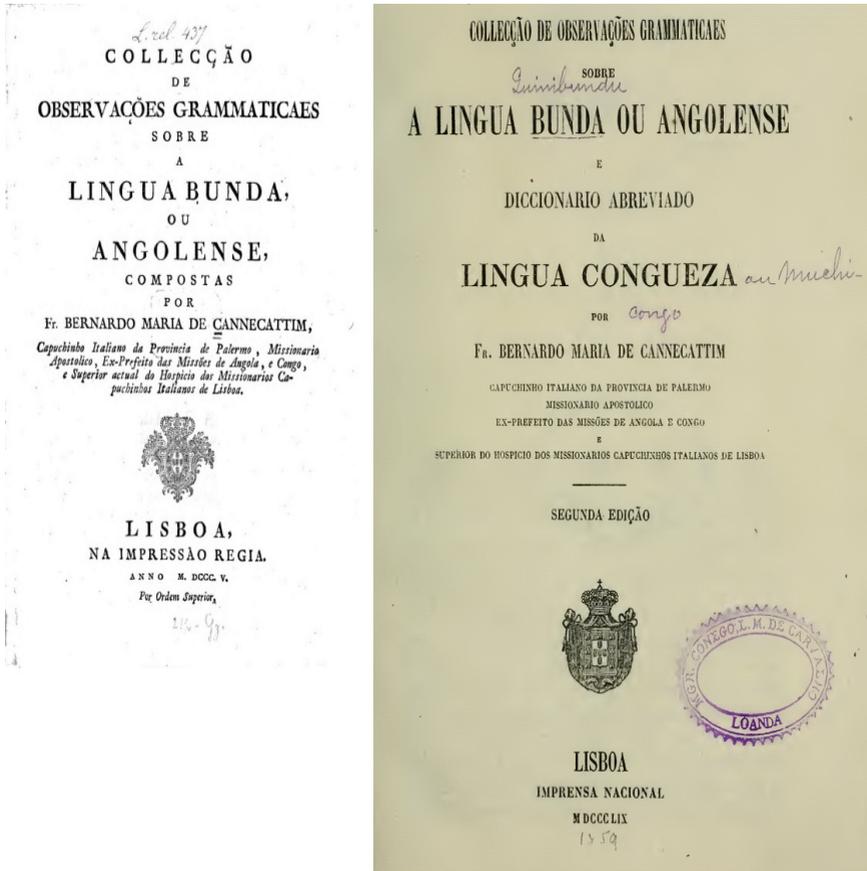
*No principio, a fim da segunda, e terceira Edição se encontrão algumas regras Grammaticaes, que se achão no Cathecismo da primeira Edição, e só o que ha de mais nas sobreditas Edições são humas regras brevissimas, e sem nenhum exemplo, das quaes algumas não estão em uso* (Cannecattim, 1805: iv)

*Não só isto mas os muitos, e gravissimos defeitos, de que está cheio o referido Opusculo forão motivo para delle me não servir nas minhas Observações.* (Cannecattim, 1805: iv – v)

O autor parece desconhecer a obra do jesuíta Pedro Dias (1621-1700). Por sua vez, Cannecattim foi severamente criticado por outros autores, como Chatelain (1888-1889). Como nota Rosa (2013: 37), “*As críticas ao trabalho de Cannecattim giram sempre em torno de sua dificuldade em perceber diferenças entre línguas da mesma família*”.

### **A edição de 1805**

A obra de Cannecattim em questão foi publicada inicialmente em 1805, pela Impressão Régia portuguesa, que em 1833 se tornaria a Imprensa Nacional. A segunda edição, de 1859, sai pela já Imprensa Nacional.



**Fig.1: Folha de rosto dos exemplares de 1805 e de 1859.**

Em pleno regime monárquico, chamam a atenção as Armas Reais de Portugal, estampadas na página de rosto das edições. As diferenças nos suportes indicam os diferentes reinados: a edição de 1805 estampa as armas de D. João Regente, futuro D. João VI; a edição de 1859 estampa as armas de D. Pedro V (*vide Fig. 1*).

O *Portal das Memórias de África e do Oriente*, desenvolvido pela Universidade de Aveiro, aponta ainda o que parece ser uma reimpressão ou um facsímile da segunda edição publicado cem anos mais tarde, mas ao qual não se teve acesso:

[19025] CANNECATTIM, Bernardo Maria de, frei. A língua bunda ou angolense e dicionario abreviado da lingua conzueza [sic]. Fr. Bernardo Maria de Canneattim. – 2.<sup>a</sup> ed. – Lisboa: Imprensa Nacional, 1959.

**Descritores:** [Angola](#) | [Linguística](#) | [Dicionário](#)

**Cota:** D 1843 | UCDA

A edição de 1805 é um *in-4º*, 21 cm, com a paginação [xx + 218p]. O *Dicionario* tem início na p. 149, estendendo-se até a p. 216. Segue-se ainda uma errata (p.217-218) A *Colleção* divide-se nas seguintes partes:

- carta ao Príncipe Regente D. João, futuro D. João VI, ressaltando a importância da obra para o avanço do Cristianismo e para os interesses do Estado (A2-A2v);
- *Ao leitor*, prólogo com os motivos que levaram às observações, incluídas críticas a trabalhos anteriores (p. i-xx);
- *Proemio das observações grammaticaes da lingua bunda* (p. 1);
- *Primeira Observação* (p. 1-3);
- *Segunda Observação - Do artigo, nome, e suas diferenças* (p. 3-6);
- *Terceira Observação - Da declinação dos artigos dos Abundos* (p. 6-7 );
- *Quarta Observação - Da terminação dos nomes Abundos* (p. 8);
- *Quinta Observação - Do numero das declinações, e das vozes dos nomes Abundos* (p. 8-16);
- *Sexta Observação - Dos nomes adjectivos Abundos* (p. 16-19);
- *Sétima Observação - Do pronome e suas diferenças* (p. 19-22);
- *Oitava Observação - Da natureza do verbo Bundo, e sua divisão* (p. 22-24);
- *Nona Observação - Do numero das conjugações do [sic] verbos Abundos* (p. 25-28);
- *Decima Observação - Dos tempos, e modos dos verbos Abundos* (p. 28-50);
- *Observação - Da preposição* (p.50);
- *Observação - Do Adverbio* (p. 50-53);
- *Observação - Da Conjunção* (p.53-54);
- *Observação - Da Interjeição [...]* *Fim das Obvverações [sic] Grammaticaes Abundas* (p. 54-55);
- *Para melhor conhecimento dos verbos Abundos se accrescentão aqui alguns que servem de illustração* (p. 55-133);
- *Supplemento ás observações grammaticaes da lingua bunda, ou angolense* (p. 135-148).

•

**texto da Colleção**

Sendo um impresso do século XIX, o texto, em princípio, não apresenta dificuldades linguísticas ou de decodificação da letra empregada. As dificuldades de leitura percebidas resultam da qualidade da impressão em conjunto com o itálico empregado. As ABeviaturas encontradas na obra, como v.g. (lat. *verbi gratia*, ‘por exemplo’) não apresentam dificuldades para um leitor moderno. Assim, apesar de a obra estar escrita em português moderno, algumas letras confundem-se com outras. É o caso do <h> minúsculo itálico, facilmente confundido com <b> minúsculo em itálico. O que distingue ambas as letras é um pequeno espaço, quase imperceptível, que existe na base do <h>, tornando mais visível somente com o socorro da tecnologia: ainda que o leitor tivesse a ajuda de uma lente, a versão na internet permite níveis de ampliação inalcançáveis. É também o caso de <à>, também minúsculo e em itálico, em que a colocação do acento de crase o torna quase indistinto de <d> minúsculo e em itálico. Ilustra-se o problema nas *Figuras 2, 3 e 4* em seguida.

### Futuro I.

**N. s. *Se Emmi Nghilóla-ya* Se eu ensaiar, ou tiver ensaiado.**

Figura 2: Exemplo de palavra com <h> minúscula e em itálico.

**O *Mubínbu*, o cabo de Encha- Co *Abínbu*, os cabos das En-**  
da. chadas.

Figura3: Exemplo de palavra com <b> minúscula e em itálico.

**. . . . . Carece. Co *Míddia*, as Entranhas.**

Figura 4: Exemplo de palavra com <d> minúscula e em itálico.

Além de confundir-se com as letras, o leitor moderno teria uma dificuldade adicional na leitura de algumas partes apagadas. Tanto no exemplar da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro quanto na versão eletrônica na internet esse problema dificulta a leitura, como demonstra a Figuras 5.

**DO VERBO *Cubínca* FAZER**

**O *Riáqui*, o Ovo. Co *Maiáqui*, os Ovos.**

Figura 5: Exemplos de letras parcialmente apagadas.

No primeiro exemplo da *Figura 5*, a letra apagada nos faz pensar se a letra em questão é <i> ou <a>. No exemplo seguinte é possível preencher por conjectura a letra semiapagada, em razão de a análise morfológica permitir o preenchimento dessa lacuna.

## 5. Sobre a ortografia

Cannecattim focalizou a ortografia e a etimologia do quimbundo, apresentando a primeira como decorrente da segunda:

TRatão commumente os Grammaticos da Etymologia, para que se conheça a diversidade que ha entre as letras, syllabas, e palavras, de que se compõe o Alfabeto daquela mesma lingua de que tratão.  
(Cannecatim, 1805: 1)

A *Collecção* antecede em mais de meio século os estudos comparativos de Wilhelm Bleek (1827-1875), autor que apontaria as semelhanças entre línguas da África austral e criaria sua designação como *Bâ-ntu* (Petter, 2015: 35). Tomar a etimologia por base da ortografia numa língua até então pouco estudada num conjunto de línguas igualmente pouco estudado mostrou-se uma decisão difícil de manter.

Baião (1946: 19) chama a atenção para a representação escrita de uma língua sem uma ortografia estabelecida, caso do quimbundo: Sendo o Kimbundo a primeira língua de Angola, codificada nos moldes clássicos gramaticais, cada autor adoptou para a escrever o alfabeto que melhor lhe pareceu como mais conforme à ortografia usada em seu tempo,

Não é estranho, portanto, que Cannecattim estabeleça seu próprio registro do quimbundo. Propõe utilizar no quimbundo o alfabeto latino tal qual utilizado no português, até mesmo em sua pronúncia. Cannecattim não lista as vogais, nem as consoantes, mas o leitor é levado a concluir que o alfabeto é composto de *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, x, y, z*. Nesse conjunto não há *k* ou *w*. No entanto as dúvidas sobre os componentes dessa lista surgem, por conta de <d> e <r>:

Os Abundos confundem no principio da palavra a letra *r* com a letra *d*, e esta com a letra *r*, por isto humas vezes parece que dizem *Riála* o homem, outras *Diála*; porém a sua verdadeira pronúnciação he *Riála*, mas não se deve carregar muito a lingua sobre a letra *r*, ou a syllaba *ri*, como se faz no Portuguez, a pronuncia deve ser mais branda, o que se deve observar em todas as palavras que principião com a syllaba *ri*, como são todos os nomes da quarta declinação na voz do singular.

(Cannecattim,1805:2)

A percepção de que a total identidade entre a escrita do quimbundo e a portuguesa não pode ser mantida logo surge, e leva o autor a propor um diacrítico (o apóstrofe) para duas consoantes, *g* e *h*:

O Alfabeto da lingua Bunda consta das mesmas letras, de que consta o da lingua Portuguesa: todas ellas se pronunção da mesma fórma, que em Portuguez excepto o *a*, *e*, *o*, *u* todas as vezes que forem feridos das letras *g'* e *h'*, e sobre estas houver algum apostrofe, ou sinal, que então se pronunção differentemente que em Portuguez, isto he, gutturalmente v. g. *Mug'attu* a mulher, *Ag'attu* as mulheres. *H'úta* a espingarda, donde se collige que todas as vezes, que as syllabas *g'á*, *g'é*, *g'ó*, ou *g'ú* e *h'á*, *h'é*, *h'ó*, *h'ú*, se encontrarem notadas com o sobredito apostrofe se pronunção differentemete que em Portuguez,

igualmente a letra *i* to-//das as vezes que for ferida da letra *h'*, e sobre este houver o tal apostrofe, posto que se não pronuncie gutturalmente; com tudo tem uma pronuncia differente da Portuguesa, e he, a que chamão *nazál* v. g. *Ih'h'i* que tem? por cujo motivo para se evitarem os muitos erros que nascem da má pronunção das syllabas, deve-se ter todo o cuidado no *g'á*, *g'é*, *g'ó*, *g'ú*, no *h'á*, *h'é*, *h'ó*, *h'ú*, e no *ih'*, *h'i*, que com o sobredito apostrofe, ou outro qualquer sinal, tem uma muito differente pronuncia, do que quando o não tem.

(Cannecattim 1805:1-2)

E mais à frente, ainda para *c* e *q*, criando *c'* e *q'*, que deveriam ser lidos como em italiano:

Ha duas syllabas entre os Abundos, que tem huma pronuncia equivocada: porque humas vezes se pronunção como em Portuguez, outras como em Italiano; para nós sabermos pois determinar devemos fixamente assentar, que o apostrofe, ou sinal posto sobre varias letras do Alfabeto dos Abundos, he que mostra a verdadeira pronuncia de varias syllabas, e faz com que a palavra sempre se conserve na sua propria natureza; por cujo motivo todas as vezes que as duas syllabas *c'i*, e *c'hi* não tiverem sobre a letra *c* o tal apostrofe devem-se pronunciar como em Portuguez; pelo contrario todas as vezes que se encontrarem com o sobredito apostrofe se pronunciarão como em Italiano v. g. *Quicúcc'i* quanto? *C'hiámi* meu. Neste mesmo lugar deve-se fazer menção da syllaba *q'ui*, que sendo marcada como apostrofe, vale o mesmo, que a

sobredita syllaba *c'hi*, e se deve pronunciar da mesma maneira, porém se escreve com diferentes letras por ser assim necessario v. g. *Q'uiátul* pouco. (Cannecattim, 1805:2)

No primeiro caso, Cannecattim procura representar um fonema inexistente no português ou no italiano, a fricativa glotal /h/. No segundo caso, parece tentar eliminar a ambiguidade da relação grafema-fonema para <c> existente em português. Decisão diferente surge no tratamento das pré-nasalizadas.

Ha entre os Abundos hum particular uso relativo ás palavras que começam por consoante, consiste este em fazerem soar no acto da pronuncia da palavra hum *n* antes da letra, por que a palavra começa, como v. g. *Nbíri* o carneiro, *Ngómbi* o boi , *Ngúma* o inimigo: porém a pezar deste uso tão frequente; com tudo não he praticado em todas as palavras, que começam por consoante, porque muitas vezes acontece entre os Abundos pronunciarem muitas sem que sôe o tal *n* como v. g. *Zámbi*, Deos. *Zámba* Elefante, &c. que não admittem *n* antes da letra inicial, por isso que não sôa na pronuncia. Da mesma maneira na palavra *Búndo* que significa o Angolano , e Angolana raras vezes , e alguns tão sómente por affectação fazem soar na pronunciação a letra *n* , dizendo *Nbúndo*, quando a sua verdadeira inicial deve ser, ou o mesmo *b*, e dizer *Búndo*, ou deve ser a inicial *mu*, e dizem *Mubúndo* por razão que a inicial do plural he a letra *a*, e he nome que pertence á primeira declinação. *Mubúndo* o Angolense, *Abúndo* os Angolenses.

(Cannecattim, 1805: 3)

A princípio o autor parece afirmar que não existe /nz/ em quimbundo (“*Zámbi, Deos. Zámba Elefante, &c. que não admittem n antes da letra inicial, por isso que não sôa na pronuncia*”), ou mesmo outra pré-nasalizadas, como /mb/, que grafa <nb>. A leitura da obra desmente essa interpretação, uma vez que são inúmeros os exemplos de palavras começadas com <nb>, <nd>, <ng> e <nv>.

Transformada a pré-nasalizada do radical /mb/ na oral /b/, isso permite a Cannecattim relacionar o nome da língua e do grupo étnico a um verbo *ku-bunda*, e assim apresentar a etimologia da palavra *bundo*:

A Etymologia da palavra: *Búndo*, ou *Búnda* deduz-se do verbo *Cubúnda* bater, este verbo significa igualmente o mesmo tanto na lingua *Bunda* , como na do Congo, e por isso julgo ser este nome *Búndo* proprio dos povos de Angola, por terem em outros tempos batido algumas Nações vizinhas, e ficarem talvez por este motivo intitulado-se *Abúndos* batedores, isto he, vencedores.

(Cannecattim, 1805:3). Tal etimologia não é aceita.

Os vocabulos **mu-mbundu**, *um preto* ou *uma preta*, **a-mbundu**, *pretos* ou *pretas* e **ki-mbundu**, *linguagem de pretos* constam de uma base commum **mbundu** e dos prefixos **mu-**, **a-** e **ki-**, significando **mu-** *pessoa*, **a-** *pessoas* e **ki-** *linguagem*.

(Chatelain, 1888-89: xi)

Para Chatelain (1888-89: xi), embora na “*litteratura portugueza e estrangeira esta lingua era conhecida até hoje sob o nome de lingua bunda*”, esta denominação é quase “*um termo obsceno na lingua que pretende designar*”.

A visão de Chatelain está presente no dicionário de Cordeiro de Matta (1893):

**Kimbúnda**, s. sup. de *Mbúnda*. Trazeiro; nadega.

**Kimbúndu**, s. Lingua de Angola. || *Putu ia longa, kimbúndu kia longolola*, o portuguez ensina e o kimbundu explica.

## 5. Conclusão

Este trabalho constitui-se no preâmbulo para o estudo linguístico da *Colecção*. O importante para a realização deste trabalho é situar o autor em seu tempo, para que com isso, possamos compreender a sua descrição sobre o quimbundo.

Não é uma fácil tarefa, pois além de ser um autor não nativo que faz uma descrição de uma língua pouco conhecida em seu tempo, temos de lidar com as divergências entre Canne cattim e os autores que também estudaram a língua. O estudo da *Colecção* será continuado, para que assim, a obra desse autor, que foi tão elogiada por alguns autores quanto criticada por outros, seja melhor compreendida.

## REFERÊNCIAS

CANNECATTIM, Bernardo Maria de. *Diccionario da lingua bunda ou angolense, explicada na portugueza, e latina*. Impressão Regia. Lisboa. 1804. Disponível em: <http://purl.pt/13927> [Acessado em: 04 Out 2014].

CANNECATTIM, Bernardo Maria de. *Collecção de observações grammaticaes sobre a lingua bunda, ou angolense e Diccionario abreviado da lingua congueza*. Imprensa Nacional. Lisboa. Impressão Régia. 1805. Disponível no site da Bayerische Staatsbibliothek digital em: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10524258\\_00001](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10524258_00001).

html e no Google Books em: [http://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=g3QOAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=Bernardo+Maria+de+Canne cattim&ots=6xaL2sB5YF&sig=0wxKB-JBfC7PYtjlePNAP5VbN3U&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Bernardo%20Maria%20de%20Cannecattim&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=g3QOAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=Bernardo+Maria+de+Canne cattim&ots=6xaL2sB5YF&sig=0wxKB-JBfC7PYtjlePNAP5VbN3U&redir_esc=y#v=onepage&q=Bernardo%20Maria%20de%20Cannecattim&f=false) [Acesso em: 04 Out 2014].

CORDEIRO DA MATTA, J. D.. (coord.) 1893. *Ensaio de dicionario kimbúndu-portuguez*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna da Casa Editora Antonio Maria Pereira. Edição fac-similar. [La Vergne (Tennessee, USA)]: [Nabu Public Domain Reprints], s.d.

FRANCO, José Eduardo (coord. geral). 2011. *Arquivo Secreto do Vaticano. Expansão Portuguesa – Documentação. Tomo I: Costa Ocidental de África e Ilhas Atlânticas*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

Disponível em:

<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/arquivo-secreto-dso-vaticano-tomo-i.pdf>

GONÇALVES, Catarina Lobo. *Uma descrição missionária do quimbundo: a Collecao de Observacoes Grammaticaes de Fr. Bernardo Maria de Cannecattim*, **O. F. M., Cap.** Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Catarina\\_Lobo-Goncalves](https://www.researchgate.net/profile/Catarina_Lobo-Goncalves)

INTERNATIONAL OLYMPIA BOOKFAIR. 2013, de Londres. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&escr=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.olympiabookfair.com%2Fcatalogues%2Fdownload%2F152&ei=R3srVLTVLsblsASD54GgBQ&usg=AFQjCNFI91iQxMKsRb3IR-bB6pRgrWzMzA&sig2=aDfiy2ulxNRyFK0JjkrMZQ&bvm=bv.76477589,d.eXY>

LEWIS, M. Paul (ed.), 2009. *Ethnologue: Languages of the Word*. 16 edition. Dallas, Tex.: SIL International. Disponível em: <http://www.ethnologue.com/language/kmb>

LODATO, Diego. s.d. *Bernardo Maria de Cannecattim, missionario, poliglota e glottologo di fama mondiale*. Disponível em <http://www.solfano.it/canicatti/bernardo.htm>

PACCONIO, Francisco e COUTO, Antonio. *Gentio de Angola sufficientemente instruido nos mysterios de nossa sancta Fé*. Domingos Lopes Rosa. Lisboa. 1642. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=MDFSAAAAACAA>

[J&printsec=frontcover&dq=angola+full+view&hl=en&sa=X&ei=LoLgUvWGMc3YyQHd9IDADg&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://www.frontcover.com/angola+full+view&hl=en&sa=X&ei=LoLgUvWGMc3YyQHd9IDADg&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

[Acesso em: 04 Out 2014].

PETTER, Margarida (org.). 2015. *Introdução à Linguística Africana*. São Paulo: Contexto.

ROSA, Maria Carlota. *Uma Língua Africana no Brasil Colônia de Seiscentos: O quimbundo ou língua de Angola na Arte de Pedro Dias, S.J.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Imprensa Nacional. Lisboa. 1867.

XAVIER, Francisco da Silva. 2010. *Fonologia segmental e supra-segmental do Quimbundo: variedades de Luanda, Bengo, Quanza Norte e Malange*. São Paulo: USP. [Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral.] Disponível em [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-20102010-091425/publico/2010\\_FranciscodaSilvaXavier.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-20102010-091425/publico/2010_FranciscodaSilvaXavier.pdf)

# PRIMEIROS DOCUMENTOS DO PORTUGUÊS: UMA REVISÃO

CLAUDIO CEZAR HENRIQUES

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de apresentar, descrever e comentar os primeiros textos escritos em português, sejam os não literários, sejam os literários em verso ou em prosa.

PALAVRAS-CHAVE: língua portuguesa – filologia portuguesa - história externa

ABSTRACT: This article aims to present, describe and comment on the first texts written in Portuguese, whether they are non literary, literary in verse or prose.

KEY-WORDS: portuguese language – philology – external history of portuguese.

A datação precisa dos primeiros documentos literários e não literários em português é um problema em debate. A frase é de Rosa Virgínia Mattos e Silva, em 1989<sup>1</sup>. O primeiro texto inteiramente redigido em português foi escrito no século XII. Durante muito tempo indicou-se como tal uma cantiga de amor de Paio Soares de Taveirós, integrante da coleção do Cancioneiro da Ajuda, a *Cantiga da Garvaia*, mais conhecida como *Cantiga da Ribeirinha*<sup>2</sup>, cujo título fazia menção a D. Maria Paes Ribeiro, a *Ribeirinha*, amante de D. Sancho I, mas na verdade o primeiro texto poético foi uma cantiga de escárnio de João Soares de Paiva, datada de 1196, e o primeiro texto não literário foi o *Testamento de Dom Afonso II* (1214) – casos sempre sujeitos a correções ou atualizações.

Acrescente-se ainda um terceiro tipo de fonte primária a esse conjunto de textos que nos permitem chegar aos tempos iniciais do português: os documentos em prosa literária, ou seja, textos não jurídicos escritos em português ou traduzidos do latim e de outras línguas. Infelizmente, não é possível apresentar provas documentais do século XIII com obras sobre o 1-A frase da autora inicia artigo publicado em 2007 na revista *Diadorim*. É uma paráfrase do que ela escreveu na página 19 do livro *Estruturas Trecentistas* (aqui consultado pela edição de 2010).

2-O título *Cantiga da Ribeirinha*, a rigor, pertence a uma cantiga de amigo atribuída ao rei D. Sancho I. O nome correto da cantiga de amor, de Pai Soares de Taveirós, é *Cantiga da Garvaia*. A confusão decorre de se considerar que a mesma mulher, D. Maria Paes Ribeiro, a *Ribeirinha* é a destinatária de ambas.

*Ciclo do Graal, Merlin, José de Arimateia*, apesar das evidências de que de fato esses livros, traduzidos para o português, já existiam antes das versões que chegaram até nós (dos séculos XV e XVI). É com D. Dinis que se situam as mais antigas informações sobre as origens da historiografia medieval em português, e seu filho, o conde de Barcelos, manda compilar em português a *Crônica Geral de Espanha*, em 1344. A isso, acrescenta Rosa Virgínia Mattos e Silva (2006, p. 41):

Não se pode aceitar, sem avaliar com rigor, que só pelos meados do século XIV surge a prosa literária, em vernáculo, no ocidente da Península. É certo, contudo, que são raros os manuscritos dos tipos de narrativas referidas que sejam do século XIV e que esse tipo de documentação se multiplica a partir dos começos do século XV.

Vejamos os textos aqui citados (em parte ou na totalidade, conforme nossos objetivos).

## A – Textos Não Literários

### I – CARTA DE FUNDAÇÃO DA IGREJA DE LARDOSA (882)

Comecemos pela carta de dotação e fundação da Igreja de São Miguel de Lardosa, de 882, citado na tabela anterior como marca inicial do “português proto-histórico”. A transcrição é do Projecto Origens do Português (POP), da Universidade Nova de Lisboa, “com divisão do texto em parágrafos e em linhas numeradas; restituição de texto omissos ou ilegíveis entre colchetes”.

(...)

P02 *Domnis inuictissimis ac triumphatoribus Sanctis Martiris Petri et Pauli Sancti **Migaeli Arcangeli** cuius basilica fundamus in uilla quod uocitant Lauridosa inter <sup>|L02</sup> duas annes Kauluno et Cebrario subtu monte Petroselo territorio Anegie.*

P03 *Ego **serbus** Dei Muzara et Zamora damus adque concedimus ad Deum et ad ipsa basilica *que* nos fundamus in nomine Sancti <sup>|L03</sup> Petri et Pauli et Sancti **Migaeli** Arcangeli.*

P04 *Damus ipsa uilla ubi ipsa eclesia fundamus in omni circuitu suos dextruos sicut kanonica **setemtia** docet XIIIm pasales pro corpora **tumudamdum** <sup>|L04</sup> et*

LXX Ilos ad toloramndum fratrum adque indigentium et fora dextruos ipsa uilla per ubi *illa* obtinuimus de presuria per suis locis et terminus antiquus cum pacuis *padulibus* montes fontes (...)

(...)

P06 concedimus ut diximus pro uicto aque uestimentum monagus et fratres et sirores et propinquis nostris et qui bonus fuerint et in uita sancta perse-ueraberint <sup>|L08</sup> seculariter et uia *moastica* obtinuerint in ipso loco sibe pro luminaria altariorum u[e]strorum uel elemosias pauperum sicut lex et canonica setentia *doce*.

(...)

P07 et ibi notuimus <sup>|L09</sup> ut nec uimdendi nec donandi neque *a* rex neque ad comnide neque ad episcopo neque ad numlo omine inmitendi set *sidea* semper inienua usque in sempiternum et post parte propim-quis <sup>|L10</sup> nostris.

(...)

Esse texto latino do século IX mostra características linguísticas que se consolidariam no português arcaico, como:

(a) a mudança fonética (sonorização: /k/>/g/) de *michaeli* para *migaeli* (em P02 e P03);

(b) o emprego de M como marca de nasalidade vocálica em *arcamgeli* (P02) – segundo os pesquisadores do POP, é a atestação mais antiga desse emprego, inexistente no latim;

(c) a mudança de *seruus* para *serbus* (P03) é a atestação mais antiga do fenômeno que, a partir do português arcaico, resultaria na troca de *v* por *b* (betacismo);

(d) a redução do ditongo de *quae* para *que* (P03);

(e) a troca de *sententia* por *setentia* (P04), com a omissão do *n* da posição final da sílaba 1, indiciando a existência de vocalismo nasal, fenômeno frequente em textos portugueses dos séculos XIII e XIV;

(f) *tumudamdum* em lugar de por *tumulandum* e *padulibus* por *palulibus* (P04) são atestações da síncope de L intervocálico que se repetiria adiante na passagem para o português;

(g) *illa* em vez de *illam/eam* (P04) atesta a mais antiga

ocorrência de um pronome pessoal clítico pré-verbal;

(h) *moastica* em vez de *monastica* (P06) é a mais antiga atestação da síncope de *n* intervocálico;

(i) a supressão do *t* de *docet* em *doce* (P06) é a atestação mais antiga da apócope dessa consoante nas formas verbais da P3;

(j) a supressão do *d* da preposição *ad* (P07), da qual provém a preposição portuguesa “a”, é a atestação mais antiga da apócope dessa consoante;

(k) *sidea* em vez de *sedeat/sit* é a atestação mais antiga de uma forma do verbo “ser” (neste caso, seja) proveniente de *sedere*.

## II – TESTAMENTO DE D. AFONSO II (1214)

Esse documento real tem a data de 27 de junho de 1214. D. Afonso II, aos 28 anos de idade, decidiu fazer um testamento para garantir a paz e a tranquilidade da família e do reino caso viesse a sofrer uma morte prematura (o que de fato ocorreu, em 1223, dois dias depois de completar 38 anos). O Testamento teve 13 cópias, das quais restam apenas duas (uma no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, outra no Arquivo da Catedral de Toledo), ambas com divergências na forma dispositiva. Compõem-no 27 longas linhas, das quais transcrevemos apenas as sete primeiras.

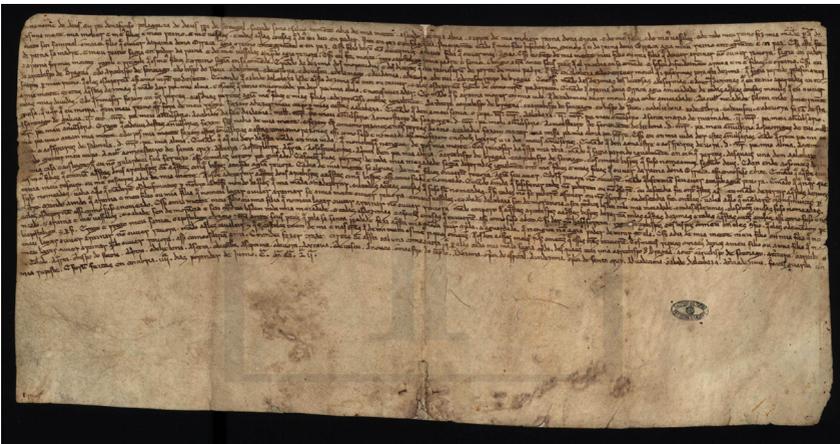


FIGURA 1: O Testamento de D. Afonso II (cópia guardada em Lisboa).

FORNTE: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[1] En’o nome de Deus. Eu rei don Afonso pela gracia de

Deus rei de Portugal, seendo sano e saluo, temête o dia de mia morte, a saude de mia alma e a proe de mia molier raina dona Orraca e de meus filios e de meus uassalos e de todo meu reino fiz mia mãda per que de-

[2] pos mia morte mia molier e meus filios e meu reino e meus uassalos e todas aquelas cousas que Deus mi deu en poder sten en paz e en folgãcia. Primeiramente mãdo que meu filio infante don Sancho que ei da raina dona Orraca agia meu reino entegramente e en paz. E ssi este for

[3] morto sen semmel, o maior filio que ouuer da raina dona Orraca agia o reino entegramente e en paz. E ssi filio barõ nõ ouermos, a maior filia que ouermos agia'o. E ssi no tẽpo de mia morte meu filio ou mia filia que deuiar a reinar nõ ouuer reuora, segia en poder

[4] da raina sa madre e meu reino segia en poder da raina e de meus uassalos ata quando agia reuora. E ssi eu for morto, rogo o apostoligo come padre e senior e beigio a terra ante seus pees que el recebia en sa comẽda e so seu difindemẽto a raina e meus filios e o reino. E ssi eu

[5] e a raina formos mortos, rogoli e pregoli que os meus filios e o reino segiã en sa comẽda. E mãdo da dezima dos morauidiis e dos dieiros que mi remaserũ de parte de meu padre que sũ en Alcobaza e do outr'auer mouil que i posermos pora esta dezima que segia partido pelas manus

[6] do arcebispo de Bragaa e do arcebispo de Santiago e do bispo do Portu e de Lixbona e de Coĩbria e de Uiseu e de Lamego e da Idania e d'Euora e de Tui e do tesoureiro de Bragaa. E outrossi mãdo das dezimas das luctuosas e das armas e doutras dezimas que eu tenio apartadas en te-

[7] souros per meu reino, que eles as departiã assi como uirẽ por directo. (...)

(...)

A reconstrução modernizada desse trecho apresenta a definição pormenorizada da linha sucessória do rei e da distribuição de seus bens, segundo seu desejo.

[1] Em nome de Deus. Eu, rei Dom Afonso, pela graça

de Deus rei de Portugal, estando são e salvo, temendo o dia de minha morte, pela salvação de minha alma, pelo proveito de minha mulher, rainha Dona Urraca, e de meus filhos e de meus vassalos e de todo meu reino, fiz meu testamento para que, de-

[2] pois de minha morte, minha mulher e meus filhos e meu reino e meus vassalos e todas as coisas que Deus me deu em poder estejam em paz e em tranquilidade. Primeiramente, mando que meu filho, infante Dom Sancho, que tive da rainha Dona Urraca, assumo meu reino integralmente e em paz. E se ele for

[3] morto sem descendentes, que o filho mais velho que houver da rainha dona Urraca assumo o reino integralmente e em paz. E, se não tivermos filho varão, a filha maior que tivermos assumo-o. E se no tempo de minha morte meu filho ou minha filha que dever reinar não tiver idade, que siga em poder

[4] da rainha, sua mãe, e que meu reino fique em poder da rainha e de meus vassalos até quando chegue a idade. E se eu for morto, rogo ao apóstolo como padre e senhor e beijo a terra ante seus pés que ele receba em sua proteção e sob sua defesa a rainha e meus filhos e o reino. E se eu

[5] e a rainha formos mortos, rogo-lhe e prego-lhe que os meus filhos e o reino fiquem sob sua proteção. E mando da dízima das moravedis (moedas) e dos dinheiros que me restaram da parte de meu pai que estão em Alcobaça e de outros haveres móveis que aí pusemos para que esta dízima seja repartida pelas mãos

[6] do arcebispo de Braga e do arcebispo de Santiago e do bispo do Porto e de Lisboa e de Coimbra e de Viseu e de Lamego e da Idanha (Guarda) e de Évora e de Tui e do tesoureiro de Braga. E outrossim mando das dízimas das ltuosas (impostos) e das armas e de outras dízimas que eu tenho apartadas em te-

[7] souros por meu reino, que eles as repartam assim como virem por direito. (...)

(...)

Já na primeira palavra se percebe que esse texto não está escrito em latim e que estamos diante de um outro estágio da evolução da língua. A forma

*en'o* retrata que o processo de contração da preposição latina *in* com o artigo (*illu>o*) estava em andamento. Vemos também, por exemplo, as formas *Deus* (latim: *Deos*, com *o* aberto), *sten* (P6 do presente do subjuntivo de *stent*, flexão de *stare*), *semmel* (latim: *seminem*, que significa “sêmen, geração”) e *remaseru* (latim: *remaserunt*, flexão de *remanere*, com o significado de *restar*).

### III – NOTÍCIA DE TORTO (1214/1216?)

O documento conhecido como “A Notícia de Torto”, do qual se transcrevem a seguir apenas as dez primeiras linhas (são 55), expõe as queixas formuladas pelo fidalgo Lourenço Fernandes da Cunha contra os filhos de Gonçalo Ramires, seu parente e vizinho.

[1] De noticia de torto que fecerũ a Laurẽcius Fernãdiz por plazo que fece Gõcauo

[2] Ramiriz antre suos filios e Lourẽzo Fernãdiz quale podedes saber: e oue auer de erdade

[3] e dauer tâto quome uno de suos filios d aquãto podesẽ auer de bona de seuo pater; e fio li os seu

[4] pater e sua mater. E depois fecerũ plazo nouo e cõuẽ uos a saber quale in ille seem

[5] taes firmamẽtos quales podedes saber: Ramiro Gõcaluiz e Gõcaluo Gõcaluiz e

[6] Eluira Gõcaluiz forũ fiadores de sua irmana que otorgase aquele plazo come illos.

[7] Super isto plazo ar fecerũ suo plecto. E a maior ajuda que illos hic cõnocerũ, que les

[8] acanocerse Laurẽzo Fernãdiz sa irdade per plecto que a teuese o abate de Sãcto Martino

[9] que como uẽcesẽ octra, que asi les dese de ista o abade. E que nunqua illos lecxasẽ

[10] daquela irdade sẽ seu mãdato. Se a lexarẽ ãtregarẽ ille de octra que li plaza.

(...)

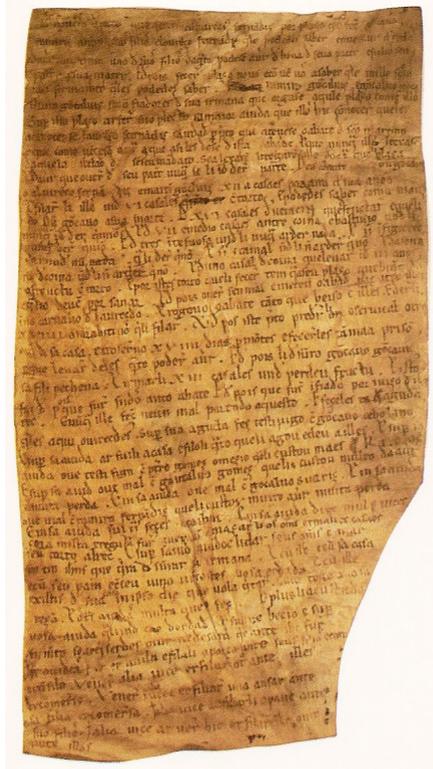


FIGURA 2: Parte esquerda da Notícia do Torto.  
 FONTE: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A reconstrução modernizada, segundo proposta de Ivo Castro (2006, p. 131), deixa mais clara a polêmica em torno da herança que os filhos de Gonçalo Ramires não quiseram dividir com Lourenço Fernandes da Cunha:

- [1] De notícia do torto que fizeram a Lourenço Fernandes pelo pacto que fez Gonçalo
- [2] Ramires entre seus filhos e Lourenço Fernandes, o qual podedes saber: e havia de ter, de herança
- [3] e de haver, tanto como cada um de seus filhos de quanto pudessem ter dos bens de seu pai; e foram-lhes fiadores deles seu
- [4] pai e sua mãe. E depois fizeram pacto novo e convém-vos saber qual: em ele constam
- [5] tais disposições quais podedes saber: Ramiro

Gonçalves e Gonçalo Gonçalves e

[6] Elvira Gonçalves foram fiadores de sua irmã, para que outorgasse aquele pacto com eles.

[7] Sobre este pacto fizeram seu preito. E para maior prova de que eles reconheceram que lhes

[8] reconhecesse Lourenço Fernandes a sua herança por preito, que a detivesse o abade de São Martinho,

[9] que, conforme adquirissem outra, que assim lhes desse o abade parte dela. E que eles nunca alienassem

[10] parte daquela herança sem seu consentimento. Se a alienassem, dar-lhe-iam outra a seu prazer.

As marcas linguísticas desse texto, que também se percebe facilmente não estar escrito em latim, indicam mudanças entre os dois estágios da evolução da língua. É o caso de *fecerũ* (latim: *fecerunt*; port. *fizeram*), *ĩtregarẽ* (latim: *integarent*; port.: *entregarem*), *Laurẽcius*, *Lourẽco* e *Laurẽzo* (com a flutuação dos ditongos *au/ou* e das consoantes /s/ e /z/), além das variantes gráficas (exs.: *erdade* e *irdade*, linhas 2 e 8, *lecxasẽ* e *lexasẽ*, linhas 9 e 10).

#### IV – NOTÍCIA DE FIADORES (1175)

O pequeno documento conhecido como “A Notícia de Fiadores” expõe uma lista de abonadores de Paio Soares Romeu. A classificação desse texto como português é muito criticada porque sua extensão é bastante curta (tem apenas 3 linhas) e parte considerável dele apresenta uma lista de nomes próprios e numerais. É o que se vê a seguir:

[1] Noticia fecit pelagio romeu de fiadores Stephano pelaiz .xx<sup>i</sup>. solidos lecton .xx<sup>i</sup>. soldos pelaio garcia .xx<sup>i</sup>. soldos. Gũdisaluo *Menendici* .xx<sup>i</sup> soldos

[2] Egeas anriquici xxx<sup>ta</sup> soldos. petro cõlaco .x. soldos. Gũdisaluo anriquici .xxxx<sup>ta</sup> Egeas Moníici .xx<sup>ti</sup>. soldos Ihoane suarici .xxx.<sup>ta</sup> soldos

[3] *Menendo* garcia .xx<sup>ti</sup> soldos. petro suarici .xx<sup>ti</sup>. soldos ERa M<sup>a</sup>. CC<sup>aa</sup> xiii<sup>ta</sup> Istos fiadores atan .v. annos que se partia de isto male *que* li avem

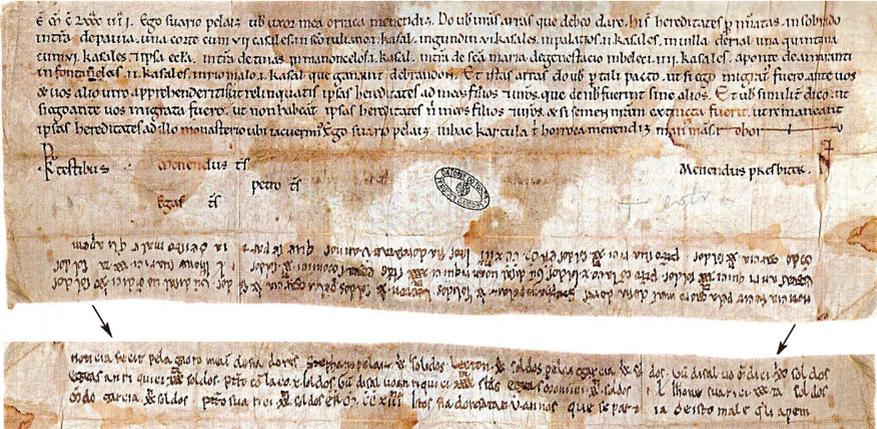


FIGURA 3: A Notícia de Fiadores, de baixo para cima no final do documento, rediagramada na posição de leitura.

FORNTE: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

#### V – PACTO DOS IRMÃOS PAIS (1173/1175?)

Entretanto, como as investigações de documentos prosseguem, nova hipótese surgiu em 2002, quando José António Souto, professor da Universidade de Santiago de Compostela, descobriu e publicou um texto que documentava um pacto de apoio mútuo entre dois irmãos em caso de agressão externa. No verso do pergaminho encontrado consta a data de 1175. O jornal *Público* (22/05/2002) noticiou assim o achado:

### DESCOBERTO O MAIS ANTIGO TEXTO ESCRITO EM GALEGO-PORTUGUÊS

#### DOCUMENTO ANTERIOR A 1175

Investigador da Universidade de Compostela defende que um acordo entre dois fidalgos de Braga constitui o mais antigo testemunho escrito em língua portuguesa

Na segunda metade do século XII, em pleno reinado de D. Afonso Henriques, dois irmãos, Gomes Pais e Ramiro Pais, presumíveis fidalgos da região de Braga, assinaram entre eles um pacto de não agressão. Não seria nada de estranho, na época, entre parentes com propriedades contíguas, mas o

documento que formaliza este acordo, conservado na Torre do Tombo, em Lisboa, apresenta uma característica invulgar: não está redigido em latim. José António Souto, professor de História da Língua na Universidade de Santiago de Compostela, acredita que se trata do mais antigo documento escrito em galego-português até hoje identificado.

O investigador galego, que ontem apresentou a sua descoberta na Universidade do Minho, em Braga, durante uma Jornada de Edição de Textos Medievais, não foi o primeiro a dar notícia da existência deste pergaminho. Mas ninguém até agora atendera à sua peculiar configuração linguística. E caso se aceite o conjunto de deduções que levou Souto a fazer remontar o documento, que não está datado, a um ano anterior a 1175, parece não haver dúvida de que este trivial protocolo de família tem direito a ostentar o título que o professor de Compostela lhe pretende conferir.

Uma professora da Universidade Clássica de Lisboa, Ana Maria Martins, já publicara vários textos da segunda metade do século XII alegadamente redigidos em galego-português. Mas o mais antigo [a Notícia de Fiadores] dataria justamente de 1175 e há quem defenda que, dada a sua reduzida dimensão, é impossível demonstrar que não está escrito em latim.

Souto utiliza, de resto, com alguma relutância a designação de galego-português, argumentando que se o termo tem a vantagem de deixar claro que as atuais regiões de Portugal e da Galiza utilizavam um só idioma, pode também sugerir, erradamente, que se trata de uma língua que não é exatamente o português. (...)

Os primeiros testemunhos do galego-português surgem, por norma, nos chamados “documentos de prova”, categoria em que se pode inserir este pacto entre irmãos, a par de uma grande variedade de textos, desde inventários de dívidas a testamentos. Já atos jurídicos mais minuciosamente regulamentados, como, por exemplo, o contrato de venda de uma propriedade, eram redigidos em latim. A razão é simples: os escrivães recorriam, nesses casos, a fórmulas pré-estabelecidas. Só quando não dispunham de uma norma obviamente aplicável é que, por assim dizer, tinham de “inventar” em galego-português. Não são raros, também, os documentos mistos, designadamente cartas de foro em que se utilizam as fórmulas latinas habituais, mas nas quais se recorre ao galego-português para a descrição das terras em causa.

Anunciado como uma peça capaz de retificar o marco inicial da língua, o *Pacto dos Irmãos Pais* roubaria o título do *Testamento de Dom Afonso II*, escrito em 1214 e considerado pela tradição o mais antigo manuscrito do que

viria a ser a língua portuguesa. Ocorre que, diferentemente da certeza sobre a datação do *Testamento*, especialistas discutem se o *Pacto dos Irmãos Pais* (ou Pelais) foi de fato escrito em galego-português ou se é mais um texto redigido em “latim popular” ou em uma forma híbrida entre o latim e o que viria a ser o português. Além disso, sua datação é decorrência de uma interpretação sobre as duas partes do pergaminho em que está escrito. No caso do *Pacto*, o verso (o “lado do pelo”) contém um contrato de venda, datado de 1175, relativo a uma herdade em Cabreiros, perto de Braga, comprada por um certo Alvito Moniz a uma Elvira Midiz. Os escrivães utilizavam preferencialmente o interior do pergaminho, o “lado da carne”, porque fixava melhor a tinta. Na parte exterior, “a do pelo”, que era mais impermeável, a tinta, por isso mesmo, penetrava profundamente.

O documento comprova esse fato, já que a mancha de tinta é muito mais visível e consistente no texto do pacto do que no da venda. Assim sendo, a única razão plausível para alguém escrever no “lado do pelo” era o “lado da carne” já estar preenchido. A interpretação do pesquisador procede do seguinte raciocínio: o escrivão só terá redigido o segundo documento quando o primeiro deixou de ter utilidade, ou por ter expirado o respectivo prazo de validade, de dois anos, ou porque um dos irmãos morreu nesse ínterim. Na primeira hipótese, o pacto data, o mais tardar, de 1173, mas poderá ser ainda mais antigo.

A transcrição mostra que a hipótese de ser uma “língua híbrida” é a que parece mais correta, pois coexistem no texto formas latinas ou latinoideas (*ego, facio, tibi, meo, ut, non, inilla, petra*, etc.) e palavras portuguesas (*as casas, daquele, fora, quiser, entrar, maio*, etc.).

Ego gomenze pelaiz facio a tibi irmano meo ramiru  
 pelaiz isto plazo ut non intret meo maiordomo inilla  
 uilla super uostros homines deslo mormuiral & de inde  
 ãtre as casas dousenda grade & deluira grade & ãde pora  
 pena lõga & de ista parte perilla petra cauada de sueiro  
 ramiriz dou uobis isto que seiades meo amico bono &  
 irmano bono & que adiuderis me contra toto homine  
 fora el rei & suos filios & si pelagio soariz ou menendo  
 pelaiz ou uelas co pelaiz ou petro martiniz. Daquele que  
 torto fezer a dõ ramiru ou a don gomeze si quiser caber  
 en dereito & se non ajudarmonos contra illos. Des illo  
 mormoiral ata en frojom non lauer iure mala Dos ergo  
 illos que abet hodie fora se ganar herdade de gaualeiros  
 ou de engeoida & ã uostra herdade habet tal foro quale  
 dóóspital & herdade for de penores & ibi morar suo dono

dar calupnia & fosadei ra & si se for dela abere tal foro  
 quomodo uostros herdades. Se homenem entrar enaquela  
 vila que torto tenia a dõ go meze dar dereito dele si seu  
 for de don ramiro quen de fora eu nia & quen isto plazo  
 exierit ad uos ramiro pelaiz se erar coregelo & se non q  
 uoluerit peitar quinientos soldos jsto pleito est taliado de  
 isto maio q venit ad ijs anos.

Entretanto, um dos motivos de interesse do documento redescoberto por Souto é a extensão do texto, no qual um dos irmãos assegura que não exercerá quaisquer prerrogativas nas propriedades do outro, enquanto o outro promete protegê-lo contra eventuais agressões de terceiros. A suposição é que se trata de dois fidalgos bracarense, já que o manuscrito esteve conservado na Mitra de Braga antes de ser transferido para a Torre do Tombo, pois era habitual confiá-los às instituições religiosas na esperança de garantir sua conservação. Até o momento as pesquisas não encontraram nenhuma outra documentação da época que reunisse ambos ou que revelasse a data de morte de um deles.

Ivo Castro faz longa explanação restritiva a esse texto, não quanto ao mérito histórico e linguístico, mas quanto à incerteza da datação. Chega a dizer que “a questão de saber se um documento é ligeiramente mais antigo do que o outro revela-se pouco interessante”, ainda mais quando “pode tê-lo antecedido de pouco” ou mesmo nem isso, já que “não se sabe em que dia de 1175 foi escrita a *Notícia de Fiadores*” (2011, pp. 110-1).

## **B – Textos em Verso (Cancioneiro Medieval)**

### **I – CANTIGA *ORA FAST OST’SENHOR DE NAVARRA* (1196?)**

João Soares de Paiva, nascido em 1140, é o autor da primeira poesia escrita em idioma português. A ele se deve uma cantiga de maldizer contra o rei de Navarra (datada de 1196), *Ora faz ost’o senhor de Navarra*, transcrita a seguir na versão do portal “Cantigas Medievais Portuguesas” (CMP), coordenado por Graça Videira Lopes.

(RUBRICA: *Esta cantiga é de maldizer e feze-a Joam Soárez de Pávia a el-Rei Dom Sancho de Navarra porque lhi troub’host’em sa terra e nom lhi deu el-rei ende dereito.*)

Ora faz host'o senhor de  
 Navarra,  
 pois em Proenç'est el-rei  
 d'Aragom;  
 nom lh'ham medo de pico  
 nem de marra  
 Tarraçona, pero vezinhos  
 som,  
 nem ham medo de lhis poer  
 boçom  
 e riir-s'-am muit'em dura  
 edarra;  
 mais se Deus traj'o senhor de  
 Monçon,  
 bem mi cuid'eu que a cunca  
 lhis varra.

Se lh'o bom rei varrê'la  
 escudela  
 que de Pamplona oístes  
 nomear,  
 mal ficará aquest'outr'em  
 Todela,  
 que al nom há [a] que olhos  
 alçar:  
 ca verrá i o bom rei sejournar  
 e destruir atá burgo d'Estela,  
 e veredes Navarros lazerar  
 e o senhor que os todos  
 caudela.

Quand'el-rei sal de Todela,  
 estra  
 ele sa host'e tod'o seu poder;

bem sofrem i de trabalh'e de  
 pa,  
 ca vam a furt'e tornam-s'em  
 correr;  
 guarda-s'el-rei, com'é de  
 bom saber,  
 que o nom filhe luz em terra  
 alha,  
 e onde sal, i s'ar torn'a jazer  
 ao jantar ou se nom aa ca.

[**host(e)** = *tropas, exército*; **pico** = *lança*; **marra** = *maço (arma)*; **pero** = *embora*; **boçom** = *engenho militar para derrubar muros*; **edarra**<sup>3</sup> = *grito de guerra, em língua basco-navarra, a dos defensores da praça de Tarrazona*; **cunca** = *cúpula (de Pamplona)*; **escudela** = *tigela de madeira*; **aqueste,a** = *este,a*; **lazerar** = *sofrer, penar*; **caudela** = *comanda*; **estrêa** = *ostenta, alardeia*; **pêa** = *pena, tormento*.]

---

3-Há dois manuscritos dessa cantiga e, por isso, difere a redação desse verso. No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN), lê-se *en dura eda ira*, no *da Vaticana* (CV), *en dura edarra*. Rodrigues Lapa entendia que o trovador fazia referência a Endurra e Darra, alegadamente vilas navarras, e editou o verso: *e riir-s'-an muit'Endurra e Darra*. José Carlos Miranda (2004) refutou a leitura de Lapa, alegando que a vila de Inzurra fica muito distante dos limites geográficos citados pelo trovador, e que Darra é um topônimo desconhecido. Optou, pois, pela versão literal do CV e entende *edarra* como um grito de guerra em língua basco-navarra, “expressão caracterizadora da atitude escarninha dos defensores da praça de Tarrazona”. (cf. Portal CMP)

O ra faz isto senhor de navarra  
 pous en provençes el rey d'aragão  
 mantem medo de piro né de marra  
 tarragona pe uezmilho son  
 nen am medo de lhis puer bozo  
 e'yrjam mysten dura edotra  
 mais si des trago senhor de móson  
 ben mi cayden q' a curra lhis uarra

Selho bon rey uarrcla esudela  
 q' de pa' polona oystes nomear  
 mal ficara aq' stoutré todela  
 q' al nó a g'olho algar  
 ca uerra hi obó rey souonar  
 ed'fruyr ata burgo depele  
 euercedes nauary a zeran  
 eo senhor q' antodes raudela

Quando rey sal de todala efreá  
 el'essa o'ff' todosen poder  
 b'e' soffre hy de' trauallu' de' pa'ra  
 ca uá a furir' tornaspen correr  
 guarda'selrey comi de' b'o' saber  
 q'o' no' filhe' luz e' terra' alhea  
 e'onde' sal' hy'ssar torna u'zer  
 ou uami' ou send' aa' cea

FIGURA 4: Cantiga de João Soares de Paiva (*Cancioneiro Vaticana*).

FONTE: Biblioteca Apostólica Vaticana.

Há divergências entre os estudiosos acerca da interpretação dessa cantiga. Tomamos aqui como base o glossário de Manuel Rodrigues Lapa (1965, pp. 366-7) e os comentários de Rosa Virginia Mattos e Silva (2006, p. 28), com acréscimos.

A cantiga de João Soares de Paiva é uma sátira política e se refere a fatos históricos que envolvem a luta travada, depois da derrota de Alarcos, em 1195, entre as tropas do rei D. Sancho de Navarra e as forças dos reis D. Afonso IX de Castela e D. Pedro II de Aragão. O rei de Navarra, a partir da sua praça-forte de Tudela, aproveita-se da viagem do rei de Aragão à Provença para invadir e devastar suas terras. O trovador português, senhor de propriedades na região fronteira entre os dois reinos, considera que a atitude é covarde e por isso dirige a ele o seu escárnio. Na rubrica do texto, o poeta acusa o rei de, numa dessas saídas da hoste navarra, ter invadido suas terras.

A cantiga está repleta de topônimos das regiões aragonesa e navarra,

nomeando terras pertencentes aos reis que estão em guerra. As palavras *cunca* e *escudela* designam metaforicamente o formato côncavo da depressão geográfica de Pamplona; *pico* e *marra* são armas medievais, a primeira um tipo de lança, a segunda um aríete. Os três últimos versos mostram uma conclusão depreciativa para o rei de Navarra, que manda suas tropas atacarem em escapadas noturnas para estarem de volta ao romper do dia (*que o nome filho luz em terra alh□a* = que não apanhe a luz do dia em terra alheia).

O texto mostra características interessantes da gramática do português arcaico, como as variantes do artigo *el*, do demonstrativo *aqueste*, do possessivo *sa* em posição átona, do indefinido *al* (e *ar*), das conjunções *pero*, *ca*, entre outras. Na morfologia, encontramos o emprego de *poer* (>*pôr*), *verrá* (>*virá*), *veredes* (>*vereis*).

#### ESBOÇO DE ATUALIZAÇÃO:

Agora faz hoste o senhor de Navarra, / pois em Provença  
está o rei de Aragão; / não lhe têm medo nem de sua lança  
nem de sua marra / em Tarrazona, embora vizinhos sejam,  
/ não têm medo de lhes pôr aríetes / e hão de rir muito em  
duro edarra; / mas, se Deus trai o senhor de Monção, /  
estou seguro de que lhes destruirá a concha.

Se o bom Rei lhes varre a escudela / que de Pamplona  
ouvistes nomear, / mal ficará aquele outro em Tudela, /  
que não tem mais nada a que alçar os olhos: / pois verá  
o bom rei se alojar / e destruir até o burgo de Estela,  
/ e vereis os navarros sofrer / e ao senhor que a todos  
comanda.

Quando o rei sai de Tudela, leva / ele a sua hoste e todo  
seu poder; / bem sofrem aí de trabalho e de pena, / pois  
vão a furtar e voltam a correr; / acautela-se o rei, como  
é de bom saber, / que não o apanhe a luz do dia em terra  
alheia, / e quando sai, regressa logo, / ao jantar (= almoço)  
ou senão à ceia.

#### II – CANTIGA DA RIBEIRINHA (12??)

A mais antiga cantiga de amigo do *Cancioneiro Medieval Português*, é também motivo de divergências entre os estudiosos. Para muitos, esta é cantiga dedicada à Maria Pais Ribeiro, louvada pelo próprio D. Sancho I, que reinou de 1185 a 1212. Entretanto, recentes revisões do manuscrito geraram outra interpretação, atribuindo sua autoria a D. Afonso X, como se lê no portal

Cantigas Medievais Portuguesas, coordenado por Graça Videira Lopes.

O manuscrito existente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* registra o único exemplar dessa cantiga de amigo de autoria muito discutida, já que vem precedida de duas indicações atributivas contraditórias. Explica-se: a composição, que é a primeira de um grupo de onze do mesmo autor, é antecedida de uma rubrica atributiva, que diz *El Rey don affonso de Leon*. As dez cantigas seguintes, segundo os especialistas, parecem ser efetivamente de Afonso X. Mas, já antes, no final do caderno imediatamente anterior do cancionero, na margem inferior direita de uma folha em branco, se lê: *outro rolo das cantigas que fez o mui nobre rei D. Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vive* (seguindo-se um folio em branco e só depois o folio onde vem transcrita a composição).

Deste modo, entre a opinião de D. Carolina Michaelis, que atribuiu a cantiga a D. Sancho I (1904, pp. 593-5), e a de Silvio Pelligrini (pp. 78-93), que a atribuiu, sem dúvidas, a Afonso X, as posições têm variado. Muito embora a questão continue em aberto, uma parte substancial dos investigadores atuais, entre os quais Antônio Resende de Oliveira<sup>4</sup>, prefere atribuir essa cantiga a Afonso X, apelidado o Rei Sábio. Consideram que a anotação relativa a D. Sancho poderia ser apenas uma dedicatória de Afonso X ao rei português.

Fazemos sua transcrição pela versão do manuscrito original:

Ai eu coitada como vivo  
 En gram cuidado por meu amigo  
 Que ei alongado muito me tarda  
 O meu amigo na guarda

Ai eu coitada como vivo  
 Em gram desejo por meu amigo  
 Que tarda e non vejo muito me  
 tarda  
 O meu amigo na guarda

[**ei alongado** = *tenho longe.*]

---

4-Cf. *Revista Portuguesa de História*, nº 44: “O irrequieto cancionero profano do Rei Sábio”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.

El Rey don affonso de Leon

956

Ay eu coitada como vivo  
 En gram cuidado por meu amigo  
 Que ey alongado chuyto me tarda  
 O meu amigo na guarda

Ay eu coitada como vivo  
 En gin desejo por meu amigo  
 Que tarda e non ueo muyto me tarda  
 O meu amigo na guarda

FIGURA 5: Cantiga de D. Sancho I ou de Afonso X  
 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional).

FONTE: Biblioteca Nacional de Portugal.

Nos livros e portais que consultamos, a disposição dos versos é diferente, e a palavra “guarda” aparece grafada com maiúscula e é explicada como uma referência à cidade da Guarda, na Beira Alta. Há, porém, quem prefira entender a palavra como um substantivo comum, com o significado de corpo militar de vigilância. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904, pp. 593-5), entendendo que se trata do topônimo, construiu a sua argumentação a favor da atribuição da composição a D. Sancho I. Alguns editores atuais preferem atribuir a autoria à D. Afonso X, o que não impede que a palavra “guarda” seja vista como uma referência à cidade portuguesa da Guarda, já que a composição, “como algumas outras cantigas satíricas de trovadores afonsinos, poderia perfeitamente ter como contexto a entrada da hoste do infante Afonso em Portugal, em 1247” (Lopes, portal CMP).

#### ESBOÇO DE ATUALIZAÇÃO:

Ai eu coitada como vivo / em grande cuidado por meu  
 amigo / que está longe. Muito demora / o meu amigo na  
 guarda.

Ai eu coitada como vivo / em grande desejo por meu

amigo / que tarda e não vejo. Muito demora / o meu  
amigo na guarda.

### III – CANTIGA DA GARVAIA (12??)

A interpretação inicial de Carolina Michaëlis, depois retomada por Rodrigues Lapa e repetida em muitos manuais de literatura, apresenta esse texto de Pai Soares de Taveirós (seria de 1189 ou 1198) como uma cantiga de amor, intitulada *A Ribeirinha*, menção ao apelido de Dona Maria Pais Ribeiro, amante do rei D. Sancho I, a qual seria sua inspiradora. O ano de sua produção, porém, é incerto (provavelmente foi escrito nas primeiras décadas do século XIII) e seu nome correto é *Cantiga da Garvaia*, transcrito a seguir na versão de Valéria Bertolucci Pizzorusso:

No mundo non me sei parelha  
mentre me for como me vai  
ca já moiro por vós e ai!  
mia senhor branca e vermelha,  
queredes que vos retraia  
quando vos vi em saia.  
Mao dia me levantei  
que vos entom nom vi fea!

E, mia senhor, des aquela  
me foi a mi mui mal di' ai!  
E vós, filha de dom Paa  
Moniz, e bem vos semelha  
d'aver eu por vós guarvaia,  
pois eu, mia senhor, d'alfaia  
nunca de vós ouve nem ei  
valia d'ũa correa.

[**parelha** = *semelhante, igual*; **mentre** = *enquanto, entrementes*; **ca** = *pois, porque*; **moiro** = *morro*; **queredes** = *quereis*; **retraia** = *retrate, evoque*; **que vos entom non vi fea** = *que então vos vi linda*; **des aquela** = *desde então*; **me foi a mi mui mal di' ai** = *passei muitos maus dias, ai*; **semelha** = *parece*; **guarvaia** = *manto escarlate próprio dos reis*; **alfaia** = *enfeite, adorno*; **ouve/ei** = *formas do verbo haver*.]

Essa é uma das mais famosas poesias da lírica medieval, mas “é certamente também uma das mais polêmicas cantigas trovadorescas”, como explicam Graça Videira Lopes et alii, na página *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Os dois parágrafos seguintes resumem e expandem seus comentários:

A opinião que vem gradualmente se impondo entre os especialistas é a de que a chamada *Cantiga da Garvaia*, se não é claramente satírica, muito menos será uma cantiga de amor canônica: o tom humorístico, os detalhes concretos, a identificação da dama (pela sua linhagem) são elementos que claramente a distinguem de uma cantiga de amor tradicional, aproximando-a do universo da sátira. Além disso, dada a ausência de qualquer rubrica explicativa do contexto, não há como evitar a polêmica. A cantiga será provavelmente um jocosos comentário a uma situação concreta, eventualmente a de o trovador ter surpreendido uma dama em trajes mais informais (*vos vi em saia*, isto é, sem manto). Ela quer que o poeta, que em *mui mal dia* se levantou e a viu assim, a *retraia*, ou seja, que a retrate, descreva, pinte, louve, mas certamente em roupas de *garvaia*. Entretanto, esse verbo também pode significar “criticar, denunciar”, o que reforçaria a tese do tom irônico. De todo modo, ele, cheio de *ais*, apesar de desejá-la *em saia*, nunca recebera em troca a *valia d’ũa correa...*

A identidade dessa dama poderia contribuir para explicar-se a carga jocosa/satírica da cantiga, mas infelizmente também nessa matéria não há grandes certezas. Tradicionalmente, e na sequência da sugestão de Carolina Michaëlis, os editores identificavam a dama a quem o trovador se dirige como D. Maria Pais Ribeiro, a Ribeirinha, célebre amante de D. Sancho I, que era, de fato, filha de um D. Paio Moniz (o nome referido nos vs.11-12). Por essa hipótese, a cantiga seria possivelmente uma das mais antigas composições galego-portuguesas (a Ribeirinha foi amante real desde 1198 até à morte de D. Sancho, em 1211) e até poderia comportar uma dimensão satírica mais ampla (embora difícil dizer exatamente qual). O que é inegável, porém, é que o nome Pai Moniz, nomeadamente na Galiza da época, era muito comum, sendo certo também que é na Galiza que deveremos situar o percurso biográfico do trovador – e essa identificação tradicional vem sendo abandonada. Ou seja, a *filha de D. Paio Moniz* citada na cantiga não será efetivamente a conhecida Ribeirinha, mas antes, com toda a probabilidade, uma dama galega de identidade discutível.

A cantiga mostra o emprego da forma *senhor* ainda sem a flexão de feminino, como era comum no período arcaico, das variantes do demonstrativo *aquelha*, do possessivo *mia*, da preposição *des*, da conjunção causal *ca*. Mostra

também o uso da conjunção temporal *mentre* (□enquanto□), que desapareceu no português, embora ainda exista a forma □entremente(s)□, advérbio de tempo, além de algumas flexões de verbo em processo de mudança, *moiro*, *queredes* e do valor possessivo de “haver” (*aver*, *ouve*, *ei*).

#### ESBOÇO DE ATUALIZAÇÃO:

No mundo não sei de algo semelhante / enquanto for para mim como tem sido / pois já morro por vós e ai / minha senhora, branca e vermelha / quereis que vos retrate quando vos vi em saia / Em mau dia me levantei / e então não vos vi feia!

E, minha senhora, desde então, / foi a mim muito mau dia, ai! / E vós, filha de dom Pai / Moniz, bem vos parece / de eu haver de vós a garvaia, / pois eu, minha senhora, de adorno / nunca de vós recebi nem tenho / nada que valha sequer uma correia.

### C – Textos em Prosa Literária

A partir do século XIII, aparecem muitos outros textos de poesia e, mais tarde, surgem os primeiros textos em prosa. São fontes de estudo do português desses primeiros tempos o *Cancioneiro da Vaticana*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Ajuda*. Sobre a historiografia em romance galego-português, diz António José Saraiva que ela teve “desde o século XIII um desenvolvimento muito superior ao de todo o resto da Europa medieval” (1969, p. 74), alcançando um “extraordinário brilho” no século XV e afirmando-se como língua administrativa, desbravando o seu caminho na prosa narrativa historiográfica e romanesca, no ambiente da corte régia e da nobreza senhorial.

Saraiva lembra a grande contribuição de Alexandre Herculano, que publicou, na seção *Scriptores* dos seus *Portugaliae Monumenta Historica*, uma série de crônicas conventuais portuguesas em latim, alguns deles datados como do final do século XII. Herculano também publicou os *Livros de Linhagem*<sup>5</sup> nessa série, publicada pela Academia das Ciências de Lisboa

5-Os *Livros de Linhagens*, a que no século XVI se deu também o nome de *Nobiliários*, são quatro obras escritas durante a Idade Média onde se descreve a genealogia das principais famílias nobres no reino. O primeiro, também chamado *Livro Velho* e o quarto, conhecido como *Nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos*, estão completos. Dos restantes chegaram até nós apenas fragmentos (*Segundo de Linhagens*, ou *Segundo Livro Velho*, e *Terceiro Livro de Linhagens*, ou *Nobiliário da Ajuda*). O *Livro do Conde D. Pedro de Barcelos* é o mais desenvolvido dos quatro, tendo o autor pretendido apresentar um resumo da história universal. D. Pedro, Conde

entre 1856 e 1917.

Entretanto, os primórdios da Idade Média portuguesa, como escreve Serafim da Silva Neto, mostram uma “penúria de obras literárias e científicas” (1956, p. 14). O filólogo cita um comentário de Carolina Michaëlis de Vasconcelos que fala de textos em prosa posteriores a 1192 com “um português alatinado, de ortografia caótica, de sintaxe horrivelmente desconjuntada e vocábulos de feitiço híbrido que, querendo passar por latim, são romance” (1904, p. 632). Sabe-se que uma parte substancial dessa atividade de escrita não se caracterizou como uma produção textual autônoma, e prevalece nessa época a tradução para o galego-português de obras escritas em diversas línguas, do árabe ao latim, passando pelo castelhano e pelo francês, além de outros romances peninsulares.

Silva Neto coloca D. Dinis (1279-1325) como balizador da fase de desenvolvimento dos “escritos em língua portuguesa, tanto relativos a apontamentos históricos como a traduções de obras místicas” (1956, p. 15). D. Dinis, além de escritor de esmerada cultura, decretou o uso do português como língua nacional e criou em 1290 a primeira Universidade portuguesa, em Coimbra.

Infelizmente, de toda a produção escrita dos séculos XIII e XIV restam apenas informações inseguras e esparsas, ou então textos copiados por escribas de séculos posteriores. Está nesse caso, por exemplo, a *Demanda do Santo Graal*, da qual resta um manuscrito do século XV, apógrafo de texto anterior.

Para completar nossa escassa “antologia” dos textos desse período de formação da língua portuguesa, veremos alguns excertos da *Crônica Geral de Espanha*, de 1340, compilada por D. Pedro Afonso, conde de Barcelos e filho de D. Dinis. Ela se inicia com uma reflexão sobre os atos heroicos e nobres narrados nas antigas histórias de cavalarias, os quais deveriam ser transmitidos às gerações seguintes, considerando que atos de bondade e lealdade de nossos antepassados não poderiam cair no esquecimento. O cronista questiona a importância dos textos escritos, já que neles é possível registrar e recordar a sabedoria e os engenhos realizados pelas gerações anteriores. Dessa *Crônica* só se conservou o manuscrito castelhano, que os especialistas concluíram se tratar de tradução do texto português, mas foi a partir sobretudo dessa versão que Lindley Cintra elaborou uma edição crítica de quatro volumes.

---

de Barcelos, era filho natural de D. Dinis e bisneto de Afonso X.

### Capítulo CCCXXXIII<sup>6</sup>

*Como o conde dom Fernã Gonçalvez moveo  
cõ sua hoste contra el rey de Navarra*

Pois que o conde dom Fernam Gonçalvez acabou sua razon, os seus lhe respõderom todos em hũa voz que lhe gradeciã muyto o que dezia e que todos poeryã os corpos ã seu serviço; e que movesse quãdo por bem tevesse, que elles prestes estavã. E entõ mãdou logo o conde mover sua hoste e enderençou quanto pode pera a Navarra e □trou per ella quanto hũa jornada, roubando e fazendo muito dampno na terra. E achou el rey de Navarra que o viinha atender cõ todo seu poder, pera lidar cõ elle.

E, quando se virom, guisarom suas aazes e começarõ sua lide hũus cõ outros. E, segundo diz□, o conde dom Fernã Gonçalvez hya dyanteyro dos seus. E começarõ sua lide muy esquyva, dandosse muy grandes feridas dhũa e da outra parte. E o que mais fazia ã feito d’armas, assy dhũa parte como da outra, o conde era, como aquelle que era muy bõo cavalleyro a grande maravyilha. E ally se nomeavã cada hũus a sua parte, ca hũus chamavã “Castella” e os outros a “Estella” e “Pampollona”. Ally veeridades muitas lanças quebrar e rachar e muytas espadas retenyr ã capellinas e ã elmos. E tã grandes erã os roydos das armas que, ainda que fezessem torvõoes, aadur os poderyã ouvyr.

O fragmento mostra formas com traços relevantes para compor o quadro linguístico do português arcaico, como *gradeciã* (>agradeciam), *poeryã* (>poriam), *endenreçou* (>endereço), *dampno* (>dano). Registre-se também o uso das preposições *pera* (= para) e *per* (= por), da conjunção causal *ca* (= porque), do artigo *el*, do advérbio *aadur* (= dificilmente).

\* \* \*

A série de documentos mostra o que podemos chamar de “instalação” da língua portuguesa. Nos demais territórios ocupados pelos romanos, o latim também foi sofrendo modificações e gerando novas línguas<sup>7</sup> ou contribuindo,

6-Transcrito com adaptações da tese de Silvia Miranda, orientada por Ivo Castro, intitulada “Reconstituição do Ms L da *Crônica Geral de Espanha* de 1344” (2013, pág. 45), a partir da edição crítica de Lindley Cintra.

7-Vale registrar que o mais antigo documento românico que sobreviveu até os dias de hoje foi escrito no ano de 842. É o texto dos *Juramentos de Estrasburgo*, que registra os votos pronun-

sobretudo, com um rico acervo lexical na formação de dos idiomas que o suplantaram e nos quais o latim figura como substrato.

Mas essa matéria fica como sugestão para outras pesquisas.

#### REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. COSTA, Avelino de Jesus. “Os mais antigos documentos escritos em português: revisão de um problema histórico-linguístico”. In: *Estudos de cronologia, diplomática, paleografia e histórico-linguísticos*. Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra, [s.d.].
2. LOPES, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 10/01/2016] Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
3. MACHADO, José Barbosa. *Introdução à história da língua e cultura portuguesas*. Braga: Ed. Vercial, 2012.
4. MIRANDA, José Carlos. *Aurs mezclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: 2004, Ed. Guarecer.
5. MIRANDA, Silvia Miranda. “Reconstituição do Ms L da *Crônica Geral de Espanha* de 1344”. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013. Tese orientada por Ivo Castro.
6. PELLEGRINI, Silvio, *Studi su trove e trovatore della prima lirica ispano-portoghese*. Bari, Adriatica Editrici, 1959.
7. RAMOS, Maria Ana. “Nota linguística”. In: GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
8. SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: CBP, 1969.
9. SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*. Salvador, EdUFBA, 2010.
10. SILVA NETO, Serafim da. *Textos medievais portugueses e seus problemas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1955.
11. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda II*. Halle: Max Niemeyer, 1904. Versão digitalizada (disponível em PDF para baixar) em <https://archive.org/details/cancioneirodaaju02vascuoft>

---

ciados para oficializar a aliança de dois dos netos de Carlos Magno (Luís e Carlos) contra o irmão mais velho e inimigo comum (Lotário).

12. VASCONCELOS, J. Leite de. *Lições de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.
13. -----, *Textos Arcaicos*. Lisboa: Livraria Clássica, 1970.

# ALENCAR: USUÁRIO E PESQUISADOR DA LÍNGUA PORTUGUESA

PROF.<sup>a</sup> MESTRA CARLA HAUER GRIVICICH (UERJ)

**RESUMO:** José de Alencar escreveu sete obras ficcionais em que tratou de personagens de origem não europeia, sendo duas obras dramáticas e cinco romances. São elas *O guarani*, *O demônio familiar*, *Mãe*, *Iracema*, *O tronco do ipê*, *Til* e *Ubirajara*. Os dramas estão localizados temporalmente entre suas primeiras obras, nos anos 1850, enquanto os romances foram publicados ao longo do restante de sua carreira literária. Em todas essas obras Alencar marca as falas das personagens, criando uma linguagem ficcional distintiva das demais “brasileiras” de origem europeia. Este artigo versa sobre a variação – ou não – dessa linguagem ficcional e de quanto essa linguagem é um registro perceptível do uso do português brasileiro distintivo do português europeu.

**Palavras-chave:** Alencar – linguagem ficcional – língua portuguesa – variação linguística

**ABSTRACT:** José de Alencar wrote seven fictional works depicting characters of non-European origin; two plays and five novels. They are *The Guarani* (*O Guarani*), *The family’s devil* (*O demônio familiar*), *Mother* (*Mãe*), *Iracema*, *The Ipê’s trunk* (*O tronco do Ipê*) and *Ubirajara*. The plays are found among his first works in the 1850s. The novels were published throughout his literary career. In both his plays and novels, Alencar registers the characters’ speech creating a fictional language quite distinctive from the other ways of speaking of those with European origin. This study addressed the existence of language variation in Alencar’s fictional work. It also discussed the visibility of different registers between Brazilian Portuguese and Continental Portuguese.

**Key words:** Alencar- fictional language, Portuguese language, Language Variation

O Brasil nasceu como nação em 1822. Antes disso, foi colônia e sede do império português. A nova nação necessitava romper com o modelo antigo, obtendo ao mesmo tempo autonomia política e cultural. Ironicamente, para isso muito contribuiu a chegada, em 1808, da Família Real, trazendo consigo de Portugal a primeira tipografia. Isso significa dizer que, antes da chegada desse equipamento, a produção literária no Brasil era próxima de

nenhuma. Ideologicamente os membros da elite lusitana ou brasileira ainda se formavam em Coimbra ou em outra Universidade europeia. A circulação de ideias devido à ausência de tipografias e mesmo de uma incipiente produção literária proporcionou essa estagnação. Assim, podemos dizer que houve significativo avanço no plano cultural após a vinda da família real. Jornais e livros passaram a ser publicados em todo o Brasil, e só no Rio de Janeiro, “entre 1821 e 1822, contavam-se onze livrarias”. (NEVES & MACHADO, 1999, p. 48). Por outro lado, nessa colônia de Portugal, além de serem poucos os letrados, havia uma quantidade muito grande de escravizados, também analfabetos. É preciso lembrar que a alfabetização de escravizados era proibida em algumas províncias e que, pouco tempo antes da Independência, ainda no século XVIII, em parte considerável do país falava-se uma Língua Geral, e não a Língua Portuguesa.

Com a Independência, portanto, nascia o desejo de se formar uma cultura – literatura, música, artes plásticas – genuinamente nacional, bem como a criação de cursos superiores, como Medicina, Direito e, posteriormente, Engenharia. Na literatura, na música e nas artes os modelos ainda eram europeus, naturalmente. E o Romantismo era a escola em vigor na Europa, local para o qual se dirigiam os olhares de nossos primeiros escritores, o que faz aceita

a ideia que associa o romantismo brasileiro à autonomia, não por relação de causa e efeito, (...), mas por concomitância, como peças do mesmo quadro, como manifestações da mesma época. Outros associaram o romantismo brasileiro ao Império, e ainda aí, inexistindo as relações causais, houve a simultaneidade e a afinidade. (SODRÉ, 1969, p. 206/207)

A França sempre foi o referencial mais forte entre os primeiros românticos brasileiros, desde Gonçalves de Magalhães e demais intelectuais, que produziram a *Revista Niterói*, publicada em 1836, primeira grande manifestação a favor de um pensamento brasileiro e de uma literatura *militante*. Também foi da França, onde residiam, que esses intelectuais se propuseram a organizar e compor, uma literatura fortemente nacional, que para eles significava uma literatura não lusitana.

Não podemos esquecer que foram os escritos de Ferdinand Denis que mais fortemente sugeriram aos primeiros românticos a temática a ser buscada por nossos poetas e romancistas, visando diferenciar substancialmente nossa literatura das demais europeias: a exuberância de nossa natureza e o heroísmo

de nossos aborígenes.

José de Alencar participou desse esforço para a criação de uma literatura nacional. E o que ele julgava nacional demonstrou-o ao longo de quase 24 anos de carreira, nos mais variados gêneros literários. Criador de heróis inesquecíveis, cujos nomes – Peri, Iracema, Moacir, Lucíola, Jandira, Araci, Ubirajara – “encheram nossos registros civis”, nas palavras de Antonio Candido (2009), Alencar marcou o século XIX como romancista e dramaturgo, além de teórico da língua portuguesa e da literatura brasileira. Mas não só: Alencar foi jurista, Ministro da Justiça e militante político do Partido Conservador, tendo sido eleito deputado pela província do Ceará em 1860 e permanecendo na política até sua morte em 1877.

À parte essa grande influência da cultura francesa no Brasil e em toda América Latina, pela qual os intelectuais brasileiros procuravam substituir a cultura portuguesa, Alencar foi um grande apreciador de Chateaubriand, por quem nutria profunda admiração, e de Lamartine, sendo também um leitor ávido de outros escritores franceses, desde os de segundo escalão, até os mais conceituados de seu tempo, como Victor Hugo e Balzac. Leu-os e traduziu-os muito, ainda em sua época de estudante na Faculdade de Direito de São Paulo. Além disso o escritor foi também um apreciador dos românticos alemães, escoceses e estadunidenses, como Goethe, Walter Scott, Fenimore Cooper e Jacob Grimm, este por sua pesquisa linguística mencionada na polêmica com Nabuco (1875). Foi também admirador do Ossian, composição ficcional de uma balada escocesa de James Macpherson. Os estudos linguísticos faziam parte dos estudos literários e vice-versa. Victor Hugo, Walter Scott, Jacob Grimm, por exemplo, foram escritores e pesquisadores de seus idiomas (francês, escocês e alemão) e levavam tais estudos a sério. Alencar também procurou se ocupar desse tema. Foram inúmeros os textos produzidos sobre literatura e linguística escritos por Alencar, sendo os mais conhecidos as cartas publicadas no Diário do Rio de Janeiro sobre *A confederação dos Tamoios* (1856), *A Comédia Brasileira* (1857), epístola publicada no mesmo jornal, pós-escrito à segunda edição de *Diva* (1865), o prólogo, a *Carta ao Dr. Jaguaribe em Iracema* (1865) e o pós-escrito a esse romance, datado de 1870, as notas de *O gaúcho* (1870), o prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), intitulado *A bênção paterna, Como e por que sou romancista* (1873), *Nosso cancionero* (1874), as notas de *Ubirajara* (1874) e a famosa polêmica travada com Joaquim Nabuco no jornal O Globo em 1875.

A ideia de um nacionalismo organicamente cultural, herdado como energia viva pelos filhos de uma terra-mãe, gerando sentidos e

sentimentos de uma alma coletiva comum foi muito influente, tanto no Romantismo europeu quanto no brasileiro. Por isso não devemos estranhar que autores como José de Alencar e Walter Scott usem essa ideia, para fundamentar suas propostas de uma matriz distintiva de linguagem e cultura para o Brasil e para a Escócia, respectivamente, matrizes de dois povos cujos espíritos se diferenciam de Portugal e da Inglaterra. (JOBIM & HENRIQUES, 1996, p. 117)

Por influência de Denis e Chateaubriand em nossa literatura, Alencar, quando iniciou sua carreira literária, ainda estava marcado pelo indianismo. Ele nunca abandonou a temática totalmente, pois apesar de ter escrito, num universo de 20 romances, apenas três considerados pela crítica como indianistas – *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – o último dessa trilogia indianista foi escrito já em 1874, três anos, portanto, antes de morrer.

No campo literário, contudo, Alencar nos informa em sua autobiografia, *Como e por que sou romancista*, escrita em 1873, que sua primeira vocação foi a de charadista: o ato de criar palavras, seus sentidos e suas possibilidades. Sobre isso Alencar nos dirá: “Se a novela foi a minha primeira lição de literatura, não foi ela que me estreou na carreira de escritor. (...) O dom de produzir, a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim” (...) (ALENCAR, 1960, p. 134)

Embora, como em toda autobiografia possa haver um componente de ficção, é interessante observar que essa vocação nunca foi totalmente esquecida. O que dizer do nome *Iracema*, cujo fato inegável de ser um anagrama de América foi “descoberto” por Afrânio Peixoto, como uma charada que passou despercebida até 52 anos após o falecimento do escritor? O mesmo recurso ocorreu no nome de personagem Carlos de Eneia, de *A Guerra dos Mascates*, um anagrama do nome do escritor cearense.

Mas a primeira obra de fôlego que o tornou nacionalmente conhecido tinha temática indianista, *O guarani*. A escolha do indianismo parece que lhe servia bem. Pelo menos para resolver alguns aspectos da literatura romântica praticada por Alencar: a questão da nacionalidade – cor local -, o afastamento de uma realidade incômoda – a escravidão – e o interesse nos seus estudos filológicos e linguísticos. A ação de todos os romances indianistas exclui de seus enredos o elemento africano e a escravidão de suas narrativas. O contrário também é uma verdade: a temática da escravidão destoava completamente da quase poética temática indianista, que buscava trazer para perto do público leitor a cultura indígena idealizada, o caráter heroico da resistência indígena, com a enorme vantagem de que, no momento em que Alencar escrevia, grande

parte da população indígena encontrava-se isolada em rincões afastados ou dizimada, não representando perigo nas grandes cidades, o que dava a certeza de que sua imagem não poderia ser confrontada com a realidade. Essa ideia de “falar ‘pelos’ mortos” ou “ventriloquismo às avessas” (ANDERSON, 2015, p. 271) em relação ao índio-herói deixava Alencar tranquilo em relação ao quanto de idílico, poético e distante estava da realidade presente a composição dos personagens indígenas idealizados. Alencar bem via – assim como os demais intelectuais da época – que não havia beleza possível na escravidão. Então, no momento em que localiza seus romances no século XVII, tenta evocar um mundo aparentemente mais harmonioso, cujos resultados não conseguiria realmente obter nos seus romances e dramas mais contemporâneos. Nesse sentido, qualquer romance “realista”, contemporâneo, não poderia excluir uma indicação ao menos da existência da questão escravista.

Aliás esse alerta nos dá o narrador de *O guarani* para sua prima, na versão publicada no jornal, suprimida da versão livresca. Nela, o narrador diz à prima numa nota: “O manuscrito que estou copiando tem a data de 1758; por isso não se admire que o autor fale no presente. Hoje já não existem Aimorés, minha prima”. (*Diário do Rio de Janeiro*, 17 de janeiro de 1857).

O romance seguinte que tratará da temática indianista será *Iracema*. Para além disso, da ficcionalização do nascimento de um povo ou uma nação, a linguagem inovadora, o uso da charada para a composição do nome da personagem principal, como citado, demonstram que Alencar estava fazendo uma experimentação literária, talvez a mais importante. Esse processo não era novo em Alencar, pois o escritor já o havia realizado em *O guarani*, especialmente quando dava voz a Peri. Contudo, em *Iracema* esse recurso é mais extensamente usado. Além do texto inovador, é importante destacar os inúmeros paratextos que envolvem o romance: o prólogo, as notas bastante esclarecedoras da cultura indígena segundo as pesquisas de época, a carta ao Dr. Jaguaribe, em que explica a opção pela linguagem adotada:

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; (...) Entretanto os selvagens de seu poema falam uma língua clássica (...) Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara (...) (ALENCAR, 1977, p. 321)

A terceira obra indianista será *Ubirajara*. O romance passa-se num universo em que a presença do português ainda não está em contato com o

índigena e é usada a mesma linguagem ficcional de *Iracema*.

Nesses paratextos Alencar reforça sua ideia de que o que ele considerava uma linguagem nacional passava por uma diferenciação da matriz europeia. Embora Alencar nunca tenha proposto uma radicalização como o fizeram nossos vizinhos paraguaios, que adotaram o guarani como língua nacional, a utilização de expressões indígenas e a composição de palavras a partir de uma matriz tupi, de que Alencar faz largo uso em *Iracema*, “cria” uma língua romanesca que ele esperava, parece, fosse usada numa língua nacional.

O que se pode observar nos chamados romances indianistas é a ficcionalização da língua indígena, utilizando-se de um recurso comum aos três romances: a fala do índio, que se refere a si mesmo na terceira pessoa do singular e pelo próprio nome, nunca um pronome, embora dirija-se ao interlocutor na segunda do singular. Entre os não índios o tratamento é sempre na segunda pessoa do singular ou do plural, dependendo do caso. Vejamos exemplos em *O guarani* numa cena entre Álvaro e Isabel:

- (...) Ainda há pouco vos vi de longe que passáveis sobre a esplanada (...)
- Como? ... Tivestes a imprudência de abrir a janela? (ALENCAR, 1977, p. 165)

Ou numa cena entre Ceci e Peri:

- Tu me prometes não deixar tua senhora! Disse Cecília com uma doce exprobração.
- Peri quer te salvar.
- Como?
- Tu saberás. Deixa Peri fazer o que tem no pensamento. (ALENCAR, 1977, p. 167)

O mesmo ocorre em *Iracema*:

- (Iracema fala) -Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema. (ALENCAR, 1977, p. 259)
- (Araquém fala) – (...) Araquém nada fez pelo hóspede; não pergunta donde vem e quando vai. Se queres dormir, desçam sobre ti os sonhos alegres; se queres falar, teu hóspede escuta. (ALENCAR, 1977, p. 260)

(Iracema fala) – O amor de Iracema é como o vento dos areais; mata a flor das árvores, suspirou a virgem. (ALENCAR, 1977, p. 265)

Podemos ver o mesmo recurso ser utilizado em *Ubirajara*:

Jaguarê fala – Guerreiro-chefe, Jaguarê não te quer matar como serpente que ataca o descuidado caçador. (...) (ALENCAR, 1977, p. 383)

Pojucan depôs o arco-chefe aos pés de Itaquê e disse:  
-Pojucan mostrou que em suas veias corre o sangue generoso de Itaquê.  
(ALENCAR, 1977, p. 424)

Mas Alencar não se ateu somente a escrever uma literatura indianista, embora tenham seus romances com essa temática um grande sucesso de público à época – caso de *O guarani* -, ou na posteridade – caso de *Iracema*. Outros temas ocuparam a pena do escritor, inclusive a temática da escravidão.

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, ao falar sobre a relação entre o escritor e o público, nos mostra o vínculo necessário entre o produto – a literatura – e o consumidor – o público. Ora, naquela sociedade, era mesmo muito difícil encontrar personagens protagonistas escravizados, pois essas pessoas estavam na base da pirâmide social. Não eram o consumidor das obras literárias nem objeto de interesse desses mesmos consumidores. Logo, o produto – o livro, o conto, o drama – não poderia conter personagens sem o interesse desse público consumidor.

Contudo, essa mudança operou-se com a publicação do romance estadunidense *Uncle's Tom cabin* (*A cabana do pai Tomás*), publicado entre 1851/1852. Esse fato serviu de mote para a relativa explosão de personagens negras heroicas e/ou sofredoras em nossa literatura. Alencar não poderia escapar dessa ideia de escrever sobre escravidão, sobretudo depois do sucesso extraordinário de *A cabana do Pai Tomás*, ou *Tio Tom*, no original. E ele escreveu duas obras dramáticas, *O demônio familiar*, comédia de 1857, e *Mãe*, drama de 1859 (encenada em 1860), além de dois romances, *O tronco do ipê*, em 1871, e *Til*, publicado de forma seriada em 1871 e em livro em 1872. É possível imaginar que o romance estadunidense tenha inspirado o escritor a escrever sobre escravidão, sobretudo no segundo caso. Mas também é possível pensar que Alencar estivesse interessado pelas expressões trazidas para a língua portuguesa pelos idiomas africanos. É isso que ele expressa no pós-escrito de *Iracema*, publicado com a edição de 1870:

Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas. (ALENCAR, 1977, p. 330)

*O demônio familiar* é uma comédia realista em quatro atos, que estreou em 1857. Nela, conhecemos a história de Eduardo, um médico modesto, dono de um moleque escravizado, Pedro. Ele mora com sua irmã, Carlotinha, em idade de casar. Arrimo de família, Eduardo é apaixonado por Henriqueta, moça também de origem também modesta. Interessado em ser cocheiro, especialmente por causa da roupa, Pedro, o rapazote, arma as mais diferentes intrigas a fim de separar os irmãos de suas paixões, juntando-os aos pares mais afortunados, a fim de que ele, uma vez morando com uma família rica, possuidora de carruagens, possa realizar sua grande ambição.

*Mãe* é um drama que tem como protagonista uma mulher (Joana) escravizada por seu próprio filho (Jorge), que desconhece o fato de ela ser sua mãe. Joana é escrava de ganho, aluga seus serviços em busca do bem-estar do jovem Jorge que, por sua vez, pensa ser ajudado por um grande amigo de seu pai, o Dr. Lima. No andar de baixo do sobrado modesto em que morava, vive a jovem Elisa, bonita moça apaixonada por Jorge. Filha de um funcionário público falido, Gomes, que se encontra nas mãos de agiotas, Elisa surpreende Jorge com a comunicação de que seu pai pensara em suicídio por conta de dívidas. A única solução encontrada por Jorge é a venda da escrava por pelo menos um dia, a fim de que possa buscar uma outra solução para o problema. Ao ver que Jorge vendera Joana, o Dr. Lima não se contém e revela a Jorge a natureza das relações entre mãe e filho. Joana ouve a revelação e, temendo ser desprezada, se desespera e mata-se.

Escritos ainda nos anos 1850, antes de Alencar ingressar na carreira política, essas duas obras dramáticas foram consideradas “abolicionistas” por muitos de seus contemporâneos.

Nos anos 1870, Alencar escreveu dois romances que, se não têm como tema central a escravidão, possuem inúmeras cenas de fazenda em que personagens escravizados têm voz. No primeiro deles, *O tronco do ipê*, há um coprotagonista negro escravizado: Pai Benedito, que, na opinião de Heloisa Toller Gomes, é clara inspiração de Tio Tom, ou Pai

Tomás, conforme a tradução do romance estadunidense. O segundo é *Til*. A temática principal não é a escravidão, mas as cenas de fazenda também envolvem inúmeros personagens escravizados.

O que se pode observar nas quatro obras é a repetição do modelo utilizado para a composição das personagens indígenas: o escravizado fala de si na terceira pessoa. O diferencial é que no caso do indígena, ele usa a segunda pessoa para falar com seu interlocutor, enquanto o personagem escravizado usa o verbo na terceira pessoa para seu interlocutor. Eis alguns exemplos em *O demônio familiar*:

PEDRO – Nada, nanhã! Que Vm. é moça muito bonita; e Pedro um moleque muito sabido! (ALENCAR, 1858, p. 20)

PEDRO – Pedro vai ser cocheiro em casa de major! (ALENCAR, 1858, p.159)

Em *Mãe* podemos ver estas cenas:

Elisa (para Joana) – Tu nos serves, como se fosses nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espanas os trastes, lavas a louça e até cozinhas o nosso jantar. (ALENCAR, 1862, p. 3)

Ou ainda:

Joana (para Elisa) – Que bom coração tem Iaiá!... Desculpa tudo.

Elisa - Para que me desculpem também os meus defeitos, Joana.

Joana - É o que iaiá não tem. Oh! Joana sabe conhecer gente! E então iaiá que está mesmo mostrando o que é, nesse rostinho de prata! (ALENCAR, 1862, p. 7)

O que podemos observar é que Elisa, que teve instrução formal, fala com Joana na segunda pessoa do singular, enquanto Joana utiliza somente a terceira do singular, tanto para referir-se a si mesma como para falar com sua interlocutora. Alencar, no primeiro de seus dois romances que tratam da questão escravista, *O tronco do ipê*, assim se refere a esse uso do português:

A linguagem dos pretos, como as das crianças, oferece uma anomalia muito frequente. É a variação constante da pessoa em que fala o verbo; passam com extrema facilidade do ele ao tu. Se corrigíssemos essa irregularidade, apagaríamos um dos tons mais vivos e originais dessa frase singela (ALENCAR, 1977, p. 191)

No romance seguinte, *Til*, Alencar vai se aprofundar no estudo da cultura negra. Espantosamente, o romancista cria inúmeras cenas que diretamente têm pouco a ver com a trama, mas que tratam muito de uma cultura pouco registrada nos romances do século XIX: o samba, o jongo e a congada. Isso coincide com sua militância política, envolvido que estava com os debates que giravam em torno da aprovação da Lei do Ventre Livre, da qual foi ferrenho opositor. Por isso pode causar espanto o empenho do escritor em registrar pelo menos três manifestações culturais de origem africana.

O romance mantém o registro de *O demônio familiar* e *Mãe*: uso da terceira pessoa para falar de si como pode ser visto nesses exemplos:

Monjolo fala: - Branco está de orelha em pé; pois olha, Monjolo é negro de bem... (ALENCAR, 2012, p. 70)

- Monjolo arranja tudo, deixa estar. (ALENCAR, 2012, p.185)

- Monjolo não quer nada, senão jimbo (dinheiro) muito para comprar fumo e cachaça. (ALENCAR, 2012, p.185, grifo meu)

Outro registro interessante feito por Alencar é o que diz respeito aos fonemas /r/ e /l/. O escritor cearense repara, e registra no romance, a apócope do /r/ e mostra um fenômeno que aponta como a produção sonora de um hiato a partir dos /l/. Eis a cena:

Entretanto o negrinho, a requebrar-se, abria o queixo e atroava os ares com esta cantiga:

Candonga, deixa de partes

É melhor desenganar

Que este negro da carepa

Não há fogo pra queimar

(...) Salvo os rr finais que ele engolia e os ll afogados em um hiato fanhoso, tudo o mais era produção do estro africano e da sua veia de improviso. (ALENCAR, 2012, p. 275)

É possível ver que Alencar, quando se aproximava da temática da escravidão, afastava-se daquele modelo francês de literatura – de *O guarani*, com a exaltação da natureza e dos índios; de *Cinco minutos* ou de *A viuvinha*, romances urbanos de inspiração francesa, todos escritos antes de *Mãe*, e também dos demais romances urbanos e históricos posteriores tornando-se bem mais nacional, contemporâneo e “realista”.

Mas esse “realismo” será questionado por Joaquim Nabuco na famosa polêmica travada com Alencar no jornal O Globo em 1875. A respeito de *demônio familiar*, Nabuco afirmou:

Pedro não é um tipo conhecido; não há entre os negros criados no seio das famílias do país um só que fale essa língua inventada pelo Sr. J. de Alencar, com a mesma paciência com que inventou o seu dialeto tupi. Ninguém ainda ouviu o singular idioma áfrico-português que fala o Demônio Familiar. (COUTINHO, 1978, p. 105)

E ainda: “Essa linguagem de telegrama não é falada entre nós; (...) O negro nascido no país e criado na família do senhor, como esse Pedro (...) não suprime assim o artigo e não fala uma língua que nos parece bárbara”. (...) (COUTINHO, 1978, p. 106). Contudo, ao mesmo tempo se contradiz e, como sem querer, concorda com Alencar ao escrever: “Já é bastante ouvir nas ruas a linguagem confusa, incorreta dos escravos; há certas máculas sociais que não se devem trazer ao teatro” (...) (COUTINHO, 1978, p. 106)

Já no início dos anos 1870, em plena campanha pela Lei do Ventre Livre, contra a qual se insurgiu Alencar, dois críticos literários resolvem publicar, no jornal *Questões do Dia*, ataques político-literários contra o escritor cearense. Cincinato foi o pseudônimo utilizado por José Feliciano de Castilho, que elegeu Alencar seu inimigo figadal. Ocorre que Alencar, desde que fora preterido da vaga de Senador, não perdia oportunidade de atacar o Imperador. Feliciano de Castilho – alguns insinuam – fora pago por Pedro II para atacar o escritor. Como resposta, e concordando com o ataque do primeiro, compareceram às páginas do jornal as cartas assinadas por Semprônio, endereçadas a Cincinato. Escritas por Franklin Távora entre 1871 e 1872, nessas epístolas Semprônio profere vários juízos negativos a respeito das obras de Alencar. Por trás da crítica literária havia, é claro, a crítica política. Não é apenas a mudança de perspectiva literária – do romantismo para o realismo – o que está em discussão, mas as posições políticas de Alencar. Publicado originalmente de forma seriada no jornal *A República*, *Til* também foi alvo da série de Cartas trocadas entre Semprônio e Cincinato, epístolas já mencionadas, pois no momento em que eram escritas foram publicados *O tronco do ipê* e *Til*. Sobre esse romance assim um deles se expressa:

Para prova chamo a tua atenção para o polidíssimo diálogo travado entre uma negra da fazenda, um pagem e mais um caipira ou arreeiro. Amores de senzala, ciúmes de cavalaria, trá-los José de Alencar à

sala ou ao gabinete do desprevenido leitor, a quem os oferece como costumes edificantes de São Paulo!

Supôs, decerto, que para entabular palestra, com visos de natural ou verossímil, entre personagens dessa laia, tinha rigorosa obrigação de usar de desonestas palavras. Que pobreza! (TÁVORA, 2011, p. 260)

Pode-se avaliar que tanto em *O demônio familiar* quanto em *Mãe*, que são dramas que se passam no Rio de Janeiro, Alencar não tenha pesquisado nada sobre a concreta situação do negro no Brasil, fora do aspecto óbvio da escravização. Tanto o moleque Pedro quanto a mulata Joana vivem a mesma cultura dos brancos, embora se expressem de maneira diferente das demais personagens.

Em *O tronco do ipê e Til*, podemos ver uma preocupação além: uma pesquisa sobre a cultura negra. Não é somente o romancista retratando a sociedade que ele vive e vê, mas o homem de gabinete, sentado estudando a cultura negra das fazendas ao redor do Rio e São Paulo ao falar da congada, do jongo, das festas. Como bom filólogo, estuda as expressões idiomáticas, mostra aspectos que envolvem a contribuição africana para a formação cultural do Brasil, talvez aí já com um olhar menos preconceituoso. E o fato de ambos terem sido escritos no começo dos anos 1870, quando estava muito exaltado o debate em torno da chamada Lei do Ventre Livre, pode ter relação com a pesquisa de Alencar. Como é possível perceber, Alencar demonstra “um genuíno interesse linguístico, etimológico e uma preocupação *avant la lettre* com as linguagens crioulas e indígenas” (GOMES, 2009, p. 186). Contudo foram os únicos trabalhos de Alencar que envolveram a escravidão e a linguagem dos escravizados, pois o escritor não voltaria mais a tocar no assunto.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. *Carta ao Dr. Jaguaribe In: Iracema*. Vol. 1. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977

\_\_\_\_\_. *Mãe*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1862 <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00180200>

\_\_\_\_\_. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Typographia de Soares & Irmão, 1858  
<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176200>

- \_\_\_\_\_. *O tronco do ipê*. Vol. 4. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito a Iracema*. Vol. 1. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977
- \_\_\_\_\_. *Til*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1978
- GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009
- JOBIM, José Luís et HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. *A Literatura e a identidade nacional linguística: José de Alencar e Walter Scott*. In: Cadernos Pedagógicos e Culturais, vol. 5: Niterói, 1996, p. 111/133
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. MARTINS, Eduardo Vieira (Org.). São Paulo: Editora UNICAMP, 2011.

# GRADAÇÃO E ANÁFORA NA CONSTRUÇÃO DOS CONTOS DA ACREANA ROBÉLIA SOUZA

ENEILTON TAVEIRA DE ALMEIDA<sup>1</sup>

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> MARIA JOSÉ DA SILVA MORAIS COSTA<sup>2</sup>

PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> LUISA GALVÃO LESSA KALBERG<sup>3</sup>

(UFAC – Campus Floresta)

## RESUMO

Compreender alguns elementos presentes nas narrativas da obra *Conversa afiada*, bem como a contribuição desses elementos para a composição do estilo da escritora Robélia Souza é o objetivo do presente trabalho, que se situa nos estudos da estilística literária e no campo da expressão. Propõem-se, ainda, refletir sobre a rede estilística escolhida pela autora como recurso de expressão das realidades amazônicas. O embasamento teórico assenta-se nas noções de estilo, estilística, gradação e anáfora, a partir da discussão elaborada por Martins (2008) e Ribeiro (2011). Para o propósito do presente estudo foram necessárias reiteradas leituras das narrativas, durante as quais, foi feito o levantamento das ocorrências de anáfora e gradação presentes nos quatorze contos que compõem o livro *Conversa afiada*. Só então, passou-se à análise dos três textos em que as anáforas e gradações se repetem mais vezes: “Vale a pena aguentar”, “Ecoando no vento” e “Desistir ou não – eis a questão”. A forma como a autora constrói suas narrativas chama a atenção pela riqueza estilística que então emprega nas construções estilísticas. Dentre os diversos recursos de estilo, utilizados por ela, a gradação e a anáfora se destacam pela recorrência. Em todos os contos da autora essas figuras aparecem por mais de uma vez. Ficou evidente, portanto, a gradação e a anáfora como recursos estruturadores dos contos de Robélia Souza, principalmente nos epílogos das narrativas onde essas figuras são utilizadas em maior número, acentuando o suspense em torno do final da trama.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estilística. Estilo. Anáfora. Gradação.

---

1- Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Acre e professor da Educação Básica na Secretaria de Educação do Acre.

2- Doutora em Educação e mestre em Estudos Literários, atualmente é professora adjunta e diretora do Centro de Educação e Letras – Campus Floresta – Universidade Federal do Acre

3- Doutora em Língua Portuguesa pela UFRJ e Pós-Doutora em Lexicologia e Lexicografia pela Université de Montréal, Canadá. Atualmente Professora DCR/CNPq/FAPAC

## ABSTRACT

Understanding some elements present in the narratives of the work *Conversa afiada*, as well as the contribution of these elements to the writer's style makeup Robélia Souza is the objective of this work, which lies in the study of literary stylistics and in the field of expression. It is proposed also to reflect on the stylistic network chosen by the author as an expression feature of amazonian realities. The theoretical background is based on the notions of style, stylistic, gradation and anaphora, from the discussion drafted by Martins (2008) and Ribeiro (2011). For the purpose of this study were needed repeated readings of narratives, during which it was made a survey of the occurrences of anaphora and gradation present in fourteen short stories that make up the book *Conversa afiada*. Only then, it was passed to the analysis of the three texts in the anaphoras and gradations are repeated over and over: “Vale a pena aguentar”, “Ecoando no vento” and “Desistir ou não – eis a questão.” The way the author builds his narrative gets the attention for stylistic wealth that then uses stylistic constructions. Among the different style resources used by her, gradation and anaphora stand out for recurrence. In all the tales of the author these figures appear more than once. It was evident, therefore, the gradation and anaphora as structural features of tales of Robélia Souza, especially in the epilogues of narratives where these figures are used in greater numbers, emphasizing the suspense around the end of the plot.

Keywords: Stylistic. Style. Anaphora. Gradation.

## I. INTRODUÇÃO

Traz-se a lume um artigo de natureza estilística, no sentido de olhar a arte/forma apurada ou elegante de bem escrever. Para muitos estudiosos esta é a disciplina que estuda os recursos expressivos que individualizam os estilos. Podendo, ainda, ser definida como uma conexão histórica entre a Poética e a Retórica. Saliente-se que esses recursos estilísticos não surgem aleatoriamente, mas são escolhidos, ainda que de forma inconsciente, pelo escritor, de acordo com sua intenção. Quer emocionar? Quer persuadir? Quer confundir? Para cada objetivo, há um recurso, como se verá no presente estudo.

Essa obra, *Conversa Afiada*, objeto da presente análise, foi publicada por Robélia Souza, em 1996, e acolhe quatorze contos que narram o cotidiano ribeirinho, nas pequenas cidades e nos seringais e colocações dos arredores da cidade de Rio Branco. Ela faz isso com um estilo próprio que mistura o informal da oralidade com a busca de um refinamento da técnica escrita. O resultado desse processo é um conjunto de narrativas que envolve o leitor e

funciona como uma espécie de elemento motivador para o conhecimento mais problematizador do contexto amazônico.

A estilística é o instrumento teórico que possibilitará a compreensão de alguns elementos presentes nas narrativas e que contribuem para a composição do estilo de que se serve Robélia Souza, na obra *Conversa Afiada*. Contribuirá, também, com a reflexão sobre as escolhas estilísticas feitas pela autora, como recurso de expressão dessas realidades amazônicas para, em seguida, perceber os efeitos criados por esses elementos e, conseqüentemente, as formas como a escritora lida com a linguagem.

Mais especificamente, a estilística da frase, que de acordo com Garcia<sup>4</sup> (2010, p. 122), é a forma de expressão peculiar a certo autor, em certa obra, de certa época, capaz de proporcionar um olhar sobre a linguagem denotativa, na tentativa de perceber o fato estilístico a partir de uma circunstância específica. Neste. Contexto, o estudo se propõe à leitura dessa autora, que escreve *Conversa Afiada, obra escrita* na segunda metade do século XX, no Estado do Acre. Esses contos foram publicados por Robélia Souza no ano de 1996, cuja temática centra-se no cotidiano de lutas, crenças, limitações e perspectivas do povo que vive na região acreana.

A própria capa do livro, na sua primeira edição, mostra o esforço da autora em traduzir essa fragmentária realidade. O fragmentarismo presente na gravura da capa se transporta para a linguagem, onde Robélia mostra um mosaico de recursos estilísticos, onde os efeitos expressivos chamam a atenção do leitor. Isso pode ser visto, por exemplo, em contos como “O homem do retrato”; “Copo-de-leite”; “A promessa”; “Filha ingrata”; “Vale apenas aguentar”; “A carta anônima”; “A mensagem”; “Conversa afiada”; “Ecoando no vento”; “Desistir ou não - eis a questão”; “Cantam os galos”; “O encontro”; “Desconfiança” e “Rasga mortalha”, que se desenrolam como motor da vida, alternando marcha lenta e, também, velocidade do ritmo narrativo, tal como o ritmo do interior da floresta.

Na intenção de refletir sobre esse conjunto, ganharam destaque os efeitos causados por duas figuras estilísticas recorrentes em todos os contos da autora: anáfora e gradação. No cotejamento desses *tropos* foram considerados alguns instrumentos de análises, bem como recorrência desses recursos expressivos no interior dos textos, numa relação que se estabelece entre as gradações e as anáforas, igualmente as respectivas formas de construção.

Para o estudo teórico dessas figuras, foram fundamentais os autores

---

4- Othon Moacir Garcia foi um filólogo, linguista, ensaísta e crítico literário brasileiro. Foi eleito membro da Academia Brasileira de Filologia (cadeira 21) e da Sociedade Brasileira de Filologia.

Martins (2008), com noções de estilo e estilística da frase, Ribeiro (2011) com os conceitos de gradação e anáfora. Além desses dois autores, o diálogo se dará também com outros, como Câmara (1977 e 1974), Alfredo Bosi (1993), Roland Barthes (2005), Martins (2008), que auxiliaram na compreensão dos recursos expressivos utilizados na construção dos contos.

## II. ESTILÍSTICA E ESTILO LITERÁRIO

A Estilística é a área do conhecimento que se propõe estudar o conjunto de recursos expressivos da língua. Seu devir se faz, portanto, em torno do efeito expressivo, da expressão da sensibilidade pela linguagem ou, ainda, da forma como a linguagem traduz sentimentos, afetos, atitudes, fatos sensíveis, aparentemente indizíveis, quando se trata de uma forma de expressão mais utilitária e técnica e, portanto, predominantemente informativa.

Nesse movimento, Martins (2008), no livro *Introdução à Estilística*, define o primeiro passo para a análise estilística como sendo a apreensão dos traços estilísticos presentes no texto (MARTINS, 2008, p. 23), entendendo o estilo do autor como a sua maneira individual de expressar-se, de refletir o mundo interior, a sua vivência (MARTINS, 2008, p. 24). A tarefa daquilo que se chamou estilística literária, portanto, é examinar como é constituída a obra literária e considerar o prazer estético que ela provoca no leitor (MARTINS, 2008, p. 27).

Segundo Lessa (2013, p. 13).

Na linguagem literária, o estilo é muito importante, já que neste caso, os processos estilísticos se encontram a serviço da obra literária. Resulta-se daí um confronto entre a norma padrão e a expressividade artística, e desse confronto se observam vários desrespeitos da norma linguística (para os puristas) ou vários efeitos literários em detrimento da norma (para os literatos).

Nesse sentido, a escolha de contos, como objeto de estudo, desse projeto de pesquisa, justifica-se porque a literatura é entendida como elemento necessário para a melhor compreensão da língua portuguesa. Ela possibilita o uso mais experimental da linguagem e de suas possibilidades, uma vez que os textos literários se colocam, na maioria das vezes, como um laboratório de experiências linguísticas que auxilia o falante no uso mais consciente da língua.

É assim que acontece na visão de Barthes (2005, p. 41), o trânsito entre a ciência e a literatura, não importa o contexto em que se colocam em cena a linguagem e suas máscaras. Pois ao escritor é permitido trapacear com ela, devolvê-la viva, transformada em discurso de moda ou em discurso amoroso,

no discurso mais científico ou, se quiserem, no mais “leviano”, desde que isso significasse um desafio, situado, como ele mesmo diz, “no limiar do inteligível”.

Segundo Martins (2008), a criatividade da frase reside na dupla escolha do padrão sintático e do léxico, ficando a cargo da Estilística a consideração dos tipos de frase que se podem formar e os possíveis desvios da norma que constituem traços originais e expressivos. Em Robélia Souza, as construções frasais são elaboradas numa expectativa de quem conhece a linguagem própria daqueles que vivem na floresta. O modo de arrumar as palavras mostra, de maneira clara, o manuseio dos recursos da língua e evidencia a capacidade singular na hora de montar os textos e dizer, neles, a Amazônia que ela conhece. As construções frasais, portanto, são fenômenos que não passam despercebidos pelo olho do leitor atento. Os recursos estilísticos saltam aos olhos porque mostram um jeito de dizer próprio, numa linguagem aparentemente simples, mas que traduz um mundo singular amazônico.

A compreensão do emprego da anáfora e da gradação é facilitada, no presente estudo, sobremaneira, pelo arcabouço teórico disponibilizado por Martins (2008) e pelo gramático Ribeiro (2011). Em sua *Gramática Aplicada da Língua Portuguesa*: a construção dos sentidos, o gramático descreve “todos os recursos que dispõe nossa língua”. Assim, sustenta:

Hoje, uma gramática não descreve apenas seu sistema linguístico. Nela estão presentes todos os elementos que levam à construção dos sentidos... Pois a mensagem é vista como uma atividade interativa de produção de sentidos, que se faz com base na organização dos elementos linguísticos na superfície textual e nas suas relações extralinguísticas (2011, p. 3).

A discussão de Martins (2008), em torno da frase, enquanto elemento de análise estilística, é tão importante quanto os dois conceitos de Ribeiro (2011). Segundo Martins (2008, p. 164), à estilística da frase interessa a consideração da norma – dos tipos de frase que se podem formar – e os desvios dela que constituem traços originais e expressivos. Diz ainda que – falsas ou verdadeiras, objetivas ou subjetivas, tais frases transmitem o esforço humano para compreender, explicar, ordenar o mundo e a vida, os fenômenos e as abstrações (Martins, 2008, p. 169).

Os conceitos de estilo, gradação e anáfora, explorados por Ribeiro (2001), darão condições de enxergar a mensagem elaborada por Robélia Souza, desse modo criativo, quando os elementos linguísticos e os extralinguísticos se encontram para traduzir, expressar, dizer uma localidade, a Amazônia acreana.

Para definir estilo, Ribeiro (2011) se apropria do que diz Câmara (1977: 367) em sentido amplo: *é a maneira típica porque nos exprimimos linguisticamente, individualizando-nos em função da nossa linguagem*. Essa noção deixa clara a necessidade de escolha como uma das principais marcas do conceito de estilo. Ele é marcado, desse modo, pela seleção entre as possibilidades de expressão de uma dada língua. O falante, no momento de uso da língua, procede a diferentes tipos de escolha, em diferentes níveis da língua. Por exemplo, ele deve escolher entre as diversas formas de dizer<sup>5</sup>, entre a forma de construir as frases (exclamativas, interrogativas, afirmativas), a recorrência dos vocábulos, os diversos semantismos, entre outras questões. É a partir desse conjunto de escolhas que a linguagem vai se modelando e produzindo efeitos variados. Elas são motivadas por contextos específicos que ditam qual a opção linguística que resultará no efeito desejado.

A partir das possibilidades estilísticas que surgem dessa noção e dos aspectos enfatizados em cada uma das escolhas, Ribeiro (2011) alista as figuras de linguagem, “aspectos que assume a linguagem para fim expressivo, afastando-se do valor linguístico normalmente aceito” (2011, p. 367), em figuras de palavras em que a significação dos radicais sofre um desvio; figuras de sintaxe, em que a estrutura normal da frase sofre alterações; e figuras de pensamento, em que há uma discrepância entre a expressão formal e o verdadeiro propósito da enunciação.

Uma figura de sintaxe (Anáfora) e uma figura de pensamento (Gradação) são as marcas estilísticas utilizadas para a leitura que se propõe empreender contos de Robélia Souza. A palavra anáfora vem do grego, formada pela junção do prefixo *-ana*, que significa repetição, e pelo verbo *pheró*, que quer dizer transportar, suportar, manter. Segundo Ribeiro, “anáfora é a repetição de vocábulo(s) no início de cada membro da frase” (2001, p 372). Essa figura é muito utilizada em textos de cunho popular e na literatura em geral. A anáfora é também utilizada como elemento coesivo nas construções com pronomes anafóricos, contudo, esse não é o caso em vista nesse trabalho.

A figura de pensamento nomeada como gradação é definida por Ribeiro como “enumeração que denota crescimento ou diminuição (clímax e anticlímax)” (2011, p. 373). Ainda que a gradação estabeleça ligação direta com a forma de construção da frase, ela não é considerada como figura de sintaxe devido a sua relação forte com o significado das palavras que compõem a sentença. Etimologicamente, a palavra vem do latim *gradus* que quer dizer passo, deslocamento numa série, ponto numa escala, relacionado com o verbo

5- Mikhail Bakhtin, ao refletir sobre os gêneros do discurso, defini-os como as diversas formas de dizer (1988).

*gradi* que significa caminhar, dar um passo.

Essas duas figuras de linguagem são utilizadas como uma forma de expressar sentidos abstratos que, na grande maioria das vezes, não estão cristalizados na língua de todo dia. Seguem, na próxima parte, as ocorrências dessas figuras nos quatorze contos do livro *Conversa afiada* de Robélia Souza, dados que serão analisados de modo a apreender o efeito expressivo produzido por eles nas narrativas da autora.

Segundo Alfredo Bosi, (1993, p. 29) é pela “forma interna dessa comunhão de sujeito e mundo que um estilo que reativa e nele as potências sonoras e simbólicas de cada palavra. É esse jogo estilístico e simbólico que faz o leitor viajar pelas trilhas da literatura e nela construir mundos possíveis e impossíveis.

### III. ANÁFORA E GRADAÇÃO EM TRÊS CONTOS DE ROBÉLIA SOUZA<sup>6</sup>

A pesquisa feita nos quatorze contos do livro *Conversa afiada*, de Robélia Souza, demonstrou que eles reúnem vinte e oito ocorrências de gradação e oitenta ocorrências de anáfora: O conto “O homem do retrato” reúne duas gradações e oito anáforas; O conto “Copo-de-leite” reúne duas gradações e três anáforas; “A promessa” reúne duas gradações e sete anáforas; “Filha ingrata” reúne duas gradações e sete anáforas; “Vale a pena aguentar” reúne duas gradações e onze anáforas;

“A carta anônima” reúne quatro anáforas e nenhuma gradação; “A mensagem” reúne três gradações e quatro anáforas; “Conversa afiada” reúne uma gradação e três anáforas; “Ecoando no vento” reúne três gradações e nove anáforas; “Desistir ou não -- eis a questão”, reúne três gradações e sete anáforas; “Cantam os galos” reúne quatro anáforas e nenhuma gradação; “O encontro” reúne duas gradações e cinco anáforas; “Desconfiança” reúne três gradações e seis anáforas; “Rasga-mortalha” reúne três gradações e três anáforas.

Desse levantamento decorre que três dessas narrativas apresentam um número maior desses dois fenômenos estilísticos. A análise se ocupará dessas três narrativas na ordem que aparecem no livro, são elas: “Vale a pena aguentar”, “Ecoando no vento” e “Desistir ou não -- eis a questão”.

O conto “Vale a pena aguentar” é narrado em terceira pessoa e traz a

---

6- Outros contos da autora são analisados no livro *Trajatória de uma expressão amazônica: o encanto do desencanto em Florentina Esteves*. Nesse texto as duas autoras – Robélia Souza e Florentina Esteves – apontam para um momento em que a expressão acreana passa da descrição panorâmica da Amazônia para uma postura mais experimental em relação à linguagem.

história de Isaura, mulher que vive insatisfeita com o marido e pensa na forma de se livrar da prisão que é o casamento. No entanto, pesa-lhe a covardia: “Mudar, desacomodar-se, refazer a vida, crescer... É preciso ter coragem” (SOUZA, 1996, p. 42). Nessa narrativa, a proeza de Robélia Souza foi o paralelismo que se constrói entre a mulher e a jandaia, ou entre as mulheres e as jandaias, já que duas figuras femininas aparecem no enredo, Isaura e Dedé, e duas aves, a jandaia de Isaura e a jandaia de Dedé. No entanto, para os limites desse trabalho, analisar-se-ão as ocorrências de gradação e anáfora na construção do enredo e, conseqüentemente, na definição do estilo de Robélia Souza.

Aqui, têm-se duas gradações e onze anáforas que percorrem o texto do início ao fim. A intenção do narrador não é contar a história de uma mulher no interior de uma colocação da Amazônia. Mais que isso, o narrador se ocupa em traduzir a irresignação e a covardia, o medo e a insegurança, que crescem como paredes ao redor da personagem. Para isso, o uso das gradações e das inúmeras anáforas, além do paralelismo citado anteriormente e do indireto livre, são importantes elementos de construção.

As primeiras anáforas são construídas ainda no primeiro parágrafo do conto: “**esse** aperreio, **esse** desprezo, **essa** ciumeira, **essa** vergonha de ser trocada **pelas** vadias, **pelas** quengas e tudo quanto é rabo-de-saia” (SOUZA, 1996, p. 39)<sup>7</sup>. Nesse momento, o narrador inicia a narrativa com os pensamentos de Isaura fluindo. Ela pensa sobre a situação que vive e o efeito que o fluir do pensamento causa na narrativa é um desassossego tanto da personagem quanto do leitor diante do relacionamento com o marido. A repetição do pronome demonstrativo *esse – essa* e da locução prepositiva *pelas* entre o grupo de substantivos intensifica esse desassossego ao longo do parágrafo.

Mais uma anáfora é construída na descrição das atividades diárias de Isaura: “**fazer** isso, **fazer** aquilo” (SOUZA, 1996, p. 39). Nessa construção, diferentemente das anteriores, o vocábulo que se repete é um verbo. A descrição das ações executadas pela personagem, durante o dia, numa rotina de vida inteira é intensificada pela repetição do verbo fazer, no início das duas expressões.

Ainda, no mesmo parágrafo, o narrador utiliza dois outros fenômenos anafóricos quando os pensamentos de Isaura descrevem o marido: “Ele **cada vez** mais distante. **Cada vez menos** interessado, **menos** presente,

---

7- No decorrer da análise, os vocábulos repetidos que caracterizam anáforas e aqueles que caracterizam gradação virão destacados com negrito. O grifo, no entanto, não consta nos textos de Robélia Souza.

**menos** homem pra ela” (Souza, 1996, p. 40). Aqui as anáforas produzem uma impressão de distanciamento que causa cansaço na protagonista. *Cada vez* é utilizada primeiramente ao lado de uma expressão de teor negativo – mais distante. Na segunda vez que é utilizada, ela se junta com o advérbio *menos* e intensifica a ideia dos adjetivos e da expressão que se seguem ao advérbio – *interessado, presente, homem pra ela*.

No parágrafo seguinte, temos a construção: “... e a **Dedé**? Onde andar a **Dedé**?” (SOUZA, 1996, p. 40). Ribeiro (2011), como dito anteriormente, define anáfora como a “repetição de vocábulo(s) no início de cada membro da frase”. Nesse caso, o substantivo que se repete é um nome próprio, que aparece no final das frases. No entanto, um fenômeno como esse não pode passar despercebido em uma narrativa, onde a anáfora aparece como um dos elementos linguísticos/estilísticos estruturadores. Essa repetição, portanto, reforça o efeito criado pelas anáforas.

O próximo parágrafo traz mais uma ocorrência de anáfora. Ao descrever Dedé, o narrador reforça sua condição de liberdade, caracterizando-a pejorativamente: “**Solta** no mundo. **Solta** como uma égua no campo” (SOUZA, 1996, p. 40). O adjetivo faz a ligação metafórica entre Dedé e a égua. Na linguagem da Amazônia a comparação da mulher com a égua não é signo de boa conduta. A repetição do adjetivo reforça essa ideia.

Em outro momento do texto, quando Isaura novamente é pega divagando sobre o marido e sua relação com ele, a estratégia do narrador é novamente a construção de uma anáfora – “Já nem sabia **se** tinha **um** marido em casa, **se um** estranho, **se um** inimigo. **Se** ele morresse?” (SOUZA, 1996, p. 41). Os vocábulos *se* e *um* que, no início da frase, vêm intercalados por outras palavras, nas construções que se seguem unem-se para causar o efeito repetitivo da negatividade impressa ao marido. A última frase relativiza a situação pelo uso da condicional *se*, seguida da ideia da morte e de dois sinais de interrogação.

Ao descrever a circunstância do casamento de Dedé, novamente a anáfora volta à cena – “**Dedé**, café, **Dedé**, café, **Dedé** dá o pé” (SOUZA, 1996, p. 42). Dessa vez o nome próprio, repetido, de modo brincalhão, junta a anáfora ao trocadilho para dar pista sobre a posterior fuga de Dedé anunciada, em seguida, pelo marido abandonado: “– Patroa, a muié fugiu. **Não** deixou eu encostá nela. **Não** fazia boia nenhuma” (SOUZA, 1996, p. 42).

Observa-se, ainda, que o ritmo narrativo é acelerado pela fuga da personagem secundária e retomado com a volta dos pensamentos de Isaura que, diante da ousadia da amiga, retorna ao seu estado condicional: “Isaura gostaria **que** fosse diferente. **Que** pudesse esquecer **suas** dúvidas, **sua** mágoa.

**Que** pudesse ser feliz” (Souza, 1996, p. 42). A repetição do condicional *que* ao lado do verbo no modo subjuntivo instala Isaura definitivamente na sua condição de medo e insegurança, incerteza.

Para além das anáforas analisadas, até aqui, o conto “Vale a pena aguentar” apresenta dois fenômenos de gradação em dois momentos importantes do texto. Primeiro, quando se refere à espera do marido de Dedé por uma nova esposa após a viuvez – “... escoar de horas, de dias, de anos” (SOUZA, 1996, p. 42). Depois, já no penúltimo parágrafo do conto, quando o narrador define o estado de medo e insegurança de Isaura – “Mudar, desacomodar-se, refazer a vida, crescer” (SOUZA, 1996, p. 42).

O primeiro exemplo de *gradação* vem acoplado à anáfora da preposição *de*. Isso intensifica mais ainda a ideia de tempo lento, arrastado. Quanto ao segundo exemplo, percebe-se que a ação é crescente e a gradação guarda em si todas as possibilidades que a vida apresenta diante de Isaura, mas não só isso, guarda, também, o desconforto trazido pela mudança. Mudar, portanto, implica em desacomodar-se, implica na responsabilidade de refazer a vida, num crescimento inevitável. A forma de construção estilística, utilizada pela autora do conto, conseguiu dizer tudo isso com um mínimo de palavras.

A narrativa é fechada então em suas duas últimas linhas, com uma anáfora que carimba a atitude de Isaura diante da possibilidade de mudança: “Diz pra ela que eu **sou uma covarde**. Talvez me falte o sangue de índio. **Sou uma covarde. Uma covarde. Uma covarde**” (SOUZA, 1996, p. 43). A repetição insistente da expressão se dá em três situações diferentes. Primeiro, no final de uma frase. Depois, no início, isolada por pontos finais e, por último, com a supressão do verbo. Essas mudanças de construção expõem, linguisticamente, o processo de convencimento pelo qual passa a protagonista do conto, diante da situação vivenciada no interior do seringal.

De modo que o movimento estilístico desses dois fenômenos, ao longo do texto, mostra a ausência de saída vivida por Isaura, num local onde as opções inexistiam porque todas as formas de mudança pareciam tolher a possibilidade de liberdade. Um lugar onde ser feliz sempre se colocará como uma condicional.

O conto “Ecoando no vento” é narrado em primeira pessoa, e seu enredo gira em torno da angústia de uma mãe que perde os filhos dentro da mata amazônica. A narradora conta o fato desde o momento em que os meninos entraram na mata sem que a mãe percebesse, até o instante em que os três tiros anunciam o achamento das crianças que são ouvidos por ela. É interessante observar que o foco do narrador não está em contar o sumiço de duas crianças dentro da mata. Diferente disso, o foco da narrativa é o

sentimento de ansiedade da personagem narradora, é a angústia seguida do alívio, esse é o ponto de convergência da trama narrativa.

Para narrar esses sentimentos, Robélia Souza lança mão de diversos recursos estilísticos. Aqui, analisam-se, apenas, dois deles, como é proposto no objetivo desse trabalho: a *gradação* e a *anáfora*. Durante o enredo, construído em dezenove parágrafos, a autora utiliza três ocorrências de gradação e nove ocorrências de anáfora. A primeira ocorrência se dá no segundo parágrafo, quando a narradora se vê envolvida com a falta inesperada dos filhos e o sentimento de angústia é passado para a linguagem, por meio da gradação que descreve o “mundo esquisito e misterioso da mata: imensidão úmida que **respira, geme, pia, ronca, desliza, esgueira-se e ataca**” (SOUZA, 1996, p. 67). As ações que personificam a mata são intensificadas de modo crescente para descrever tanto o ambiente perigoso, onde estão os meninos, quanto o sentimento que envolve a personagem narradora no misto de falta e culpa que a envolve.

O quinto parágrafo expõe novos fenômenos anafóricos quando a narradora conta a um dos caçadores o que aconteceu quando os meninos entraram na mata. Na ânsia de contar, a narração constrói o mais longo parágrafo do texto e aloja ali cinco anáforas e três gradações: “**olho no** fogão de barro, **olho no** terreiro; E **aquele** silêncio, **aquele** vazio, **aquela** ausência; **gritos**, o **grito agudo**, o **grito rouco**, o **grito louco** (SOUZA, 1996, p. 68); **volte, volte; nada, nada; Nem carro, nem carroça, nem burro**” (SOUZA, 1996, p. 69).

Nessas ocorrências, acima descritas, a autora intensifica o sentimento da narradora em torno do sumiço. Isso acontece na inquietação do olho que vai e vem de um lugar para outro, de uma ação para outra; acontece na caracterização do silêncio que passa de vazio a ausente; na intensidade do grito que se agudiza até chegar à loucura. E a linguagem reforça o desespero na repetição das palavras, agora sem o resto da frase – *volte, volte... nada, nada*. Na descrição da estrada deserta, a gradação decrescente – *carro, carroça, burro* – reforça a desertificação da estrada na anáfora *nem... nem...nem*.

Esse movimento estilístico, somado aos outros recursos utilizados pela autora, como a aliteração e as formas assindéticas, cria e mantém o suspense do leitor até o último parágrafo do conto. A narradora, durante a trama, titubeia na sua angústia, assim como a linguagem que a traduz esse sentimento.

Desse modo, a repetição de forte caráter anafórico passa a ser mais recorrente: “**estreitando-se, estreitando-se; Seu Jorge. Seu Jorge** mandou o socorro” (SOUZA, 1996, p. 69). À medida que a angústia do sumiço invade

a narradora, a linguagem se coaduna no afã de traduzir esse sentimento. Para isso, a narração lança mão de todos os recursos possíveis, dentre eles destacam-se, nos exemplos, a utilização simultânea da anáfora e da gradação na mesma construção linguística, bem como a repetição insistente de expressões que se transformam em frases isoladas pela pontuação.

Os próximos parágrafos do conto ganham um ritmo narrativo mais acelerado, por tratarem da ação dos caçadores em busca das crianças e dos fios de memória da narradora. Só no décimo nono e último parágrafo a autora retoma o fenômeno anafórico. Após assumir que não tem mais olhos, apenas ouvidos, a narradora se conscientiza de que a notícia do achamento dos filhos só virá pela sequência de três tiros disparados dentro da mata. Então o conto se fecha: “... **três tiros** como repicar de sinos festivos. **Três tiros** ecoando no vento” (SOUZA, 1996, p. 71). A anáfora reforça a obstinação da narradora e, finalmente, alivia o leitor.

Os recursos estilísticos da anáfora e da gradação auxiliam a autora na construção do suspense na narrativa e criam um efeito no leitor que participa da mesma angústia e do mesmo alívio vivido pela personagem narradora. Nesse sentido, a relação que se estabelece, entre a gradação e a anáfora, acontece no sentido da intensificação dos efeitos conseguidos pelo uso das duas figuras acopladas uma na outra.

O número de elementos estilísticos que aparecem na construção do conto é muito diverso. Dentre eles, a gradação e a anáfora se evidenciam pela recorrência – como dito antes, são três ocorrências de gradação e nove ocorrências de anáfora – e pela posição que assumem no texto. Elas aparecem no início, têm seu uso intensificado no meio do conto e fecham de forma estratégica a narrativa nas suas duas últimas frases. São recursos importantes para o estilo de Robélia Souza, cuja proposta parece ser problematizar as vivências acreanas, não por meio de uma visão panorâmica, mas por meio da união do escrito com o tom de conversa próprio da oralidade, o que faz seu estilo, diferente em relação aos autores que tematizaram a vida acreana antes dela.

O conto “Desistir ou não – eis a questão” é o décimo dos quatorze publicados por Robélia Souza, no livro *Conversa afiada*. Novamente um narrador de terceira pessoa organiza os fatos na narrativa. Ele conta uma situação inusitada em que, na sede de um seringal indeterminado, os trabalhadores da seringa, junto com o patrão, devem decidir sobre uma festa ou um velório. A narrativa inicia dizendo que “A notícia chegou em meio aos preparativos. O Oscar morreu! Desistir da festa?” (SOUZA, 1996, p. 75).

Assim, de modo bem cru e imediato, com uma afirmação seguida de uma exclamação e de uma interrogação, o narrador coloca o leitor diante da decisão difícil. No entanto, as contingências vividas dentro do seringal não deixam espaço para certos melindres. E aquela que era vista como decisão difícil é encarada de modo menos dramático. A *gente do morto* decide fazer a festa e depois o velório. A cultura dos povos da floresta talvez tenha pouco vínculo com o dilema do terceiro excluído (ou isto ou aquilo), herança da cultura ocidental (PRETTO, 2005, p. 138). Há também a possibilidade de fazer isso e aquilo, fato que acontece na narrativa.

São sete anáforas e três gradações que aparecem ao longo do texto. Desta feita, a autora começa construindo as gradações quando, após o impacto inicial com a notícia da morte de Oscar, o narrador põe o leitor a par dos preparativos da festa “– A essa altura, as **biritas**, as **batidas de limão**, a **cachaça pura mesmo** ... a sisudez do trabalho diário trocada pelas risadas **rasgadas, estraladas, cascadeadas...**” (SOUZA, 1996, p. 75). Vê-se a gradação na descrição das bebidas que vão da birita, termo que define a bebida alcóolica de modo genérico, qualquer bebida alcóolica. Passa pela batida de limão, preparada com aguardente, limão e açúcar, até chegar à *cachaça pura mesmo*. E vê-se, também, a gradação na adjetivação das risadas das *pretas gordas encarregadas da comilança*. As risadas, por sua vez, são intensificadas passando de *rasgadas* a *estraladas* e *cascadeadas*. Elas são, portanto, hiperbolizadas.

Ambas as gradações são construídas pelo narrador logo no início da narrativa como uma forma de convencer o leitor da inevitabilidade da festa. Uma vez que todos já estavam no ritmo de preparação festivo, nada – nem a morte de um deles – poderia servir de justificativa para o cancelamento daquela noite de *arrasta pé*.

Com isso, o ritmo narrativo é acelerado na metade do texto, quando a decisão de manter a comemoração em honra a São Francisco já está tomada, o narrador enumera as atividades desenvolvidas pelo grupo de pessoas em prol da preparação da festa. “**As que** varrem o terreiro, **as que** cozinham, **as que** arrumam o altar e enchem as lamparinas de querosene. **Os que** enchem os camburões d’água, **os que** fazem bancos debaixo da jaqueira, racham lenha, fazem mandados e **os que** nada fazem e ficam trançando de um lado para o outro...” (SOUZA, 1996, p. 76).

A repetição anafórica da expressão *as que – os que* intensifica o ritmo da narrativa e serve de recurso estilístico importante na demarcação de funções dentro da comunidade que vive no seringal. Esse mesmo efeito é produzido quando, após a festa, o grupo se dirige à colocação próxima para

cuidar do velório – “**As que** faziam a mortalha, vestiam o morto, tiravam as rezas. **Os que** serravam as tábuas, pregavam as tachas, armavam o caixão. E **os que** nada faziam e ficavam nos cantos, contritos, chorosos, velando o morto” (SOUZA, 1996, p. 77). Novamente a expressão marca as funções do grupo que protagoniza a narrativa, reforçando a ideia de que nessas circunstâncias as decisões e as funções não são protagonizadas por um único indivíduo, pelo contrário, a sobrevivência no interior da selva só pode se dá na coletividade.

Quando da hora de realizar o desejo do morto, nova ocorrência de anáfora – “O único desejo, **um enterro** decente, **um enterro** de gente, **num** cemitério... Mas Oscar sempre dizia que devia de ser enterrado **num** caixão, **num** cemitério” (SOUZA, 1996, p. 76). A repetição obstinada do artigo indefinido *um* deixa avistar, na construção linguística a consciência do narrador. o tipo de enterro previsto para Oscar. Por mais que seu desejo fosse legítimo, na circunstância amazônica não há possibilidade de enterro singularizado pelo artigo definido, pelo contrário, a marca é a da indefinição. Todos são *um*, não são *o*.

A narrativa tem seu desfecho, como as outras duas analisadas anteriormente, com os fenômenos estilísticos da gradação e da anáfora. As duas últimas frases do conto narram o cortejo que levará Oscar ao desejado enterro – “Caminhada lenta pelo meio do varadouro fatiando **a mata, depois o ramal, depois a estrada, o cemitério** da vila” (SOUZA, 1996, p. 77). Mais uma vez o estilo da autora acopla a gradação e a anáfora para criar o efeito desejado em torno do enterro de Oscar. A gradação *mata, ramal, estrada, cemitério* dá a ideia de uma abertura que seria a única forma de saída do seringueiro/agricultor<sup>8</sup> dos limites do seringal. Essa ideia é reforçada pela anáfora do termo *depois o/depois a* que dá a ideia de sequência, da ordem em que esses espaços são alcançados pelo cortejo.

Desse modo, tanto a gradação quanto a anáfora são elementos importantes na construção do conto porque auxiliam, de modo significativo, na criação do efeito de conformação à decisão tomada pelo grupo de personagens em torno de uma situação específica em que todos, aparentemente, saíram beneficiados de alguma maneira.

#### IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dos contos de Robélia Souza, proposta aqui, objetivou compreender alguns elementos presentes nas narrativas que contribuem para

---

8- A narrativa é ambientada após o segundo ciclo da borracha, momento em que o seringalista já permitia que o cortador de seringa pudesse trabalhar também na plantação e em outras atividades que não fosse a exploração da seringa.

a composição do estilo de que se serve a autora na obra *Conversa Afiada*, bem como refletir sobre a rede estilística escolhida pela autora como recurso de expressão das realidades amazônicas para, em seguida, assimilar os efeitos criados por esses elementos e, conseqüentemente, as formas como essa autora lida com a linguagem.

O texto literário assume o *status* de metamorfose ambulante<sup>9</sup>, pois a cada leitura, inevitavelmente, ocorrerá nova atualização de significados. Mais ainda, assume importância singular dentro dos estudos estilísticos, porque, como afirmado anteriormente, serve de laboratório para a linguagem que também se atualiza, à medida que autores/usuários da língua experienciam o signo linguístico numa perspectiva artística.

Desse modo, pelo menos três considerações importantes a respeito do estilo de Robélia Souza são necessárias. Primeiro, a forma como a autora constrói suas narrativas chama a atenção pela riqueza estilística que expõe. Dentre os diversos recursos de estilo utilizados por ela, a gradação e a anáfora se destacam pela recorrência. Em todos os contos da autora essas figuras aparecem por mais de uma vez.

Segundo, essa recorrência se acentua nos epílogos, momento em que ela faz uso desses recursos como elementos estruturadores do desfecho de suas histórias. Nos três contos analisados a autora fecha a trama com ocorrências precisas de anáforas e/ou gradações. Em dois casos, ela fecha com anáforas e gradações, momento em que as duas figuras são acopladas umas às outras e utilizadas de modo simultâneo para conseguir o efeito na criação de uma expectativa junto ao leitor. É o que ocorre no conto “Desistir ou não – eis a questão” – “Caminhada lenta pelo meio do varadouro fatiando **a mata, depois o ramal, depois a estrada, o cemitério** da vila” (SOUZA, 1996, p. 77).

Fenômeno semelhante ocorre também no conto “Ecoando no vento” – “...**três tiros** como repicar de sinos festivos. **Três tiros** ecoando no vento” (SOUZA, 1996, p. 71). E ainda no conto “Vale a pena aguentar” – “Diz pra ela que eu **sou uma covarde**. Talvez me falte o sangue de índio. **Sou uma covarde. Uma covarde**” (SOUZA, 1996, p. 43).

Logo, além de estarem semeadas, desde o início das narrativas, os dois fenômenos estilísticos estudados aqui se concentram nos epílogos das tramas e isso se evidencia como um traço marcante do estilo da autora que, por meio desses recursos estilísticos, abre a narrativa para a compreensão do leitor.

Em terceiro lugar, se percebe também na construção narrativa de

9- Expressão utilizada por Raul Seixas, músico brasileiro, para dar nome a uma de suas mais conhecidas canções.

Robélia Souza que a relação estabelecida entre as figuras contribuem para a expressão desejada pela autora. As anáforas e as gradações se relacionam nas narrativas de modo intenso, inclusive fugindo algumas vezes daquilo que está cristalizado como seu significado. Desse modo, percebe-se nos textos que as anáforas, por exemplo, se misturam com outros tipos de repetição que aparecem no início, no meio e até no final da frase. Um desvio da autora que implica em nova experiência de linguagem, cujo efeito resulta na intensidade das emoções objetivadas pelas narrativas.

Para terminar, ousa-se utilizar as palavras de Roland Barthes (2001) ao dizer que “para o verdadeiro escritor, escrever é fazer estremecer o mundo”. A palavra poética torna-se, sobretudo, transgressora, pois ultrapassa a lógica do cotidiano. E Robélia Souza representa muito bem esta transgressão tão indispensável na produção da escrita poética.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Campinas: Hucitec, 1988.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. (Tradução de J. Guinsburg). São Paulo, Perspectiva., 1987.
- BOSI, A. *O tempo e o ser da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- COSTA, M. J. S. M. *Trajatória de uma expressão amazônica: o encanto do desencanto em Florentina Esteves*. São Paulo: All Print Editora, 2013.
- CÂMARA Jr., J. M. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3 ed.. Rio de Janeiro : Ao Livro Técnico, 1977.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 27 ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.
- LESSA, L. G. *Estilística do texto*, 2013.
- MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na Língua Portuguesa*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PRETTO, N. Culturas e educações: em busca de aproximações. In: *Cotidiano: diálogos sobre diálogos*. GARCIA, R. L., ZACCUR, E., GIAMBIAGI, I. (Orgs), DP&A. RJ.
- RIBEIRO, M. P. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 20 ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2011.
- SOUZA, R. F. *Conversa afiada: contos de ficção*. Rio Branco: Bobgraf/ Preview, 1996.

# FILOLOGIA, FORNO E FOGÃO

LUIZ CESAR SARAIVA FEIJÓ (UERJ e ABRAFIL)

Homenagear o saudoso filólogo, Antônio Houaiss (15/10/1915 – 07/03/1999), diplomata de carreira, lexicógrafo, tradutor, esteta, um homem de cultura humanística completa, que soube entender o seu tempo histórico e dele participar harmoniosamente, inclusive na vida pública, como ministro de Estado da Cultura, é um dever de seus pares da Academia Brasileira de Filologia. Se o antropólogo Claude Lèvi-Strauss recorreu ao preparo de alimentos, isto é, à forma de se cozinhar, para estudar os mitos, e principalmente os mitos indígenas, Antônio Houaiss fez da cozinha o seu passatempo estruturador de fontes constantes de renovação de muitos pensamentos, já que o homem cozinha para refletir suas ideias, na materialidade dos ingredientes, e não, somente, para se alimentar. Se o famoso antropólogo belga trabalhou com os alimentos e com as práticas culinárias como pano de fundo em seus estudos sobre os mitos indígenas, Antônio Houaiss, de muitas formas, se utilizou das práticas do “bom gourmet” para pensar sobre a forma de se organizar o banquete. É claro que seu nome se imortalizou no campo dos estudos da filologia e da ecdótica. Mas escolhi como tema, para homenagear essa grande figura de nossa cultura humanística, uma de suas paixões: a gastronomia. Sempre escrevo, em meu Blog, nas redes sociais, alguma coisa sobre isso. Vejo, pois tal assunto como uma forma de unir história, filologia e boa comida. É muito interessante conhecer comidas exóticas. Comidas exóticas, tradicionais e simples que existiam em Portugal, desde o século XV. É mesmo um assunto que encanta e pode ser considerado como muito produtivo. A culinária portuguesa é hoje considerada uma das mais apreciadas no mundo inteiro. Desde a fundação da sua nacionalidade (1143), Portugal vem acumulando os prazeres gastronômicos, baseados em pratos que existiam antes do século XII. Contudo, parece que muita coisa se perdeu no terremoto que destruiu grande parte de Lisboa, em 1755. Talvez tenham se transformado em cinzas muitos livros de mão, relacionados à culinária. Como nos tempos de nossas avós, as receitas gastronômicas eram anotadas em folhas de papel e depois passadas a limpo em cadernos que, guardados com muito cuidado, se transformavam em preciosos segredos materializados em caldos, assados, massas, guisados, frituras de todos os tipos e maravilhosos doces capazes de adoçar, supinamente, os mais requintados paladares. Todavia, muitos desses segredos culinários estão ainda guardados a sete chaves em mosteiros portugueses, como, por exemplo, nos da cidade de Odivelas que produz, ainda, famosos doces em suas casas de oração, mosteiros seculares e meditativos. Em outras inúmeras casas de oração, como os conventos portugueses, e cito o Convento de Arouca, o Convento de Santa Clara de Guimarães, o de

S. Domingos de Elvas, o Convento da Senhora da Conceição de Lagos, o Convento de S. João de Ponta Delgada, nos Açores, o de Sant’ Ana de Coimbra, onde existem, ainda, receitas guardadas em segredo. Receitas que se servem, generosamente, de inúmeros ingredientes interessantes, como, por exemplo, a água de flor de laranjeira, hoje quase em desuso, e muitas outras preciosidades importantes para um exigente apreciador da “*haute cuisine*”. Contudo, muitas dessas iguarias, e seus segredos não resistiram aos cochichos das cozinheiras e as receitas vazaram, chegando ao conhecimento do grande público. Assim, as fórmulas dessas especialidades se transformaram em clássicos, hoje conhecidos, da doçaria sazonal, como a aletria, o pão de ló, além do vetusto e muito apreciado arroz-doce, cuja origem, possivelmente, remete aos mouros, que habitaram o território português, antes da reconquista.

Em Portugal, nos tempos medievais, o povo consumia, basicamente, carnes, peixes, vinhos e cereais, entre eles o trigo, o milho, o centeio, em suas principais refeições.

Como sabemos a nacionalidade portuguesa, fundada por D. Afonso Henriques, data do século XII. Portanto, vamos destacar, aqui, nesta homenagem singela a Antônio Houaiss e aos apreciadores da boa e farta mesa, algo que foi escrito 300 anos depois da fundação do Condado Portucalense, que se notificou por suas gloriosas histórias de lágrimas, sangue e amor e, por que não dizer, também, por muita banha, carnes e aves assadas, inúmeros tipos de bolinhos e muitas massas crocantes. Trata-se de uma especiaria; *Pastéis de carne*. Sua receita, e a de inúmeros outros pratos da época, isto é, o modo de prepará-los encontra-se em um documento histórico de 600 anos. Trata-se de um texto medieval, retirado da obra editada pelo Instituto Nacional do Livro, MEC, 1963, intitulado UM TRATADO DA COZINHA PORTUGUESA DO SÉCULO XV, cuja edição foi preparada pelo professor Antônio Gomes Filho. Vamos transcrever a leitura diplomática moderna, somente desse primeiro quitute:

### **PASTÉIS DE CARNE**

*Tomem carneiro, alcatra, ou lombo de porco fresco, e uma fatia de toucinho de fumeiro, para dar gosto.*

*Piquem tudo muito bem. Com cravo, açafião, pimenta, gengibre, coentro seco, caldo de limão ou de agraço, e com uma colher de manteiga faz-se o refogado, ao qual se deitam a carne e o toucinho picados. Cozinha-se em fogo brando.*

*Depois de pronto deixa-se esfriar e fazem-se os pastéis, bem recheados; pincele-os com gema de ovo e leve-os a assar em forno quente.*

*Do mesmo modo se fazem os pastéis de galinha.*

*Os pastéis ficarão mais gostosos, se recheados com carne crua.*

Esse e muitos outros pergaminhos medievais sobre a culinária do século XV, que envolvem temas diferentes, literários e não literários foram estudados, à luz da ecdótica, por especialistas, como Antônio Gomes Filho, Padre Augusto Magne, A. G. Cunha, Emanuel Pereira Filho, entre tantos outros doutos filólogos brasileiros, muitos deles pertencentes aos quadros da nossa Academia Brasileira de Filologia, e apresentam leituras diplomáticas e modernas, num minucioso trabalho de crítica textual. *Um tratado da Cozinha Portuguesa do Século XV* chegou até nós, mostrando-nos a vida de então, pulsando nas cozinhas dos castelos, mosteiros, vilas, casas simples, nos campos, nas fazendas e em muitos sítios daquela época quinhentista. Assim, podemos refletir sobre os momentos de pompa e requinte, mas também sobre os momentos de aflição e de angústia, talvez diante de tempos, quem sabe, de terríveis dificuldades e escassez de alimentos. Tempos, muitas vezes, vividos por gente igual a nós, com os mesmos anseios, tentando encontrar na cozinha a satisfação da degustação, como supremo encantamento da vida. Pode-se acreditar que procuravam a todo instante, entre temperos, caldos, pastas e água fervente, articular o pensamento, cozinhando não somente para saciar a fome, mas, para, sobretudo, articular o pensamento. Este pedaço de manuscrito é fantástico porque interessante material filológico, como, por exemplo, os termos “*albarada*” e “*sartãa*” ou “*sertãa*”, que equivalem hoje a *saco-de-confeitar* (aqueles com bicos para decorar bolos) e frigideira, respectivamente. Muitos outros termos, já pertencentes ao vocabulário passivo da nossa língua, em quase completo desuso, lá aparecem, deixando registrado um momento da vida do homem ibérico-peninsular, ao se relacionar com o complexo exercício da culinária. Mostra, ainda, a vida girando em torno do forno e do fogão, chegando a nós através dos escribas e seus grafismos, que mais parecem rabiscos em caracteres arábicos ou garranchos feitos por iniciantes na alfabetização, tentando conseguir escrever.

Finalmente, recolhemos alguns termos encontrados nesse interessante livro, que trata da cozinha portuguesa do século XV, cujo tema está totalmente ligado a uma das paixões explícitas de Antônio Houaiss, para, numa rápida análise, mostrarmos alguns aspectos de nossa língua, em seu viés diacrônico. Destacamos os seguintes: a) **escalfado**, esquentado. Part. do verbo latino *excalfacere*, esquentar; b) **albardado**, coberto com ovos batidos e depois frito. Part. do verbo albardar, do ár. *al-‘ bardaHa*; c) **alfitete**, massa de farinha com açúcar, ovos, manteiga ou toucinho e vinho, disposta em camadas, sobre as quais se coloca galinha, carneiro etc.; pastelão, queijada. Do ár. *al + fitat*, bocadinho, migalha; d) **almojávena**, espécie de bolo ou torta feita com farinha, ovos, açúcar e queijo. Do ár. *al-mujabanâ*, uma espécie de bolo; e) **diacidrão**, doce da casca da cidra em compota. Pref. *di(a) + cidrão*, do *lat. cítrea, ae*, limoeiro; f) **almíscar**, substância de odor penetrante e persistente obtida a partir de uma bolsa situada no abdome do almiscareiro macho e usado

como fixador em perfumes. Também uma das várias substâncias de odor forte obtida a partir de animais como o boi-almiscarado e a civeta (gato-de-algália ou civeta africana), do ár. *al-misk*, proveniente do persa *musk*, testículo; g) **codorno** (ô), certa variedade de maçã grande e de pera, de origem obscura; h) **alféola**, massa de açúcar ou melaço, em ponto grosso, tornada branca por manipulação e usada em confeitarias, do ár. *al-halaua* ou *al-halua'*, um doce açucarado; i) **farte** ou **farto**, variedade de doce em que entram amêndoa, e açúcar, regressivo do verbo latino *farcio*, *is*, *arsi*, *artum*, *cire*, encher, atulhar, embuchar, engordar, relacionado ao campo semântico da cozinha; j) **fartalejo** (ê), massa ou espécie de polenta em que entram farinha e queijo, sua origem, talvez, possa se prender a *farte* + suf *ejo*, por influência de *artetele*; k) **sovar** (pão sovado, massa sovada), misturar bem a massa do pão. O interessante desse vocábulo que ainda pertence ao vocabulário ativo da língua geral é o sema violência presente nos verbos que poderiam ter dado origem ao vocábulo português. Mas sua origem é controvertida. Corominas diz que o vocábulo comum ao português e ao espanhol (*sobar*) é de origem incerta, talvez vulgar, a forma verbal *subagere*, que suplantou a forma verbal latina culta *subigo*, *is*, *egi*, *actum*, *igere*, meter de baixo, amansar, subjugar, domar, amansar, apertar, moer, triturar. No caso citado por Corominas, é claro o sema violência. Nascentes diz que a origem pode estar na forma verbal latina hipotética *\*subagere* por *subigere* (Cf. Corominas), calcado no part. pass. *subactum*. M. Lübke entende que *sovar* e *sobar* remontam a um primeiro tipo *sobas* = *súbagis*, *súbagit*. Já Cortesão deriva a forma portuguesa do espanhol. Mas em todos os casos o sema violência está presente, o que sustenta significativamente todas as hipóteses etimológicas vistas acima; l) **biscoito**, vocábulo pertencente ao vocabulário ativo da língua geral, é um alimento feito de farinha de trigo, maisena, araruta, polvilho, fubá, etc, misturado a água ou ao leite, com sal ou açúcar, podendo-se acrescentar ovos, fermento, manteiga, outros tipos de gordura e especiarias, castanhas, frutas secas, queijo ralado, chocolate etc, tudo assado no forno. Nascentes deriva do lat. *biscoctu*, cozido duas vezes; m) **maçapão**, vocábulo que no século XIV significava o conteúdo de uma caixinha onde havia um bolo de açúcar, amêndoas e água de rosas. Hoje significa bolo de farinha de trigo com amêndoas e açúcar. A. Coelho deriva de *massa* e *pão* e grafa com *ss*. Gonçalves Viana grafa com *ç* e manda comparar com o esp. Mazápan, com *z*, equivalente a *ç* em português. M. Lübke prende a forma napolitana *marzapane* ao árabe *mauthaban*, moeda com uma figura de Cristo sentado, que circulava no Levante ao tempo das Cruzadas; n) **pão de ló**, bolo simples e leve feito de farinha, ovos, açúcar e água. Nascentes, citando G. Viana, diz que este declara a locução de origem obscura. Deonísio da Silva concorda com a controversa origem da expressão, mas sugere uma origem algo interessante e possível. Relaciona **ló** com o hebraico **Lot**, que significa véu. Cobria-se o pão açucarado com véu para que as moscas nele não pousassem.

## REFERÊNCIAS

- COROMINAS, J. Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana, 4 vol., Madri, Editorial Gredos, 1954.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2 ed, 1986.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Curitiba, Ed. Positivo, 5. Ed, 2010.
- GOMES FILHO, Antônio. Um Tratado da Cozinha Portuguesa do Século XV, (preparação), Instituto Nacional do Livro, MEC, Rio de Janeiro, 1963.
- NASCENTES, Antenor. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Edição do autor, Rio de Janeiro, Segunda Tiragem do Tomo I, 1955.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. Dicionário Latino-Português. Belo Horizonte, Livraria Garnier, 2006.
- SILVA, Deonísio da. <https://deonísio.blogspot.com.br/2013/06/etimologia-de-pao-de-ló.html>.

# A IDEOLOGIA

Manoel P. Ribeiro (UERJ e ABRAFIL)

## RESUMO

O discurso é um dos aspectos da existência material das ideologias. Cada indivíduo, inconscientemente, mas com a impressão de que é senhor de sua vontade, é levado a ocupar seu lugar em seu grupo ou classe de uma formação social. As classes sociais são mantidas pelos Aparelhos Ideológicos do Estado. Nas formações ideológicas há uma organização de posições políticas e ideológicas. A ideologia é caracterizada por uma materialidade específica articulada sobre a materialidade econômica.

**Palavras-chave** – discurso, ideologia, classes sociais, aparelhos ideológicos.

## SUMMARY

The speech is one of the materials of the material existence of ideology. Each individual, unwittingly, but with the impression that it is Lord of your will, is taken to occupy your place in your group or class of a social formation. Social classes are kept by the Ideological Apparatus of the State. Ideological formations there is an organization of political and ideological positions. The ideology is characterized by a specific articulated on materiality materiality.

**Keywords** - speech, ideology, social classes, apparatus of ideological

*O efeito ideológico elementar é a constituição do sujeito. Pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito, inaugura-se a discursividade. Por seu lado, um dos pontos básicos da Análise de Discurso é ressignificar a noção de ideologia presente na linguagem. É uma definição discursiva de ideologia (ORLANDI, 2003:45). Não há sentido sem interpretação. Isso comprova a presença da ideologia. Diante de um objeto simbólico, o homem questiona: O que isto quer dizer? Assim, o sentido aparece como evidência. É como se estivesse sempre lá: “interpreta-se e ao mesmo tempo nega-se a interpretação, colocando-a no grau zero. Naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico” (ORLANDI, 2003:46). A ideologia produz evidências e traz para o homem uma relação imaginária com suas condições materiais de existência. Há um apagamento da interpretação, por uma estrutura ideológica. Constroem-se transparências, ocorrem transposições de umas formas materiais em outras.*

A ideologia é elemento essencial para a constituição do sujeito e dos

sentidos. Há uma interpelação do sujeito pela ideologia, a fim de se produzir o dizer. Pêcheux se apóia na afirmativa de que a ideologia e o inconsciente são estruturas-funcionamentos. Há necessidade de uma teoria materialista do discurso, não subjetivista da subjetividade, para se trabalhar o efeito de evidência dos sujeitos e dos sentidos. As palavras adquirem seu sentido de formações discursivas em suas relações. Isso ocorre como efeito do interdiscurso (memória). A evidência do sujeito elimina o papel de sujeito interpelado pela ideologia. Esse paradoxo faz o sujeito ser chamado à existência, pois ele é interpelado pela ideologia (ORLANDI, 2003:46).

A ideologia é função da relação necessária entre linguagem e mundo, que se refletem no sentido da refração. Há um efeito imaginário de um sobre o outro. Ocorre uma relação de ordem simbólica com o mundo. O sentido ocorre tendo a língua como sistema sintático passível de jogo que se inscreve na história. A inscrição de efeitos materiais na história é a discursividade. O sentido constitui uma relação do sujeito com a história. A relação do sujeito com a língua, com a história e com os sentidos é realizado com o gesto de interpretação. Isto marca a subjetivação e relaciona a língua com a exterioridade, pois não há sujeito sem ideologia. Esta se liga materialmente ao inconsciente, por meio da língua. (p.47) A língua faz sentido com a intervenção da história, pelo equívoco, pela opacidade, pela espessura material do significante. A interpretação é regulada em suas possibilidades. Ela não resulta de um simples trabalho de apreensão de sentido pela decodificação. Ela depende da memória, em dois pontos: há uma **memória institucionalizada** (o **arquivo**), um social da interpretação; existe, ainda, uma **memória constitutiva** (**interdiscurso**). A interpretação se dá entre a memória institucional e os efeitos de memória (interdiscurso). Assim, ocorre a possibilidade de **estabilizar** ou **deslocar** sentidos.

A ideologia **não** é um conjunto de representações, uma visão do mundo ou ocultação da realidade. Não existe realidade sem ideologia. A ideologia é uma prática significativa e surge como efeito da relação do sujeito com a língua e a história, para produzir sentido. A ideologia atua com seu modo de funcionamento imaginário. As imagens possibilitam a “colagem” das palavras com as coisas. A ideologia faz que existam sujeitos.

interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz necessariamente o apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido (o sentido-lá) e a impressão do sujeito ser a origem do que diz. (ORLANDI, 2003:48).

Esses efeitos trazem a ilusão da transparência. Todavia nada é transparente: linguagem, sentidos ou sujeitos. Todos têm sua materialidade e são processos nos quais concorrem, em conjunto, a ideologia, a língua e a história.

Um dos aspectos materiais da “existência material” das ideologias é o discurso. Ele é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, diz-nos Naganime Brandão (2002: 37). (Introdução à análise do discurso, Campinas: Unicamp, 8ª. edição) Brandão (2002: 37) cita Pêcheux (1975) e mostra que *“a região do materialismo histórico que interessa a uma teoria do discurso é a da superestrutura ideológica ligada ao modo de produção dominante na formação social considerada”*.

Assim, a ideologia é caracterizada por uma materialidade específica articulada sobre a materialidade econômica. Nesse ponto de instância ideológica se apoiou Pêcheux para chegar à representação do “exterior da língua”, com a influência do pensamento de Althusser a respeito das ideologias.

Nas relações de produção, a instância ideológica funciona pela interpelação ou assujeitamento como sujeito ideológico. Cada indivíduo, inconscientemente, mas com a impressão de que é senhor de sua vontade, é levado a ocupar seu lugar em seu grupo ou classe de uma formação social. As classes sociais constituem relações reproduzidas continuamente. São mantidas pelos AIE (Aparelhos Ideológicos do Estado), denominação proposta por Althusser. Os AIE “colocam em jogo práticas associadas a lugares ou a relação de lugares que remetem à relação de classe” (Brandão, 2003: 38). As formações ideológicas são constituídas por uma organização de posições políticas e ideológicas. Brandão cita Haroche et alii (1971: 102) que definem formações ideológicas como:

Falar-se-á de formação ideológica para caracterizar um elemento (determinado aspecto da luta nos aparelhos) susceptível de intervir como uma força confrontada com outras forças na conjuntura ideológica característica constitui assim um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais” mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relações às outras

Althusser (1986:42/43) distingue entre poder de Estado e aparelho de Estado. Mostra, ainda, outra realidade situada ao lado do aparelho (repressivo)

de Estado, mas que não se confunde com ele: os aparelhos ideológicos de Estado:

... um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas. Propomos uma lista empírica destas realidades que, é claro, necessitará de ser examinada pormenorizadamente, posta à prova, rectificada e reelaborada. Com todas as reservas que esta exigência implica, podemos desde já considerar como Aparelhos Ideológicos de Estado as instituições seguintes (a ordem pela qual as enunciamos não tem qualquer significado particular).

Entre os AIE, ele cita: **1)** o religioso (sistema das diferentes igrejas); **2)** o escolar (sistema das diferentes escolas públicas e particulares); **3)** o familiar; **4)** o jurídico; **5)** o político, com os diferentes partidos; **6)** o da informação (imprensa, rádio, televisão, etc.); **7)** o cultural (Letras, Belas Artes, desportos, etc.)

A seguir, o escritor procura diferenciar aparelho repressivo de Estado dos AIE. No repressivo de Estado, ele observa uma pluralidade de aparelhos ideológicos de Estado. Essa pluralidade num corpo único não é, porém, bem visível.

O aparelho repressivo de Estado, unificado, é do domínio público. Já a maioria dos AIE é de domínio privado. Apesar da estranheza da distinção, Gramsci mostra que essa distinção é de caráter burguês. (apud Althusser. 1979: 46)

O domínio do Estado escapa-lhe porque está “para além do Direito”: Estado, que é Estado da classe dominante, não é nem público nem privado, é pelo contrário a condição de toda a distinção entre público e privado. (Althusser. 1979: 46)

A distinção ocorre pelo modo de ação: o aparelho repressivo de Estado funciona pela violência, embora exista uma ideologia, enquanto os AIE funcionam pela ideologia. A diferença é que no aparelho repressivo de Estado prevalece a repressão, até mesmo física, funcionando secundariamente pela ideologia. Não existe aparelho puramente repressivo. Já nos AIE prevalece a ideologia, ocorrendo secundariamente a repressão. Como se observa, não há aparelho puramente ideológico.

Um dos aspectos materiais de ideologia é o discurso; por isso o discurso é pertencente ao gênero ideológico. Um dos componentes da formação ideológica é uma ou são diversas formações discursivas interligadas. Assim os discursos são sustentados por formações ideológicas. Estas, em uma formação ideológica determinada e numa relação de classe, definem “o que pode e deve ser dito”, em uma posição dada. Assim a noção de formação discursiva desempenha um ponto central da articulação entre língua e discurso.

O governo-ditadura de Getúlio Vargas soube tirar partido ideológico do interesse popular pelo rádio, que, a partir de 1930, alcançou uma grande abrangência nacional. O rádio foi o veículo capaz de divulgar o sentimento de nacionalismo do governo de Vargas. Em 1931, foi regulamentada a propaganda comercial no rádio. Em 1932, já se vêem as primeiras propagandas do Governo, em meio às músicas populares vindas pelo rádio. Os grandes astros da música popular começaram a surgir: Noel Rosa e sua intérprete Araci de Almeida, Cármen Miranda, Lamartine Babo, Pixinguinha, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva...

Em 1936, Surge a marcha Cantores do rádio, de Lamartine, João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada por Cármen Miranda e sua irmã Aurora, para a trilha sonora do filme *Alô, Alô, Carnaval*:

Nós somos os cantores do rádio, / Levamos a vida a cantar./  
De noite embalamos teu sono, / De manhã nós vamos te acordar. /  
Nos somos os cantores do rádio. / Nossas canções cruzando o espaço  
azul / Vão reunindo num grande abraço / Corações de norte a sul.

Em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional fez sua primeira transmissão oficial. Tinha a pretensão de ser a maior emissora do País. Assim, o rádio se consolidou como o mais eficiente veículo de comunicação. A Rádio Nacional, a partir de março 1940, passou a ser propriedade do Governo Federal, na vigência do Estado Novo, período ditatorial de Vargas, que estabeleceu em 1939 um controle rígido sobre tudo quanto se dizia e escrevia, criando o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Os artistas do rádio emprestaram, conscientemente ou não, seu prestígio e popularidade ao autoritarismo do Governo (Caldas.2000: 38/40).

O Estado, em 3 de janeiro de 1939, criou o Dia da Música Popular Brasileiro, com a cobertura de emissoras de todo o País. O controle da informação e de qualquer meio cultural, no entanto, mancharam o governo

ditatorial que não admitia críticas. Wilson Batista teve problemas com a polícia em virtude de suas letras ofensivas ao poder e, também, da insistência em cantar a malandragem e o estilo boêmia de alguns artistas. O DIP “aconselhou” que os compositores adotassem temas de exaltação ao trabalho e condenação à boêmia. Assim, surgiu, em 1941, o samba “O bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves:

Quem trabalha é que tem razão / eu digo e não tenho medo  
de errar/ o bonde de São Januário leva mais um operário / sou eu  
que vou trabalhar.

Na segunda parte, “o protagonista diz que “antigamente não tinha juízo”, mas “resolveu garantir o futuro” e agora “vive bem”, terminando por afirmar que “a boemia não dá camisa a ninguém” (Severiano e Homem de Melo.1997; 196).

O samba apresentou uma paródia, cantada pela torcida do Flamengo: “o bonde São Januário / vai levar mais um otário/ pra ver o Vasco apanhar” (Alencar. 1979:290/291).

Como se observa, o Estado, através de seu aparelho repressivo controlava todas as informações, como convinha aos interesses do Governo.

## REFERÊNCIAS

**ALTHUSSER**, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1971.

**BRANDÃO**, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 8 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

**ORLANDI**, Eni P. *Discurso fundador – a formação do país e a construção da identidade nacional*. 3 ed., S.Paulo, : Pontes, 2003)

# O NARRADOR DA OBRA *RIOS E BARRANCOS DO ACRE*

RUTH NEGREIROS DA SILVA (PÓS-GRADUAÇÃO NA UFAC)

## RESUMO

O presente trabalho nasceu como fruto da disciplina Literatura, memória e identidade, ministrada pela professora doutora Vera Lúcia de Magalhães Bambirra, no curso de mestrado do programa Linguagens e identidades. Com base nas diversas leituras envolvendo temáticas de oralidade e identidade, o objetivo é apresentar o narrador da obra *Rios e Barrancos do Acre* (obra em estudo para a realização da pesquisa **Arcaísmos Linguísticos: revisitando alguns termos em *Rios e barrancos do Acre***), enfatizando os pontos em que a oralidade se faz presente e como a identidade do responsável pela referida narrativa é apresentada. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica para fazer o levantamento dos conceitos mais relevantes do tema proposto, trazendo sempre essas impressões para dentro da obra em estudo.

**Palavras-chave:** Narrador. Identidade. Oralidade. Narrativa.

## SUMMARY

This work was made as a result of Literature subject, memory and identity, given by Professor Dr. Vera Lúcia de Magalhaes Bambirra, in the master's course of Languages and identities Program. Based on several readings involving issues of orality and identity, the goal is to present the narrator of the work *Rivers and Ravines of Acre* (work study for the research **archaisms Language: revisiting some terms in rivers and ravines of Acre**), emphasizing the points where orality is present and how the identity of the narrative is presented. Therefore, bibliographic research was carried out to survey the most relevant concepts of the theme, always bringing these impressions into the work under study.

**Keywords:** Narrator. Identity. Orality. Narrative.

## Introdução

É inegável que o ser humano é portador de uma imensurável capacidade de transformação do meio onde se insere. Essa transformação é essencialmente projetada pelo uso da linguagem, ferramenta esta, da qual o homem não pode desapegar-se e da qual depende para (con)viver em sociedade.

A linguagem possibilita a inserção em determinado contexto social, já que permite estabelecer relações dela com o meio. “A linguagem tem por função nomear, isto é, suscitar uma representação [...] Liga-se às coisas por uma marca, uma nota, uma figura associada, um gesto que designa” (Foucault, 1999 p. 146). É através do uso da língua que aprendemos e ensinamos, que amadurecemos, que revisamos e modificamos conceitos e costumes.

Vista assim, a linguagem é o meio pelo qual compartilhamos experiências, ensinamentos, crenças e saberes.

Na sua raiz primeira, a linguagem é feita, como diz Hobbes, de um sistema de sinais que os indivíduos escolheram, primeiramente, para si próprios: por essas marcas, podem eles recordar as representações, ligá-las, dissociá-las e operar sobre elas (FOUCAULT, 1999, p. 112-113).

Muitas vezes tais conhecimentos chegam até nós através de histórias contadas oralmente por parentes mais velhos. Veremos mais adiante como a arte de contar histórias é mais remota do que imaginamos.

Há, no entanto, por trás dos enredos contados, uma figura detentora de saberes e poderes muitas vezes tidos como verdades absolutas. Essa figura é a do narrador. É o homem ou mulher que gosta de contar, de narrar, que faz do momento de contar um espetáculo único, não obstante já tenha repetido a mesma narrativa dezenas de vezes.

A presença do narrador também pode ser observada na obra *Rios e Barrancos do Acre*, de autoria do acreano Mário Maia, em que se vê uma pintura do Acre pós Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945); no entanto a obra nos infere “causos” contados e “acontecidos” num suposto período entre 1930 a 1958, como em “Era o dia 5 de maio de 1936” (1978, p.163) e em “Vamos á manjedoura beber o mijo do Menino Jesus que nasceu hoje, há 1958 anos [...]” (1978, p.215).

Faremos então, um estudo sobre a figura do narrador na obra mencionada, partindo de conceitos previamente estudados e selecionados, com o objetivo de verificar se esse narrador se mantém apenas no papel de contar e descrever ou se, mais ainda, se mistura à narrativa, assumindo a postura de personagem,

além de analisar a performance desse narrador no romance e as influências que ele exerce no universo que revela através de seu relato.

Para tanto, lançaremos mão de pesquisa bibliográfica na tentativa de levantar os subsídios necessários para confrontar o narrador de *Rios e Barrancos do Acre* a estudos já realizados com vistas a esse objeto de estudo.

## **A arte de narrar**

A arte de contar histórias figura muitos e muitos anos antes das primeiras formas escritas, como ratifica Benjamin ao escrever que a “voz do narrador é anterior a qualquer escrita” (1994, p. 219), ou seja, antes de termos a escrita como forma convencional de transmissão de conhecimentos e informações. Mônica Amim (2012), num estudo sobre a origem das lendas arturianas, revela que os manuscritos mais antigos sobre essa temática foram produzidos por volta do século XII, mas que tais estórias já eram contadas oralmente muitos séculos antes pelos celtas. A autora salienta ainda que na prosa medieval existiu uma espécie de narradores profissionais “especializada nos tradicionais contos em prosa” (2012, p. 71), e no conhecimento e ensinamentos que essas narrativas continham.

Walter Benjamin revela que Nicolai Leskov considerava a narrativa uma arte artesanal e a comparava a um trabalho manual (1994, p.204), uma vez que era comum as pessoas sentarem-se com seus trabalhos manuais a realizar para ouvir da boca dos narradores as histórias que no porvir poderiam (re)contar, perpetuando assim, os ensinamentos contidos nas narrativas. “Podemos perceber as narrativas medievais não apenas como o reflexo de um imaginário coletivo, mas também como elemento fundamental na construção da identidade e da unidade cultural dos povos celtas” (AMIM, 2012 p. 70).

Vista assim, a narrativa oral pode ser entendida como fator determinante para a conservação do patrimônio cultural dos povos em geral, pois alimentam o sentimento de necessidade de afirmação de nacionalidade e identidade cultural. “O ritmo do trabalho, associado ao ritmo do contar, faz o ouvinte esquecer de si, devanear na cena, criar imagens, associá-las a pessoas conhecidas ou a momentos vividos, por isso guarda o fio do reconto” (FARES, 2013, p. 48).

Para Walter Benjamin “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p. 197). Não é comum nos dias de hoje vermos pessoas reunidas, sentadas por longas horas com a finalidade exclusiva de contar histórias a um número

variável de ouvintes. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIM, 1994 p. 198). E esse declínio da narrativa oral vem desde o término da Segunda Grande Guerra, intensificando-se mais após a Revolução Industrial, quando a imprensa ganhou espaço e a propagação das informações acelerou esse processo. Além disso, os narradores natos também estão desaparecendo.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIM, 1994 p. 205).

A propagação da imprensa permitiu que a literatura como a conhecemos, escrita e emoldurada em volumes encadernados ganhasse espaço num meio onde antes predominava a tradição oral. “A difusão da imprensa fez cair os últimos obstáculos à constituição do que se tornaria, depois da ‘Idade Média’, uma literatura” (ZUMTHOR, 1993, p. 282).

O *Dicionário de termos literários* nos apresenta a seguinte descrição para o termo narração: “Consiste no relato de acontecimentos ou fatos, e envolve, pois, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo” (MOISES, 1992, p. 355). Para Fiorini e Savioli “Texto narrativo é aquele que relata as mudanças progressivas de estado que vão ocorrendo com as pessoas e as coisas através do tempo” (2002, p. 289). No que diz respeito a *Rios e Barrancos do Acre*, a obra é repleta de “causos” contados de forma aleatória que se misturam a lendas e mitos da floresta e do imaginário acrilano. Trata-se de fatos comuns aos que se embrenhavam por estas paragens há muitos anos atrás na perspectiva de melhores condições de vida, trazendo na bagagem, além de seus sonhos e esperanças, suas tradições e costumes. **Os tipos de narrador**

É fato que “histórias são narradas desde sempre” (LEITE, 1991 p. 5), e entre o que é narrado e o público se interpõe a presença do narrador. Antes de nos atermos ao narrador de *Rios e Barrancos do Acre*, faz-se necessário entendermos qual o significado do termo ‘narrador’, bem como as possíveis

classificações ou denominações dadas a esse indivíduo que dá o tom a qualquer história, seja ela oral ou escrita.

Passando primeiramente pelas narrativas predominantemente orais “o narrador figura entre os mestres e os sábios [...]” (BENJAMIM, 1994 p. 221), pois carrega consigo experiências de uma vida inteira repassando, ouvindo, selecionando experiências que ele passa aos ouvintes. Benjamim salienta que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1994 p. 200), já que a narrativa tinha uma função utilitária; uma estória não era contada unicamente para deleite, ela possuía sempre uma lição, uma moral. Como reforça Bakhtin “O discurso protocolar seco e informativo é como que um discurso sem voz, matéria bruta para a voz” (2005, p. 255). A narrativa ausente desse elemento prático perderia sua essência narrativa e passaria a ser uma informação.

Nas narrativas de tradição oral percebemos a presença de dois grupos de narradores, apresentados por Walter Benjamim: alguém que vem de longe, ou seja, o marinheiro comerciante e o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e conhece suas histórias e tradições, ou seja, o camponês sedentário (1994, p. 198). Dessa forma, as narrativas tinham origem no choque entre saberes: o saber de outras terras e o saber do passado; as estórias nasciam dessa amálgama de experiências.

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIM, 1994 p. 199).

No que tange à literatura escrita, ou seja, os textos outrora de tradição específica oral que, com o tempo passaram à forma escrita, Ligia Leite estabelece vários tipos de narrador, levando-se em conta como a própria autora coloca, que é pouco provável encontrarmos apenas um único tipo, podendo haver, no entanto, a predominância de um (1991, p.26).

O autor onisciente intruso é o primeiro tipo de narrador apresentado por Ligia Leite como “um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade [...] dominando tudo e todos” (1991, p. 29). Já o narrador onisciente neutro, além de narrar em 3.<sup>a</sup> pessoa, descreve as personagens e se difere do primeiro tipo por não dar instruções e evita fazer comentários sobre o que pensa ou sentem as personagens. Já o narrador testemunha, narra em 1.<sup>a</sup> pessoa, vive os acontecimentos descritos na narrativa

como personagem secundária. Esse tipo de narrador consegue impregnar o fato narrado de muito mais verossimilhança do que os demais, já que “apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 1991, p. 37). No entanto, o narrador testemunha não tem conhecimento do que passa na mente dos demais personagens, tendo portanto, um ângulo de visão bem limitado. Enumeremos ainda o narrador-protagonista que, assim como o anterior, narra em 1ª pessoa, no entanto, é ele o personagem central da estória e expõe claramente suas percepções e sentimentos.

Ligia Leite apresenta ainda alguns tipos mais complexos de narrador, contudo os enumerados anteriormente são suficientes para examinarmos essa figura em *Rios e Barrancos do Acre*.

“O produtor de enunciado, responsável pela organização do texto”, este é o conceito de narrador apresentado por Fiorini e Savioli (2002, p. 137), que nos apresenta os tipos de narrador de forma extremamente sintética: narrador em terceira pessoa, que se remete aos dois primeiros tipos apresentados por Ligia Leite (autor onisciente intruso e narrador onisciente neutro) e narrador em primeira pessoa que abarca o narrador testemunha e o narrador-protagonista, dependendo da posição em que o narrador se coloca.

### **O narrador de *Rios e Barrancos do Acre***

*Rios e barrancos do Acre* é uma obra tipicamente regional, dado o caráter revelador das marcas acreanas que a narrativa como um todo possui, uma vez que busca retratar de maneira profunda tradições, mitos e formas linguísticas conhecidos da maioria dos que habitam o estado do Acre.

O livro é composto por 31 capítulos, por assim dizer, que retratam de forma detalhada aspectos históricos e particularidades da vida de seringueiros e seringueiros de uma época que já vai longe de nossos tempos. As histórias são narradas num misto de 1ª e 3ª pessoas, ora sob uma égide bastante subjetiva, ora a partir uma distância muito significativa.

Já no início da obra percebe-se a presença de um narrador em 3ª pessoa que via e percebia tudo o que acontecia, cedendo lugar ao narrador personagem que vivencia e narra ele próprio as particularidades do que é viver no seringal São Francisco, no rio Macuã, um pouco acima da então cidade de Sena

Madureira:

Enquanto a chatinha soprava os seus espirros de vapores rio acima, coronel Fermiro Fernandes Farias explicava ao doutor Melinho detalhes das atividades extrativistas na Selva Amazônica, que os rios são estradas naturais dessas paragens verdes. Por entre seus barrancos, a gente se adentra longe, bem longe na intimidade da floresta (MAIA, 1978, p. 23).

Em vários trechos da obra, percebe-se essa amálgama entre narradores; poder-se-ia dizer que o autor num momento está usando um foco narrativo (3ª pessoa) e no momento seguinte dá vida a esse mesmo narrador que sai de onde estava escondido e passa a atuar de fato dentro do enredo. “O emprego de mais de um foco narrativo [...] denota o esforço de atingir a ‘verdade’ ficcional completa” (MOISES, 2008, p. 143). É essa a sensação que temos ao ler a obra: que estamos lendo um relato verdadeiro, com feitos ocorridos de fato nos lugares mencionados.

O coronel Fermiro apresenta-se como um ser que realmente participou desse momento histórico que o Acre vivenciava. Tal atitude é evidenciada por trechos como: “Ouvi muitas histórias. Lembro-me de muitos fatos. Muitos fatos, alguns até acontecidos comigo mesmo” (MAIA, 1978, p. 30). Isso fica ainda mais notório quando ele conta que “saí destas bandas, era eu, inda menino” (MAIA, 1978, p. 29). Le Goff nos lembra que o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo (1990, p. 425).

O fenômeno da rememoração ou lembrança é que permite ao ser humano expor, através da oralidade, acontecimentos ou fatos que viveu ou presenciou num determinado momento de sua vida. “A propriedade de rememoração que caracteriza o discurso mítico associa-se diretamente a uma outra propriedade: a oralidade” (BORGES, 2013, p. 28).

Enquanto em algumas passagens o próprio coronel narra sua saga de vida, em outras um narrador onisciente, que poderia ser comparado ao marinheiro comerciante de Walter Benjamim é que conta as reviravoltas pelas quais Fermiro passou até se encontrar novamente numa embarcação subindo o rio Macuã para chegar as suas propriedades:

As explicações do coronel Fermiro, correspondiam ao fruto de sua experiência em longos anos de luta desde quando menino ainda, largara o Colégio Dom

Bosco em Manaus, para trabalhar com o tio no alto Macuã, no seringal São Francisco (MAIA, 1978, p. 31).

Além desses dois narradores já apresentados, percebe-se ainda que alguns personagens aparecem às vezes como contadores de histórias como é o caso do nordestino Antonio dos Santos, que veio para o Acre com a intenção de melhorar suas condições de vida, tão sofrida no nordeste brasileiro. Antonio dos Santos levado pela solidão no meio do mato, resolve visitar um colega de “profissão” que morava numa “colocação” distante. Ao chegar e travar diálogo com Zé Firmino, a fala de Antonio assume um caráter tipicamente narrativo ao contar um “causo” a respeito de outro seringueiro:

\_ Mas é verdade, rapaz; conta ele qui um dia ia andando na vereda do corte, já colhendo o leite das tijela, quando de repente se deparou com uma muié toda suja e esfarrapada oiando pra ele. Ele tomou um susto medonho. O coração começou a bater tão forte qui quase qui ele bota os bofe pra fora (MAIA, 1978, p. 40).

O personagem, agora narrador, repassa um acontecimento que já lhe foi narrado por outra pessoa e sobre o qual ele toma posse e pode muito bem ir delineando conforme sua vontade. Isto também manifesta o fenômeno da rememoração, associado a uma linguagem tipicamente oral, como o autor faz questão de transcrever, uma vez que percebemos palavras com escrita “errada”, (próprias da oralidade) mas que usadas na escrita não impediram de forma alguma a compreensão da mensagem que o narrador pretendia passar. “A performance é entendida como a prática discursiva efetivamente realizada segundo as condições textuais e rituais que a regulamentam e legitimam” (BORGES, 2013, p. 37). Em outras palavras, poderia ser explicada como o estilo próprio de cada narrador usar para contar, narrar. Era muito evidenciada na literatura de tradição oral, ou seja, na transmissão oral de ensinamentos e tradições.

Os religiosos celtas, os druidas levavam muito a sério a questão da performance como ratifica Mônica Amim ao escrever que

Seus ensinamentos eram transmitidos oralmente, já que para os druidas as tradições assim transmitidas renovavam-se a cada geração, preservando e adaptando-se às

novas realidades. [...] o importante não é ‘o que’ se diz mas, principalmente, ‘como se diz’, já que a vibração da voz transmite energia e gera magia (AMIM, 2012, p. 83).

Nas obras escritas foi-se perdendo muito da performance oral, pois não é possível ao narrador do romance, por exemplo, nos mostrar suas inflexões da voz, seus olhares, seus gestos e todo esse conjunto de recursos “usado para realçar pontos específicos da narrativa; o estilo entre falado, cantado e falacantado; a imitação de outras vozes, etc.” (BORGES, 2013, p. 34).

O narrador de *Rios e Barrancos do Acre* também assume uma postura totalmente informativa, comportando-se como um narrador testemunha que apenas acompanhou a realização de determinados acontecimentos, principalmente os de cunho histórico que são apresentados na obra. Vemos essa ênfase em trechos como: “Nos idos dos anos de 1936, quando os serviços aéreos no Brasil ainda eram realizados por companhias estrangeiras, como a Condor alemã, e a Panair, de origem francesa” (MAIA, 1978, p. 157), onde o autor empresta seu conhecimento histórico e prático ao narrador que descreve, de forma detalhada, um pouco da história da aviação no estado do Acre, citando nomes de interventores do ainda território do Acre, bem como detalhando onde se deram as construções dos primeiros campos de aviação.

Fato interessante é apresentado por esse mesmo narrador ao relatar o momento em que o primeiro hidroavião pousou em águas acrianas, além da euforia que emanava do povo presente a esse evento: Era o dia 5 de maio de 1936. Um avião Junker-W 34, da companhia aérea alemã Condor, monomotor, com dois botes de alumínio pendentes de seu delgado corpo e com suas asas largas e compridas, canuladas, sobrevoava a cidade de Rio Branco, com alguns rasantes sobre o Palácio do Governo, em saudação de chegada à meta final, parecendo um enorme gafanhoto planando no ar (MAIA, 1978, p. 163).

O narrador também faz recortes de momentos da vida do médico Ary Damasceno Barral do Monte Mello, acreano que estudou medicina no Rio de Janeiro. Dr. Melinho, como era conhecido, voltou ao Acre recém-formado para se estabelecer por um tempo em Sena Madureira com sua família. Além de atender a comunidade daquela cidade, o doutor se embrenhava rio abaixo e acima prestando atendimento nos sete municípios de nosso estado àquela época (Rio Branco, Cruzeiro do Sul,

Sena Madureira, Feijó, Tarauacá, Xapuri e Brasiléia). “Enquanto o colega se preparava, com a ajuda de Agnaldo, para entrar no campo operatório, o doutor Melinho aproximou-se da mesa onde deitara Marina e com os dedos entrelaçados [...]” (MAIA, 1978, p. 192). Além de narrar os acontecimentos, fica implícito entre as palavras do narrador, as dificuldades pelas quais o povo

acreano passava, como a falta de estrutura hospitalar, pois a menina foi deitada numa mesa improvisada para a realização da cirurgia.

### **Considerações finais**

Diante de tudo o que foi exposto até aqui podemos concluir este trabalho na certeza de que exploramos os conceitos de narrador, além de seus tipos ou focos narrativos, apontando-os no corpo da obra estudada.

Vimos ainda que o narrador ou, se pudermos dizer, narradores presentes ora atuam unicamente como contadores de casos e relatos, ora apresentam-se como participantes de determinados episódios; em outros momentos, no entanto, eles nos aparecem como alguém que está muito distante realizando apenas um relato científico a respeito de determinados fatos próprios da história acreana.

No entanto, o narrador presente nessa obra, seja ele em 1.<sup>a</sup> ou 3.<sup>a</sup> pessoa do singular, participante ou não das peripécias que narra se apresenta a nós como um elo entre o imaginário que permeia a mente, as tradições e costumes acreanos, que de fato tenha ocorrido do ponto de vista da história como ciência. Está claro que a obra *Rios e Barrancos do Acre* possui uma riqueza enorme no que se refere a conteúdo histórico e literário. A obra permeia o Acre de muitos anos atrás, não deixando, porém, de incutir em nosso imaginário tradições e costumes que se não se fazem presentes hoje, mas o foram há até bem pouco tempo.

E para reforçar o caráter memorialista e histórico presentes na obra encerremos com uma citação de Le Goff:

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (LE GOFF, 1990, p. 477).

### **REFERÊNCIAS**

- AMIM, Mônica. Literatura, oralidade e identidade. In: LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico (Organizadores). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da**

- poética de Dostoiévski**. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Luiz Carlos. Os Guarani Mbyá e a oralidade discursiva do mito. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Oralidade e literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.
- FARES, Josebel Akel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Oralidade e literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.
- FIORINI, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto**: leitura e redação. 16.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2002.
- FOUCAULT, Michael. Falar. In: \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

# ENTREVISTA

O Editor –chefe da Revista da ABRAFIL, Prof. Manoel P. Ribeiro, entrevista o confrade Antônio Martins de Araújo, Presidente de honra da Academia.

## **1. Como resume seu trabalho no Maranhão, denominado de Festival Geia de Literatura?**

Durante nove anos consecutivos, o Dr. Jorge Murad conseguiu patrocinadores para promover, por três dias, seus Festivais de Literatura de São José de Ribamar. Tive a honra de ser convidado por ele, presidente executivo do GEIA, a participar de todos eles, falando para cerca de duzentos jovens, no Ginásio Ribamarense, sobre a vida e a obra de maranhenses ilustres, como Arthur Azevedo, Maranhão Sobrinho e tantos outros.

## **2. Como foi seu trabalho na Presidência da ABRAFIL, durante oito anos?**

Bastaria lembrar que, com o apoio técnico imprescindível do confrade Manoel Pinto Ribeiro, de Amós Coelho e outros poucos confrades, pudemos promover, em 2007, no Centro de Cultura Anglo-Americano, o Congresso Internacional em homenagem ao saudoso mestre e amigo Leodegário Amarante de Azevedo Filho, de que participaram importantes humanistas lusitanos, como o Prof. Dr. Sebastião Tavares de Pinho. Em 2011, foi a vez de promovermos, como o apoio dos mesmos confrades supracitados, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o Congresso Internacional em homenagem póstuma ao linguista brasileiro Joaquim Mattoso Câmara Júnior, do qual participaram outros importantes sócios correspondente de nossa ABRAFIL.

## **3. A revista da Academia está editando o número XIX, numa nova fase. Como descreve esse trabalho?**

Com grande dedicação, nosso confrade Manoel Pinto Ribeiro tem sacrificado muitas horas de seu trabalho para formatar nossa Revista. Sem ele à frente desse importante projeto de nossa Academia, nossa Revista não seria semestral como vem ocorrendo, sob sua batuta, mas bienal, como a recebemos das mãos do nosso saudoso e competente mestre Leodegário Amarante de Azevedo Filho.

#### 4. Que trabalhos pretende executar neste ano?

Nos três últimos dias de agosto próximo, a convite da Prof.<sup>a</sup> Dra. Annabela Rita, atual presidente do Centro de Língua e Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, deverei participar do Simpósio de Língua Portuguesa que ela anualmente promove naquela instituição, falando sobre “Bilinguismo, diglossia e creoulização nos países lusófonos.”

Depois, sob a coordenação de nossa outra amiga portuguesa, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelina Verdelho, deverei reapresentá-lo e discuti-lo nas Universidades de Aveiro, Braga, Coimbra, Évora, Porto e Vila Real, no Minho. Caso ela prefira promovê-lo em dezembro no mesmo local, lá estaremos presente, na condição de membro do Conselho Consultivo daquela Universidade, apresentando o supracitado ensaio. Como irei acompanhado de minha sobrinha e afilhada Elaine Peixoto Araújo, que viveu cerca de cinco anos na França lecionando francês aos mauritanos que iriam pegar no pesado em Paris, possivelmente voaremos os dois a partir da cidade do Porto, até lá, a fim de apresentarmos em francês aos colegas docentes de línguas neolatinas aquele ensaio.

#### 5. Descreva a importância da ABRAFIL no universo acadêmico.

Se continuarmos a poder contar com a sua dedicação e clarividência, sob a presidência do nosso ilustrado confrade Amós Coêlho da Silva, que recentemente, a convite, esteve no Japão discorrendo sobre os assuntos humanísticos nos quais é consumado mestre, estou certo de que nossa Academia ainda terá condição de promover outros tantos eventos que engrandecerão nosso instituto acadêmico.

Já na condição de apenas presidente de honra de nossa ABRAFIL (o que decerto muito me honra) deverei copresidir, por três dias consecutivos, com a minha amiga Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luísa Galvão Lessa, atual presidente da Academia Acreana de Letras, o 1.º Congresso Internacional de Culturas e Línguas Sul-americanas, a realizar-se na matriz da Universidade Federal do Acre, sita na capital de Rio Branco. Após isso, voarei até a cidade de Cruzeiro do Sul, em cujo campus avançado da UFAC deverei ministrar um minicurso de quarenta horas de aula, em nível de mestrado lato-sensu para cerca de cinquenta docentes de nível médio, que, ao final, vivará livro a ser editado pela Edufac com o título de O ACRE SÉC. XX EM VERDADE E NA FICÇÃO, dos quais três capítulos assim se intitularão: 1.º) Ascensão e queda de um déspota no romance de ação *Terra-caída*, de José Potiguara; 2.º) Técnicas impressionistas no romance *Seringal*, de Miguel Ferrante; 3.º) Lirismo, ironia e sátira do folhetim picaresco *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza. O 4.º capítulo ainda está em processo.

# RESENHA

**PUBLICAÇÃO:** *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de janeiro de 1857

**RESENHA:** FRANCISCO VENCESLAU DOS SANTOS (Prof. Adjunto de Teoria da Literatura da UERJ, aposentado, e membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia)

**SILVA FILHO**, Cunha e. *Apenas memórias*. Rio de Janeiro, Quártica, 2016. 304 p.

Logo de saída, o autor demonstra conhecer o gênero memórias, mostrando uma coerência ética na narrativa de suas experiências. Uma visão de passagens da sua vida e uma visão global do eu da escrita com seus desejos, sentimentos, ações, numa duração temporal. A matéria-prima da obra é a lembrança narrada de uma trajetória individual que articula os anos vividos. Desenvolve-se em dois planos: o linear e o vertical, com os acréscimos que se superpõem ao longo de sua construção.

*Apenas memória* conta a experiência de vida do autor, desde a infância, em Amarante, Piauí, à maturidade na grande metrópole. Inicia-se na metade dos anos 1940, com foco mais específico nos anos 1950, em Teresina, e prossegue nas décadas seguintes, no Rio de Janeiro. Centrada no eu e nos seus contemporâneos, o relato de formação incorpora cenas e a cultura do cotidiano na Teresina dos anos 1950: a influência do cinema, a vivência no curso primário, a magia dos estudos no ginásio, as reminiscências durante o Curso Científico no Liceu Piauiense, os estudos voltados para a aprendizagem de línguas, a convivência com os professores A. Tito Filho, os irmãos Domício, e outros mestres.

Na primeira parte, à medida que avança na escrita de si, o narrador empreende uma autointerpretação da aprendizagem, buscando motivos para êxitos e eventuais empecilhos na caminhada: os índices literários, notações de autoanálise, e autointerpretações dos eventos externos do mundo vivido constituem traços do livro. Percorre a escrita a intimidade intelectual/afetiva entre o filho responsável pelas recordações e o pai Cunha e Silva, *persona* social, professor reconhecido, respeitável, que foi diretor do Liceu Piauiense.

Esta troca de experiências aparece nitidamente em *Apenas memorias* na figura do “Quarto Biblioteca” que representa as trocas intelectuais entre os dois, a vida real e a vida literária, a convivência mental/ afetiva, a herança também no plano da alma. a partir desta figura da origem, Cunha e Silva Filho resgata toda uma memória bibliográfica daqueles anos, registro concreto da geração estudiosa da segunda metade do século xx. E presentifica retratos de docentes, traços da memória coletiva. Uma espécie de genealogia da amizade de uma época.

Também traz para o presente , a paisagem da vida da rua Arlindo Nogueira, na capital do Piauí, nos meados dos anos 1950. Ele, *flaneur*, olhava as vendedoras de rua, vestidas em seus trajes brancos, e as “ meninas mais lindas de Teresina” que passavam em frente à janela da casa.

A narrativa avança com a migração para a metrópole do Sudeste, em 1964. O percurso se parece com o itinerário de um protagonista de romance, mas os eventos ocorrem no plano da realidade.: “ não sabia quantas coisas boas e ruins iria encontrar no Rio de Janeiro. *Alea jacta est.*” (p. 87). “O coração dominado pelas incertezas futuras” , o protagonista luta pela aprendizagem, por um lugar para morar, e por um emprego. Nesta nova etapa, enfrenta alguns obstáculos: a doença, o tratamento hospitalar, a falta de recursos, a solidão, e começa a derrubar as barreiras com a descoberta de novos espaços como o Restaurante do Calabouço, a Casa do Estudante Secundarista do Brasil. E principalmente mobiliza a sua vontade de enfrentar as vicissitudes da existência.

Passa por empregos em bancos, inclusive estrangeiros, devido a sua *performance* e fluência em inglês. A respeito deste tema, elabora reflexões bastante interessantes que pontuam o volume. O ensino de língua e literatura inglesa constituem o foco de intensa análise, revelada ao longo desta narrativa memorialística.

Outra característica marcante do livro é o cultivo da intimidade e da reflexão intelectual. Nele, a memória trava um diálogo com a literatura, o autor tece considerações sobre a paisagem : “Só depois de alguns dias. Indo ao centro do Rio, fui mudando de opinião com referência à cidade que esperava encontrar. [...] pude sentir todo o encanto e charme dessa [...]” (p. 94). O atento memorialista dedica todo um capítulo ao subúrbio carioca.

Como já fiz referência, a leitura deixa transparecer, em alguns trechos, a identificação entre a vida e a ficção literária, como na noite em que permaneceu na Central do Brasil: “zona cinzenta de vida noturna pecaminosa da baixa malandragem e dos perigos espreitando em cada canto das ruas, bares e hotelecos, como se fossem cenas tornadas realidades saídas dos contos de

João Antonio. Ficaria sentado num dos batentes de uma das entradas daquela estação ferroviária” (p. 109).

Para Silva Filho, a Universidade é o correlato da vida. É neste sentido que o texto pode ser considerado parente do romance de formação. Daí, a presença do mundo vivido: bibliotecas públicas, livros, escritores, ambientes de estudos, as tensões na vida acadêmica. Em um final de ano letivo no Curso de Letras, na antiga Faculdade Nacional de Filosofia, o autor se recolhe num bar próximo, e diz: “Me senti um personagem daquele conto comovente e trágico, ‘The outcasts of Poker Flat’ (1869) do escritor americano Bret Harte (1836-1902). Ou, talvez, um personagem trágico shakesperiano, um Hamlet atormentado com as mesquinharias humanas” (p. 194).

Esta obra de Francisco Cunha e Silva constitui um documento cultural importante para a memória coletiva nos anos de 1960, 1970 e parte dos anos 1980. Os intelectuais imigrantes no Rio de Janeiro costumavam estudar nos centros de sociabilidade, fortes na época: Biblioteca Demonstrativa Castro Alves, Biblioteca Nacional, bibliotecas da FNFfi, da Maison de France, do Ministério da Fazenda, e até mesmo da Casa do Estudante Universitário (CEU), na rua Visconde Maranguape, 26, retratados aqui. De outro ângulo, o escritor põe em *Apenas memórias*, as personagens que conheceu na trajetória: amizades intelectuais, pessoas de seu relacionamento; e indaga sobre o destino de algumas: moradores de casas de estudantes, professores famosos e intelectuais que ficaram esquecidos na poeira do tempo. Descreve cenas nos empregos, encontros com funcionários comuns também levados pela vassoura dos anos.

Na parte final, percebe-se o aumento a carga de sensibilidade, com a escrita de notações líricas sobre a perda da inocência, de reminiscências do pai e da mãe, e crônicas bibliográficas de corte poético. Este livro enriquece a vida de Silva Filho, que percorreu uma verdadeira *via crucis*, porém teve a felicidade de casar com uma mulher admirável, conquistar altos títulos acadêmicos, ter filhos, e construir um bonito convívio humano. Engrandece também a existência de nós contemporâneos por estarmos ali representados, e sobretudo a vida literária brasileira e piauiense.

# HOMENAGENS PÓSTUMAS

## EM BUSCA DO TEXTO PERDIDO

AMÓS COELHO DA SILVA(UERJ e ABRAFIL)

### RESUMO

Além das diferenças existentes entre a linguagem oral e a escrita, podem ocorrer vários problemas ao se fixar a memória de um texto em redação de documento. Retirado da tradição oral ou de outro meio qualquer para que o texto seja estabelecido como uma edição de obra escrita, a textualidade ou textura da obra há de enfrentar percalços. Apreciaremos o trabalho filológico de Antônio José Chediak em dois momentos de crítica textual.

**Palavras-chave:** colação; edição; recensão; codex.

### IN RESEARCH OF THE STRAY TEXT ABSTRACT

In addition to the differences between oral and written language, several problems can occur when setting the memory of a text in document writing. Withdrawn from oral tradition or any other means for the text to be established as an edition of written work, the textuality or texture of the work will face mishaps. We will appreciate the philological work of Antônio José Chediak in two moments of textual criticism.

**Keywords:** collation; edition; recension; codex.

### 1. INTRODUÇÃO

“O *códice*, antepassado do livro impresso, deriva do latim *codex, icis* (ou *caudex, icis*), tronco de árvore, da madeira se faziam tabuinhas (*tabulae*) (...)” (SPINA: 23) Transformou-se em elemento de composição em “codicologia”, o estudo de textos e sua história. Ora, livro provém do latim *liber, -bri, película entre a casca e o cerne de um árvore...* Os suportes antigos da língua escrita são múltiplos: rolo de papiro (produto de um vegetal: o papiro, abundante no rio Nilo), o pergaminho veio do velo (*vellus, eris, pele de ovelha*) - aperfeiçoado seu uso na cidade de Pérgamo, donde o pergaminho. O suporte chamado palimpsesto é o pergaminho ou papiro raspado para receber outro texto.

Como se sabe o termo crítica provém do grego *'krínein'*, *julgar*, pela substantivação do adjetivo latino *criticus*, *a, um*. Deixando à parte os problemas de edição do livro mais lido no mundo que é Bíblia, a publicação de um texto implica em problemas desde a antiga Grécia. Só se fixaram por escrito os poemas homéricos na altura do governo de Pisístrato (VI a.C.), sua existência data, conforme o alcance de alguns eruditos, desde o século IX a.C. Veio sobrevivendo, desde então, pela voz de aedos ou rapsodos nos salões dos palácios de reis. Seus versos eram cantados na tradição oral, donde, mais tarde, a fixação vinte e quatro partes, nas quais a palavra “canto” nos afasta da recitação e nos aproxima da poesia associada a um instrumento musical, a cítara. Assim, temos vinte e quatro cantos em cada poema: *Iliada* e *Odisseia*. A divisão em vinte e quatro cantos é fruto de trabalho filológico em Alexandria, desde o século IV a.C. com Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizâncio Aristarco Samotrácia, dentre outros, que será introduzido em Roma por Crates de Malos, rival dos alexandrinos citados acima, filósofo estoico e diretor da biblioteca de Pérgamo, no século II a.C.

Que nos seja permitido um salto de milênios para avaliar o que é “Crítica Textual”. Numa das obras mais emblemáticas da poesia na língua portuguesa, *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, encontramos muitos problemas com a pequena tiragem de edição de 1572. Poderíamos julgar superadas as dificuldades numa tiragem de edição de texto em cotejo com aquelas ocorridas na Bíblia e outras tantas já apontadas acima que ocorreram com os poemas homéricos, já que vieram à luz sem a eficiência das máquinas criadas por Gutemberg; porém, de fato, não desapareceram, mesmo com o avanço das melhorias revolucionárias de Johannes Gutenberg no século XV. Nas edições portuguesas, que veio à luz ilustrada com um pelicano na folha de rosto de *Os Lusíadas*, mesmo sendo todas datadas de única tiragem em 1572, se observaram múltiplos problemas ainda em 1685. Notaram-se divergências a partir da posição do bico do pelicano em relação à posição do leitor: ora com o bico virado para esquerda, ora, em outras, com o bico voltado para direita, discrepâncias também no texto de cada uma. Tais edições, receberam a indicação Ee para a situação do pelicano virado para esquerda e E para o caso do pelicano virado para direita. A indicação se baseia, respectivamente, no resumo em forma de sigla, *E entre / Entre* do sétimo verso: *E entre gente remota edificaram / Entre gente remota edificaram...*

A Crítica Textual, que se configura mais plenamente com contribuições de Karl Lachmann (1793 - 1851), busca estabelecer um arquétipo, mas à luz de uma hierarquização genealógica e através da possibilidade da existência de manuscrito ou texto original, ou ainda recorrer à edição príncipe (talvez a

edições em vida do autor)...

Ilustramos nos parágrafos acima o que se possa aquilatar de problemas em edições de texto, pois, assim poderemos avaliar trabalho filológico de Antônio José Chediak sobre seus estudos: *Introdução ao Texto Crítico do “Quincas Borba”, de Machado de Assis e Castro Alves, Tragédia no Mar (O Navio negreiro): Cotejo do Manuscrito com 63 Textos Integrais e cinco Parciais. No Total de 15.998 Versos*, pois há muitas “marginalia” dessas obras para um estudo beneditino.

No estudo de Machado de Assis, o anteprojeto de pesquisa do Prof. Chediak dispõe de aparato crítico pelo cotejo de nove edições. A redação em *A Estação (Jornal Ilustrado para a família)* esteve mais perto da vigília autoral do Machado de Assis, conforme uma justíssima crítica de Juracy (2008), afirmando que Machado, num confronto de várias edições de contos e romances em vida do autor, se constata a posição machadiana de leitor-crítico das próprias autorias textuais, manifestando com sua caneta alterações profundas nas suas produções literárias. Justamente *Quincas Borba* concretiza alterações mais expressivas *cujas modificações demonstram que Machado de Assis considera a materialidade do texto e o público leitor como fatores a serem considerados no processo de recriação da narrativa.* (p.12) Mostra ainda Juracy a presença de uma nova enunciação na publicação do novo livro. Novo, pois foi processada uma enunciação que promove uma leitura diferente. Destaquemos, como um anexo após a bibliografia, para que se observe as modificações machadianas e para isso, citemos a pág. 14 do ensaio referido após nossa bibliografia. E ainda deste ensaio cite-se seu comentário:

Assim, a coloquialidade, marcada pelo demonstrativo “aqui” e pelas sucessivas interpelações ao receptor textual, e a ‘mise-en-scène’ de Rubião, sustentada pelo emprego do verbo “ver” e pela transcrição do discurso direto da personagem, submetem-se à manifestação do narrador, cuja voz predomina em detrimento da representação do protagonista. A presença da voz narrativa faz-se sentir, particularmente, nas avaliações ou nas observações que devem orientar a compreensão do leitor como se verifica, por exemplo, no seguinte enunciado: “Mas não se trata de comparar terra com terra, trata-se de saltar do professor ao proprietário.”

Ao reescrever o trecho para o livro, Machado, a par das eliminações, procede à inversão da sequencialidade e imprime mudanças na relação entre o narrador e o narratário que interferem, diretamente, na percepção do leitor real. Na primeira frase, o narrador apresenta o protagonista e sua ação e também registra notações figurativas de que decorrem parâmetros espaço-temporais.

Sucinto e objetivo, esse incipit, ao contrário do anterior, não invoca o leitor, mas o situa no centro da representação em que o principal ator é o protagonista e não o narrador. Por sua vez, o jogo da enunciação é mais complexo porque o narrador alterna os procedimentos da focalização: o enunciado inicialmente neutro, decorrente de uma percepção externa – “Rubião fitava a enseada” –, associa-se à indefinição de um observador às palavras bíblicas – “em verdade, vos digo”. Por sua vez, o discurso narrativizado – “cotejava o passado com o presente” – prepara a emissão do discurso indireto livre da personagem: “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista”, encerrando-se o parágrafo com a transposição do sentimento de posse, também imparcial – “Quem o visse [...] consideraria que ele admirava aquele pedaço de água quieta” –, para depois dirigir-se ao narratário pela invocação direta, inerente.(...)

Note-se o apelo machadiano aos órgãos do sentido, com realce da visão em ambas edições. Mas o que há de diferente então? O que ficou mudado foi a sucessão de pensamentos, antes sob domínio do narrador, antes tipo onisciente, agora sob domínio reorientado para o leitor, que espreita a significação do olhar da personagem em cena, ou seja, num palco a viver a própria cena dramática.

## A INCURSÃO FILOLÓGICA DE A. J. CHEDIK

No anteprojeto do Prof. Chediak, para Comissão de Machado de Assis (MEC - 1958), o texto do romance *Quincas Borba* é inspecionado desde a primeira redação pública, que vai de 15/6/1885 a 15/9/1891, em seções da revista *A Estação*, para leitores de folhetim e ganha ao fim de setembro de 1891 a forma de segunda edição, *B*, agora com o novo suporte de livro, através do editor “Garnier”. Cada editor será codificado por Chediak genealogicamente de *A* a *H*, mas com *O* (1957) quando sai da “Garnier” e entra no conjunto das obras machadianas pela “Jackson”. Nesta última editora ainda ocorreu a edição *P* (1957 - mencionasse a existência de edição em 1951 1952). No antigo sistema folhetim, o autor deve construir a cada publicação um elo de interesse através de suspense sobre o destino de uma ou mais personagens ou a sua menção a fatos anteriores ocorridos, mas esclarecedores do drama das personagens principais - enfim, uma *captatio benevolentiae* à maneira do comediante latino Plauto (254 - 184 a.C.)

A colação do Prof. Chediak não dependeu apenas de excursões a Bibliotecas, mas da compreensão de bibliotecárias, como foi o caso de “Por gentileza de D. Rosemarie E. Horch conseguiram-se fotocópias da parte que

faltava ao capítulo II, de 15.6.1886, e de quatro outros, e pôde verificar-se que, em dezessete dos vinte e nove, não se publicara o romance.” (p.12) Ainda assim, houve prejuízo para capítulos e parágrafos, que constavam em *B*, mas não foram colacionados, pois em *A* se extraviaram por completo. (p.19) Quando Machado transporta o texto de *A Estação* para o livro, volume *B*, introduziu tanta modificação que o aparato crítico do Prof. Chediak se avolumaria de tal modo que extrapolaria o trabalho filológico, donde a sua preferência por retirar aparato crítico de alguns capítulos que não apresentassem este tipo de exceção, evitando assim certa duplicidade de tratamento. Nas edições que se seguem há mudanças de pontuação pelo Autor, além de correções de erros tipográficos.

A publicação sobre os problemas de edição do poema de Castro Alves conta 695 páginas e foi escrito em um autógrafo que *ocupa 13 páginas de papel branco, lineado em vermelho, idêntico ao dos manuscritos mencionados no verbete referente ao poema Hebraia*. (p.45) No “Prefácio” o próprio filólogo comenta que seu projeto inicial continha “Vozes d’África”, mas a proporção da colação e aparato crítico se tornou tão larga que foi melhor reformular. Ressalta ainda que o interesse na colação não compete apenas aos eruditos filólogos, mas também aos leitores comuns, donde a necessidade de comentar pares encontrados em edições, como “ouro/oiro, louro/loiro, covardia/cobardia”. Embora em dado momento da história da língua portuguesa, o estilo brasileiro de linguagem admitisse a alternância “i/u” acima, a alternância “b/v” não seria admitida em “covardia”. Mas por que a troca desnecessária? É claro, porque temos em coetâneos “cousas” abundantemente, como Machado de Assis. A deformação de expressões sincopadas em várias passagens, como “s’estreitam” por “se estreitam” nos livreiros transtornaram a métrica do Poeta: *passando assim o verso, de decassílabo sáfico, para hendecassílabo, com quebra da isometria estrófica*. (p.195) A troca de palavras, mesmo mantendo o ritmo e ou rima, como, neste exemplo, “imensidade” por “majestade” em “Sentir deste painel a imensidade!” (original autógrafo) - “Sentir deste painel a majestade” é um registro, dentre outros desvios, do Jornal Literário, *O Miosotis*, fonte que não respalda a substituição. Quanto à pontuação, ora com reticências aqui, ora com apenas ponto de exclamação ali e, ainda, em outra fonte com ponto de exclamação e reticências, todas divergentes do original autógrafo, cuja reticências vêm com dois pontinhos, porém nos assegura a indicação de “imensidade!” Apontamos este exemplo da fonte *O Miosotis*, para demonstrar a complexidade do estudo de Crítica Textual, uma vez que existiu a menção de uma outra fonte, denominada “*A Miosotis*”, ou simplesmente “*Miosotis*” nunca encontrada pelo pesquisador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comentários, como a Lei Euzébio de Queirós de 1850, dada a sua data, bem como sua temática legal, ou seja, a de proibir o tráfico de navios negreiros nos mares, vir a ser motivo de banalização do seu poema, ou como os que defendem o esvaziamento poético, porque houve plágio de Castro Alves, pelo fato de existência de um poema intitulado “DAS SKLAVENSCHIFF” (O navio negreiro), de Heinrich Heine etc. - como se, no primeiro, se pudesse apagar a nódoa escravocrata, e, no segundo, basta a sua eleição poética de leitores castro-alvins como José de Alencar, Machado de Assis, Manoel Bandeira, Jorge Amado ...

## REFERÊNCIAS

- CHEDIAK, Antônio José. *Introdução ao Texto Crítico do “Quincas Borba”, de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, s/d.
- \_\_\_\_\_. COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO. *Castro Alves, Tragédia no Mar (O Navio negreiro): Cotejo do Manuscrito com 63 Textos Integrais e cinco Parciais. No Total de 15.998 Versos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.
- ELIA, Hamilton Aluizio. *Normas para uma edição crítica de “Os Lusíadas”*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1981.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *A REESCRITA DE QUINCAS BORBA POR UM RELOJOEIRO*. Revista de Letras UNESP, <http://seer.fclar.unesp.br/letras/issue/view/243> (v.48, n°. 2, 2008)
- SPINA, Sigismundo. *Introdução à Edótica*. São Paulo: Cultrix, MCMLXXVII.
- TRASK, R.L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Trad. e adaptação de R. Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

### Anexo

Rev Let São Paulo, v.48, n°. 2, p.11-32, jul/dez., 2008

# DUAS LINHAS SOBRE O *CORPUS* DE LÍNGUA LITERÁRIA NA DESCRIÇÃO GRAMATICAL

RICARDO CAVALIERE (ABRAFIL e UFF)

*À memória de Antônio José Chediak, cultor da língua literária.*

## RESUMO

Este trabalho traça comentários sobre a escolha de *corpus* para a descrição da norma padrão em compêndios gramaticais. Há uma tendência expressiva de obras contemporâneas que optam pelo apoio em textos não literários, sobretudo de gênero jornalístico, sob argumento de que a língua literária afasta-se demasiadamente da realidade linguística. Defende-se, em suas linhas, a escolha do texto literário como fonte mais adequada para a tarefa de descrição da norma padrão, sob amparo das teses coserianas que tratam do ensino da língua materna.

## ABSTRACT –

This paper comments on the choice of the corpus for the description of the standard language in grammatical text books. There is an expressive tendency in contemporary works for choosing non-literary corpus, especially based on journalistic genre, on the grounds that the literary language is very distant from the linguistic reality. In its lines, this paper defends the choice of the literary text as the most adequate source for the task of describing the standard norm, under the auspices of the Coserian theses that deal with the teaching of the vernacular.

Em seu precioso estudo sobre a língua de José de Alencar, Gladstone Chaves de Melo (1917-2001) dá-nos conta das falsas verdades que “passam em julgado, entram no patrimônio intelectual de uma comunidade e ganham a força de um axioma” (1972:7). Nosso saudoso filólogo exemplifica esse fato com a corriqueira afirmação de que a Idade Média ter-se-ia configurado numa “idade das trevas”, não obstante a simples leitura dos medievalistas mais conhecidos<sup>1</sup> revele-nos um medieval de verdadeiro esplendor artístico e não desprezível avanço científico. A linha de raciocínio de Gladstone busca

---

1- Leia-se, por exemplo, o excelente relato da arte medieval em (Dahmus, 1995).

remeter o leitor para a igualmente inidônea afirmação – também acatada como uma verdade incontestada em certas rodas – de que José de Alencar teria tido a intenção de fundar as bases de uma língua brasileira, hipótese que não se coaduna com o pensamento linguístico do grande romancista de Iracema.

Para exemplificar esse fenômeno da pseudoverdade acadêmica com um fato que integra o conjunto das preocupações sociolinguísticas de nosso tempo, ocorre-me a discussão em voga sobre o propalado hermetismo do texto jurídico. Essa é daquelas assertivas frequentes nos estudos sobre o texto que devem ser dosadas em seus devidos níveis. Há alguns anos, participando do congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL) na jovem e simpática Universidade da Madeira, pude ouvir uma comunicação em que se pugnava pela simplificação da linguagem jurídica, considerada extremamente complexa e inacessível ao leitor comum. A fundamentação era de que se a ninguém é dado o desconhecimento da lei, daí resultaria que o texto legal haveria de ser escrito em linguagem acessível a todos.

A tese é a um tempo procedente e falaciosa. Procedente porque, se o Estado impõe a todo cidadão o cumprimento da lei, decerto haverá de torná-la senão íntima, ao menos conhecida de todos, independentemente de classes sociais, credos, raças etc. A falácia, por seu turno, está em induzir a ideia de que, se nem todo leitor é suficientemente escolarizado para entender o texto legal, então que se proceda a uma reformulação de suas bases linguísticas para níveis mais simplórios. A rigor, tirante este ou aquele termo técnico que um bom dicionário saberá esclarecer, o texto legal é absolutamente compreensível de todo leitor com razoável nível de formação linguística. Entretanto, vivemos uma época em que, se o leitor não chega ao texto, o culpado é sempre o texto. Curioso notar que, dentre os exemplos de hermetismo jurídico apresentados pela autora do referido trabalho do Congresso da AIL, está uso da mesóclise pronominal, uma construção considerada “impensável no português do Brasil”. Cabe perguntar: será o texto jurídico realmente hermético, ou será que não temos conseguido formar bons leitores em nossas escolas?

Em paralelo, uma semelhante linha de conduta acadêmica vem atribuindo ao texto literário, nos dias atuais, um certo teor de incompatibilidade com o ensino da língua, tendo em vista as naturais peculiaridades que o espírito de literariedade lhe conferem, tais como o vocabulário incomum, as inversões sintáticas, as flexões inusitadas, tudo em desacordo com o necessário coloquialismo que deve reinar no uso da língua como meio de comunicação. Assim, considerando a presença quase exclusiva da língua literária no campo da descrição gramatical, passa a vigorar mais uma dessas “pseudoverdades” de que traçamos juízo: a tradição gramatical brasileira peca pelo normativismo

exacerbado, com fulcro em um *corpus* de língua literária anacrônico. De que elementos dispõe o historiógrafo da linguística para tratar imparcialmente essa questão, sem deixar-se contaminar pela opinião desavisada de terceiros? Como avaliar hoje a atividade de descrição gramatical implementada por pessoas que viveram há várias décadas, há mais de século, sem contaminar a avaliação com elementos que não integram a episteme da época estudada?

Inicialmente, cumpre definir o objeto da descrição gramatical. Partamos do pressuposto de que a atividade de descrição dar-se-á necessariamente em face de um *corpus* homogêneo e unitário, ou seja, em dado estado de língua. Esta é uma lição que nos vem de Ferdinand de Saussure (1857-1913) – “qui dit grammatical dit synchronique et significatif” (Saussure, 1949 : 185) –, sedimentada na ordem linguística do século XX, cujos princípios, entretanto, já grassavam entre os melhores filólogos do século XIX, bem antes de o relato sobre o *cours* de Saussure difundir-se nos meios acadêmicos. O que se quer dizer, enfim, é que não há possibilidade de descrever o funcionamento do sistema linguístico em movimento.

Quando negou a existência de uma gramática histórica – “il n’y a pas pour nous de ‘grammaire historique’ (1949 : 185) –, Saussure tinha em mente esse imperativo de método: gramática como descrição delimita-se em um estado de língua, cujo *corpus* seja homogêneo e unitário. Em uma das centenas de aulas que recebi do mestre Evanildo Bechara em nossas conversas de toda hora, ouvi essa similitude esclarecedora: se quero descrever uma pessoa, tenho de escolher essa pessoa aos cinco anos, aos dez, aos quinze, aos vinte etc., mas não posso ter o retrato dessa pessoa reunindo numa só fotografia as várias faces de sua fisionomia ao longo da vida.

Ultrapassado o primeiro ponto essencial, esse do objeto da descrição gramatical, passo agora ao segundo: como garantir a unidade do *corpus* na descrição? Esta é tarefa que não raro atormenta o linguista, visto que a variação de usos é acentuadíssima, mesmo levando-se em conta uma perspectiva de segmentação sociolinguística em registros ou variáveis diastráticas, exatamente porque não são inteiramente nítidos os limites desses registros. Uma premissa, entretanto, há de respeitar-se: não se podem imiscuir os fatos da língua oral com os da língua escrita. Essa é daquelas obviedades que surpreendentemente têm de ser reiteradamente repetidas, já que não se costuma leva-las em conta nos textos sobre o tema.

Sabemos, pois, que o falante de uma língua não mantém o mesmo comportamento em face do texto quando simplesmente fala ou quando escreve. E quando fala, também altera certos procedimentos de construção frasal – tais como a seleção de vocabulário e a escolha de estruturas sintáticas

– em face da situação fática em que se inscreve. Também quando escreve, o falante costuma desviar os rumos do texto em face do grau de formalidade exigido, razão por que soa clara a noção de que, senhor do texto, o falante intuitivamente o modula na tentativa de adequá-lo ao ato de enunciação de que participa.

Essa mudança de comportamento do falante em face da língua, entretanto, revela-se mais evidente quando comparamos os procedimentos da língua oral e da língua escrita, sobretudo porque somente a segunda detém o necessário pré-requisito de unidade e homogeneidade. A primeira, mesmo em norma padrão, admite construções que a segunda rejeita, do que resulta admitir-se analogamente que o conceito de língua padrão não se aplica homogeneamente ao texto oral e ao texto escrito. Em síntese, a descrição gramatical far-se-á obrigatoriamente em *corpus* de língua escrita dada a cabal impossibilidade de fazê-lo em *corpus* de língua oral.

Em síntese, especificamente no tocante à elaboração de uma gramática descritiva ou mesmo normativa, a garantia de trabalhar-se com *corpus* unitário e homogêneo obtém-se nos limites da língua escrita, com específica referência da do estrato de uso lingüístico. Surge, então, a terceira indagação: por que a língua literária goza da preferência dos antigos gramáticos como *corpus* de apoio para a descrição gramatical?

Em um ensaio recente, que cuida de alguns aspectos da norma gramatical em face do *corpus* de língua falada, Marli Quadros Leite assevera que “as regras da gramática normativa são extraídas de textos escritos literários, de épocas anteriores à da descrição. Aquela norma, portanto, jamais será integralmente praticada e os pontos de discordância entre o que um usuário culto fala/escreve e o prescrito são exatamente os que ‘saltam aos ouvidos e olhos’ dos usuários e causam a sensação de desconforto, de haver ‘erro de português’ (2001: 130). A asserção procede exatamente porque a norma descrita, se jamais será integralmente acolhida, decerto será parcialmente acatada pelo falante culto, sendo que os pontos de divergência mais flagrante haverão de receber maior atenção do professor na atividade pedagógica. Em verdade, especificamente ao professor cumpre a tarefa de relativizar a influência da língua literária na produção textual do aluno, demonstrando em que medida, pela experiência de leitura, as construções gramaticais de textos passados são acolhidos pela norma escrita contemporânea.

Mas a terceira e derradeira indagação é plenamente esclarecida se admitirmos que o papel da gramática é o de registrar os usos exemplares no âmbito de uma língua histórica e, em aditamento, acatarmos a premissa de que a língua literária é o *locus dicendi* das formas exemplares. Como reiteradamente

nos ensina Eugenio Coseriu (1921-2002) em seus estudos sobre a relação entre o ensino da língua e a literatura, é nos limites dessa última que se encontra “a plena funcionalidade da linguagem ou a realização de suas possibilidades, de suas virtualidades” (1993: 39). A lição de Coseriu resume-se na observação de que, diferentemente da língua presente na vida prática ou mesmo das normas da linguagem científica – que constituem modalidades dos usos linguísticos – a língua literária não se encerra em limites comportamentais, pois percorre sem reservas as várias possibilidades de uso, de que decorre seu expressivo caráter funcional.

Por outro lado, a objeção ao fato de as gramáticas optarem por *corpus* literário de épocas anteriores à data da descrição linguística deve ser avaliado com maior cautela. Em sua *Gramática expositiva*, escrita em 1907, Eduardo Carlos Pereira (1855-1923) recorre a um *corpus* literário de autores antigos em companhia de outros então recentemente falecidos, tais como Alexandre Herculano (1810-1877), Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875) e Camilo Castelo Branco (1825-1890). Saltando para um exemplo de nossos tempos, encontra-se nas páginas da *Nova gramática do português contemporâneo*, trazida a lume em 1980 por Celso Cunha (1917-1989) e Luís Lindley Cintra (1925-1991), um *corpus* em que figuram nomes como Jorge Amado (1912-2001), Ciro dos Anjos (1906-1994), Manuel Bandeira (1886-1968), Pepetela, sem omissão, decerto, de nomes mais afastados no tempo, tais como Machado de Assis (1839-1908), José de Alencar (1829-1877) e Graça Aranha (1868-1931).

Decerto que há um certo afastamento temporal entre a descrição e o *corpus* em que essa se assenta, mas talvez resida aqui uma atitude intuitiva do gramático na busca de informações sobre usos da língua escrita que já se tenham estabelecido como um fato vernáculo definitivo, não mais sujeito aos modismos ou às tendências que não resultam em formas de expressão efetivamente acatadas como válidas pelo usuário.

Cuide-se, por exemplo, do atual hábito que no Brasil se percebe em usar a perífrase de *estar* com gerúndio para expressar aspecto pontual no futuro, do tipo “Amanhã vamos estar escolhendo o local do congresso”, em que o gerúndio toma as vezes ao infinitivo. Essa não é uma construção que se encontre em língua literária escrita, mas não será de estranhar que esteja penetrando no texto escrito publicitário ou mesmo jornalístico. Observe-se que, do ponto de vista sistêmico, tem a construção largo amparo de uso em língua escrita, contudo sempre para expressar aspecto progressivo presente ou futuro, que é o tradicional do gerúndio em português. A novidade, a rigor, não é estrutural, mas semântica.

Agora, considerando a nova face que a língua literária vem revelando hodiernamente, em que a proximidade com o padrão falado parece ser mais imediato em certos autores, não seria de estranhar que uma obra ou outra viesse a incorporar a perífrase gerundial de aspecto pontual. Seria, assim, temerário ao gramático acolher essa estrutura como uma expressão da exemplaridade linguística do português brasileiro, pois não cuidou de dar tempo suficiente para que efetivamente fosse eleita como uma forma de expressão empregada sem restrições.

Esse é o motivo por que cumpre ao gramático verificar a ocorrência do uso no conjunto dos textos literários produzidos em certo período, para que se certifique não se tratar de uma idiosincrasia. É o que ocorre, por exemplo, com as ocorrências do verbo *haver* usado em construções pessoais em alguns autores brasileiros e portugueses do século XIX. O português literário, por exemplo, consagrou o uso do verbo *haver* impessoal quando em sentido de *existir*. Não obstante, nossa bibliografia filológica é farta em exemplos de *haver* flexionado, seja em obras brasileiras, seja em portuguesas, como nesse passo de Camilo Castelo Branco: “Houveram muitas lagrimas de alegria. Abraçaram-se todos no bemfeitor; e o velho era o mais commovido” (1882: 87). Por sinal, a preferência pela concordância não era coisa rara nos textos oitocentistas, como nos faz observar Cândido Jucá Filho e seu precioso estudo sobre o texto de José de Alencar (1966: 136). No próprio Alencar, por exemplo, encontra-se nítida preferência pelo imperativo negativo em lugar do subjuntivo: “Vamos, Álvaro, não desamparai o vosso posto, disse D. Diogo (1977:56).

Que postura terá o gramático diante dessas informações? Aqui, o critério da sensatez orienta pela aferição da presença do fato gramatical não em um dado autor, mas no conjunto dos autores literários que se relacionam pela contemporaneidade, porque essa é a garantia de fidelidade da informação. Observe-se que tanto a concordância de *haver* quanto o imperativo em frases negativas são fatos da oralidade que parecem remontar aos primeiros tempos de consolidação do português como língua urbana de uso ordinário. No entanto, não temos convicção de que seu uso em Alencar é uma homenagem à língua falada ou um traço idiosincrático. A avaliação criteriosa do gramático deverá ser a de que se trata de construções que compõem o conjunto das estruturas linguísticas presentes no *corpus* de língua literária, sem, contudo, haver merecido acolhida de uma geração de autores, ou seja, não foi acolhida como um fato usual.

Em outra linha de avaliação dessa íntima relação que a tradição gramatical estabelece entre a descrição linguística e o texto literário, percebe-

se que esse perfil resulta de uma questão de método. Não desconhecem os que estudam os textos gramaticais do passado que neles há um indissociável comprometimento entre descrição e ensino. A rigor, as gramáticas do passado são eminentemente manuais didáticos, obviamente distintas quanto à maior ou menor profundidade de tratamento dos fatos lingüísticos. E será justamente esse compromisso pedagógico que faz emergir como naturalmente preferível o *corpus* de língua literária, no sentido exato de outra indissociável relação: língua e literatura.

Decerto que, nesses nossos tempos em que até nas classes de ensino fundamental e médio língua e literatura ocupam lugares afastados entre si, soa um tanto anacrônico o imperativo de ensinar a língua materna através do texto literário. Mas o anacronismo aqui, a rigor, é expressão do obscurantismo, pois é fruto de uma avaliação textual que não atinge a plena funcionalidade do texto literário.

Por fim, gostaria de tocar um fator que a meu juízo confere maior relevância à língua literária na descrição gramatical de uma língua histórica: a fidedignidade do *corpus*. Não se duvida nessas linhas de que o texto escrito não literário possa servir de base para uma descrição gramatical contemporânea, tomadas as precauções a que me referi linha atrás. A questão de fundo reside em saber se o texto não literário é efetivamente da lavra do autor. Não é raro no meio editorial que o texto passe por uma revisão gramatical que costuma evitar certas construções sintáticas menos usuais, para não falar das emendas em flexões do nome e até no uso do vocabulário.

Ora, dispensável dizer que uma descrição linguística pautada em *corpus* alterado por terceiros vicia-se na gênese, pois jamais terá o investigador a certeza de que uma dada construção seja fruto do uso contemporâneo ou do rigor normativo dos revisores. A linguagem jornalística, em certa medida, é fidedigna, se pensamos no universo dos editoriais ou dos textos assinados em que a vontade do autor prevalece a todo custo. Essa é, por exemplo, a causa de um Luís Fernando Veríssimo registrar portuguesmente *marquetchim* por *marketing* em várias de suas crônicas jornalísticas, sem que se ouse modificá-lhe a opção ortográfica.

A constatação, entretanto, é de que o texto na imprensa escrita é fruto de uma interferência corrompedora, não por corromper a norma gramatical contemporânea, mas por adulterar a originalidade do texto com as regras, por exemplo, dos manuais de redação próprios, que quase todos os periódicos jornalísticos publicam, e das próprias gramáticas normativas de que dispomos hoje. Como *corpus* de investigação, pois, trata-se de texto que carece de fidedignidade. Diga-se o mesmo dos textos científicos e doutrinários

que, embora sejam expressão de uma norma escrita pautada no conceito de correção, revelam-se inidôneos como fonte de norma exemplar, já que neles igualmente se ressentem da necessária garantia de fidedignidade.

Decerto que o tema, apaixonante e controverso, poderia conduzir-me numa sucessão de vários e longos parágrafos adicionais. Deixo, portanto, aqui essas considerações, na esperança de haver contribuído para desfigurar esse estigmatizado olhar sobre a tradição gramatical brasileira, que a enquadra como um repositório de conceitos embotados pelo tempo. Recorrendo mais uma vez à clarividência de Eugenio Coseriu, deve-se ter em mente que “para interpretar o sentido é necessário conhecer as possibilidades de construção de sentido que se dão na linguagem” (1993:42) e é efetivamente na língua literária que a linguagem alça aos mais amplos voos de sentidos possíveis.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **As minas de prata**. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/MEC, 1977.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Vingança: romance original**. Porto: Casa de Cruz Coutinho Editor, 1858.
- COSERIU, Eugenio. Do sentido do ensino da língua literária. **Confluência**. Rio de Janeiro: Linceu Literário Português, v. 5, 1993.
- CUNHA, Celso Ferreira da e Cintra, Luís Lindley. *Nova Gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DAHMUS, Joseph. **A history of the Middle Ages**. Illinois: Barnes & Noble, 1995.
- JUCÁ (FILHO), Cândido. **A gramática de José de Alencar**. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, 1966.
- LEITE, Marli Quadros. A influência da língua falada na gramática tradicional. In: PRETI, Dino (org.). **Fala e escrita em questão**. 2 ed. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 129-153.
- MELO, Gladstone Chaves de. **Alencar e a “língua brasileira”**. 3 ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.
- PEREIRA, Eduardo Carlos. **Grammatica expositiva, curso superior**. 2 ed. São Paulo: Dubrat & Cia., 1909 [1907].
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. 3 ed. Paris: Payot, 1949.

**Texto do Projeto de Resolução**  
**PROJETO DE RESOLUÇÃO Nº 989/97**  
**CONCEDE A MEDALHA TIRADENTES AO PROFESSOR ANTÔNIO**  
**JOSÉ CHEDIAK**

**Autor(es): Deputado NILTON SALOMÃO**

**A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO,**  
**RESOLVE:**

**Art. 1º** - Fica concedida a Medalha Tiradentes ao Professor ANTÔNIO JOSÉ CHEDIAK.

**Art. 2º** - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Sala das Sessões, 23 de outubro de 1997  
**DEPUTADO NILTON SALOMÃO**

**JUSTIFICATIVA**

Nascido em 10 de abril de 1916, na cidade mineira de Três Corações, filho de José Jorge Chediak e Latife Malcum, o Professor Antônio José Chediak vem-se distinguindo brilhantemente na área acadêmica, administrativa bem como em qualquer atividade a que se dedica.

Sua vida profissional começou cedo, aos 10 anos de idade, como tipógrafo e atendente numa loja de discos e papelaria. Era o início de uma carreira para sempre ascendente. Do universo das letras e dos papéis tomou gosto. Dele não mais se afastou. Cresceu com Professor, cuja autoridade foi ganhando espaço em aulas tanto em nível médio, como as que ministrou no Ginásio e Escola Normas de Cruzeiro - São Paulo, Colégio Americano, Escola Técnica de Comércio Cândido Mendes ou Ginásio Pio Americano, quanto em nível superior, como por exemplo o Curso de Jornalismo e o Curso de Letras Clássicas da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

·  
Não raro, passou do quadro-negro aos sérios gabinetes da Direção Geral ou

da Reitoria em Instituições onde trabalhou. Lembramos, a título de referência, três casos: o Colégio Pedro II, a Universidade Santa Úrsula e a Faculdade de Humanidades Pedro II que acabaram ganhando um homem de larga experiência em administração, estimada pelos altos cargos que ocupou e vem ocupando: Diretor da Divisão de Obras Raras e Publicações da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a convite do Presidente da República Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira; Diretor do Departamento de Educação Técnico Profissional da Secretaria Geral de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, a convite do Governador Dr. José Sette Câmara, Assessor de Coordenação de Organização Administrativa da Secretaria do Governo do Estado da Guanabara, a convite do Governador Dr. Francisco Negrão de Lima; Secretário de Administração do Estado da Guanabara, a convite do Governador Dr. Chagas Freitas; Chefe de Gabinete do Presidente do Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro, mais uma vez a convite do Dr. Chagas Freitas. Aliás, sua permanência em mesmo cargo por repetidos convites não é estranho em sua biografia consagrada. Citemos O Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro que por vários anos teve o privilégio de contar com sua presença entre seus membros ilustres e o Conselho de Educação de Estado do Rio de Janeiro para o qual foi nomeado quatro vezes e onde hoje o Professor Antônio José Chediak continua em seu trabalho sempre competente, sério, exemplar. Alongar a lista de cargos e funções notáveis não é preciso. O Professor Chediak participou de Comissões e Bancas Examinadoras de variadas Faculdades e Órgãos Públicos.

Livre-Docente, membro da Academia Brasileira de Filosofia, Professor de Francês, Latim e Grego, teve uma especial predileção pela Língua Portuguesa. É ela o tema de uma série de publicações famosas que se tornaram clássicas por sua excelência: CARLOS DE LAET, O POLEMISTA (1942/43); ANTOLOGIA DA LÍNGUA PORTUGUESA (1948); TEXTOS DE PORTUGUÊS (1950); ANÁLISE SINTÁTICA (1951); PRÁTICA DA LINGUAGEM (1954); CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA ESTRUTURA CORRELATIVA EM CAMÕES (1971) - essas obras dentre tantas outras apresentadas em artigos de jornal, conferências, palestras, mesas de debate, etc... representam o imenso desafio que sempre fascinou o mestre. Penetrar de mansinho na Língua em que Camões, Bilac, Drummond, Fernando Pessoa poetaram; em que Machado de Assis esculpiu seus mergulhos na alma humana e Fernando Namora traça um universo ficcional do campo português tão próximo de Graciliano Ramos; em que Gil Vicente e Suassuna armaram a tenda de seus tratos “engagés” foi o grande mistério a pedir decifrações de um especialista com sólidos conhecimentos gramaticais, estilísticos, lixemáticos, filosóficos, enfim daquele

complexo reino de estudos da linguagem. O Professor Antônio José Chediak aceitou o desafio e, como poucos, amou a Língua Portuguesa com entusiasmo e dedicação.

Foi em tal domínio que se notabilizou como redator. Fez parte da Comitativa Presidencial para, em 21 de abril de 1960, inaugurar Brasília. Como Secretário Particular do Presidente Juscelino Kubistschek de Oliveira, redigiu a Ata da Nova Capital.

Por essa vida de vitória, em meio a muito estudo e labor, com alicerces em valores morais elevadíssimos, servindo como modelo exemplar de homem público, o Professor Antônio José Chediak é merecedor da Medalha Tiradentes, símbolo de honra com que a Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro reverencia personagens ilustres. Tiradentes e Chediak souberam honrar Minas Gerais, com ideal maior de lutar por um mundo ideal: o herói, por um Brasil livre de uma soberania estrangeira; o mestre por um Brasil livre da ignorância que impede o país de exercer em plenitude o exercício de cidadania

# MEMÓRIA

## ANTÔNIO HOUAISS

VERBETE PRODUZIDO POR MAURO DE SALLES VILAR  
PARA O DICIONÁRIO BIOBIBLIOGRÁFICO DA ACADEMIA  
BRASILEIRA DE FILOLOGIA.

**Antônio Houaiss** (Rio de Janeiro RJ, 15 de outubro de 1915 – Rio de Janeiro RJ, 7 de março de 1999), diplomata, filólogo, crítico literário, enciclopedista e lexicógrafo brasileiro. Filho de imigrantes libaneses, seu primário foi cumprido em escolas públicas. A seguir, fez um curso de contador. Estudava pela manhã e à tarde trabalhava na rua da Alfândega, no Rio de Janeiro, numa casa de tecidos por atacado. Depois, foi para uma empresa de distribuição de filmes franceses. Seu professor, por essa época, e uma das grandes influências que teve na vida, era Ernesto Faria Júnior. Nos estudos de português por ele dirigidos e que Houaiss avidamente absorvia, tinha no pequeno grupo de colegas Celso Cunha, Othon Moacyr Garcia e Rocha Lima. Foi a convite desse professor e etimologista que Antônio começou a lecionar. Tinha 16 anos e, embora suas aulas tivessem de ser assinadas por um professor formado, o seu conhecimento acumulado sobre a língua já o possibilitava a desempenhar tal obrigação com eficiência. Seu curso superior foi feito na antiga Universidade do Distrito Federal; bacharelou-se em 1940. Movido desde cedo por preocupações políticas, combateu, no movimento estudantil, o Estado Novo, regime autoritário implantado por Getúlio Vargas em novembro de 1937. Licenciou-se em letras clássicas pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil em 1942. Entre 1936 e 1946 lecionou latim, português e literatura no magistério secundário oficial do então Distrito Federal. De 1941 a 1943, foi examinador de português de diversos concursos promovidos pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), órgão especializado no preenchimento de cargos públicos. Em 1942, fez-se colaborador permanente desse departamento, trabalhando na elaboração de provas de português até 1945.

Com 28 anos, foi professor de português contratado pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, trabalhando nessa qualidade, de 1943 a 1945, no Uruguai, no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro de Montevideu. Em 1945 ingressou por concurso na carreira diplomática. Em Genebra (1947 a 1949), foi vice-cônsul do Consulado Geral do Brasil,

servindo, no mesmo período, como secretário permanente do Brasil junto à seção europeia da ONU.

Integraria mais tarde representações brasileiras a assembleias gerais das Nações Unidas, da Organização Internacional do Trabalho e da Organização Mundial da Saúde. Indicado para servir em Washington e Florença, arguições de filocomunismo conduziram-no à República Dominicana, em plena ditadura de Trujillo, como terceiro secretário da embaixada do Brasil (1949-1951). Serviu, a seguir, em Atenas (1951-1953), onde teria a sua carreira diplomática interrompida pela primeira vez, acusado, com o poeta João Cabral de Mello Neto e outros diplomatas, de organizar uma célula comunista no Itamarati. O Supremo Tribunal Federal julgou por decisão unânime improcedente a ação. Nessa década de 1950, foi ainda secretário-geral do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado em 1956 em Salvador, Bahia, no qual apresentou a tese tornada base das conclusões sobre as normas da língua culta falada no Brasil. A elaboração dos respectivos anais ficou sob o seu encargo (Rio de Janeiro e Salvador, 1958).

Secretário-geral do Primeiro Congresso Brasileiro de Dialectologia e Etnografia, realizado em Porto Alegre naquele mesmo ano, redigiu igualmente os seus anais, publicados em 1970 pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. De 1956 a 1958, trabalhou na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, como colaborador e pesquisador. Também na década de 1950, trabalhou na imprensa do Rio de Janeiro. Foi membro da Comissão Machado de Assis desde a sua criação, em 1958. Em 1960, elegeu-se membro da Academia Brasileira de Filologia. De volta ao Itamarati, chegou a primeiro secretário e depois a ministro de segunda classe, trabalhando na delegação permanente do Brasil junto à Organização das Nações Unidas (1960-1964). Membro da Comissão de Anistia de Presos Políticos de Ruanda-Urundi, examinou, em 1963, os processos de 1.220 presos políticos, todos depois anistiados pela Assembleia Geral das Nações Unidas por proposta da referida comissão. No ano seguinte, tornou-se o relator da IV Comissão da Assembleia Geral das Nações Unidas, cuja atribuição era conduzir o processo de descolonização de países africanos e asiáticos. Foi dos principais agentes da importante Resolução 1541 da XV Assembleia Geral intitulada Declaração de Outorga de Independência a Países e Povos Coloniais, instrumento fundamental do processo de descolonização que daí por diante desencadeado, levando a ONU a passar de pouco mais de 50 membros a uma centena. Trabalhou sob a chefia de Ciro de Freitas-Valle e de Afonso Arinos de Melo Franco, que dele diria mais tarde, no discurso de recepção à Academia Brasileira de Letras que lhe dirigiu: “Meu depoimento

sobre vossa atuação é simplesmente o de que nunca encontrei, no exercício das funções, colaborador mais competente, mais devotado e mais dedicado aos interesses do Brasil e do nosso povo”.

Representou o Brasil no Comitê sobre o Sudoeste Africano, que depois atingiria sua independência como a atual Namíbia. Foi ainda representante alterno do Brasil no Conselho de Segurança e trabalhou no Comitê para Usos Pacíficos do Espaço Exterior. Nesse mesmo ano de 1964, porém, teve os seus direitos políticos cassados e foi aposentado da carreira diplomática por ato discricionário do então presidente da República, o general Humberto de Alencar Castelo Branco. Convidado a permanecer fora do país e lecionar em universidades estrangeiras, decidiu retornar ao Brasil e enfrentar a situação. Empregou-se como redator do *Correio da Manhã* (1964-1965), trincheira de resistência ideológica naquele momento, e uniu-se a Ênio da Silveira na revista *Civilização Brasileira*. Em momento algum deixou de apoiar ou mesmo de liderar movimentos de artistas e intelectuais de repúdio à situação política vigente. Traduziria, ainda durante o ano de 1964, o *Ulisses* de James Joyce para a editora de Ênio da Silveira, façanha em que empenhou 11 meses de trabalho, num período em que sua mãe definhava, falecendo após longa doença. Em 1965, deu início ao projeto de adaptação do *Larousse Trois Volumes*. Eliminou deste o que dizia respeito à gramática francesa, traduziu e adaptou, com grande grupo de intelectuais brasileiros, a informação constante de seus verbetes e incluiu extensa parte sobre o Brasil e Portugal. Criou com isso um dicionário enciclopédico de cerca de 165 mil verbetes, lançado em 1970 pela Editora Delta com o nome de *Grande Enciclopédia Delta-Larousse*, primeiramente em dez volumes e em edições posteriores em 15.

Em 1971, elegeu-se membro da Academia Brasileira de Letras. Por essa época, trabalhando para a Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., mergulhou no projeto de uma enciclopédia a realizar totalmente no Brasil, de que resultaria a *Enciclopédia Mirador Internacional*, em 20 volumes, vinda a lume em 1975. Foi presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro (1978-1981) e do Conselho de Administração da Associação Brasileira de Imprensa (1983-1986). Organizou para a Academia Brasileira de Letras o seu *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* com cerca de 360 mil registros, lançado em 1981. Entre março e julho de 1984, funcionou como membro da comissão constituída pelo Ministério de Justiça para estudar a legislação censória e suas práticas no Brasil e para propor medidas anticensórias. Foi membro da Comissão Nacional para o Estabelecimento de Diretrizes Capazes de Promover o Aperfeiçoamento do Ensino/Aprendizagem

da Língua Portuguesa, instituída em junho de 1985 pelo decreto número 91.372 e cujo relatório conclusivo saiu em 20 de dezembro de 1985. Nesse mesmo ano, assumiu a presidência da comissão organizadora do Partido Socialista Brasileiro, do qual foi seu primeiro presidente. Foi membro da delegação brasileira ao Encontro para a Unificação Ortográfica da Língua Portuguesa, realizada no Rio de Janeiro, de 6 a 12 de maio de 1986, do qual foi secretário-geral e delegado porta-voz brasileiro. Na política, foi um dos construtores da Frente Brasil Popular, responsável pela campanha eleitoral de 1989. Em fevereiro de 1986 deu início aos trabalhos de um grande dicionário de português de matiz lusofônico, interrompidos em 1992 por carência de financiamentos. Em 1990, recebeu o Prêmio Moinho Santista de Língua. Entre 1992 e 1993, tornou-se ministro da Cultura no governo Itamar Franco. Foi membro do Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura no mandato de 1994-1995. Chegou à vice-presidência desse Conselho, renunciando em abril de 1995, ano em que se elegia presidente da Academia Brasileira de Letras. No mês de março de 1997, em associação com Mauro de Salles Villar, lexicógrafo e colaborador seu há mais de 30 anos, e o engenheiro e administrador Francisco Manuel de Mello Franco, que dirigira, durante a sua ministração, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundou o Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, no Rio de Janeiro, com o fito primeiro de retomar a feitura de seu dicionário, interrompida há cinco anos. Em dezembro de 2000, o grupo de intelectuais e colaboradores que à sua volta se havia reunido para levar a cabo o trabalho deu por finda a missão. Houaiss, porém, fragilizado por problemas de saúde que o perseguiram desde 1996, falecera cerca de um ano e meio antes, sem ver realizado o sonho que tanto acalentara em vida.

### **Bibliografia cronológica (algumas obras):**

*Silva Alvarenga, poesias* (antologia, introdução e notas). Rio de Janeiro: Agir, 1958 (Coleção Nossos Clássicos)

*Tentativa de Descrição do Sistema Vocálico do Português Culto na Área Dita Carioca*. Rio de Janeiro, 1959.

*Sugestões de uma Política da Língua*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960 (Biblioteca de Divulgação, série A – XXV)

*Crítica Avulsa*. Bahia: Publicações da Universidade Federal da Bahia, 1960 (série II, n.23)

*Seis Poetas e um Problema*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura,

1960. (Os Cadernos de Cultura, n. 125); 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Edições de 1967 (reunião de estudos de crítica literária, estilística e ecdótica, relativos aos poetas Silva Alvarenga, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardoso, João Cabral de Melo Neto – e à poesia concreta).

*Augusto dos Anjos, poesias* (antologia, introdução e notas). Rio de Janeiro: Agir, 1960. (Coleção Nossos Clássicos)

*Introdução Filológica às Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Comissão Machado de Assis, 1961

*Ulisses*, de James Joyce. Tradução. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

*Elementos de Bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 2 vol., 1967

Introdução. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Crítica Literária e Estruturalismo. In: *II Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1969.

Drummond. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. (Org.). *Poetas e Modernismo*; Antologia Crítica, v. 3. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. (Segunda versão, substancialmente alterada na parte final, do estudo introdutório já referido em *Seis Poetas e um Problema*). Cinquentenário da Morte de Augusto dos Anjos e O Texto de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia (Orgs.). *Augusto dos Anjos, textos críticos*. Brasília: INL, 1973. (Coleção Literatura Brasileira, 10) 1.

*Drummond Mais Seis Poetas e um Problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. (Série Logoteca)2.

*Homenagem a Joaquim Cardoso*. Conferência proferida em 12 de dezembro de 1977, no CREA, Rio de Janeiro, 1978.

*Estudos Vários sobre Palavras, Livros e Autores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 (Coleção Literatura e teoria literária, v. 33).

*Magia da Cozinha Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1979.

*Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Bloch Editora, 1981.

*A Crise de Nossa Língua de Cultura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário 13, Tempo Brasileiro, 1983.

- Receitas Rápidas*, 81 receitas de (até) 18 minutos. São Paulo: Art, 1983;
- 103 Receitas de (até) 18 Minutos*. São Paulo: Art, 1987 com duas edições em 1988.
- Pequena Enciclopédia da Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Unibrad – Centro de Cultura, 1985
- O Português no Brasil*. Rio de Janeiro: Unibrad-UNESCO, 1985.
- Brasil: O Fracasso do Conservadorismo*, em colaboração com Pedro do Couto. São Paulo: Ática, 1985
- A Cerveja e seus Mistérios*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986, 2. ed. 1987
- A Nova Ortografia da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ática, 1991.
- Socialismo – Vida, Morte, Ressurreição*, com Roberto Amaral. Petrópolis: Vozes, 1993.
- A Modernidade no Brasil – Conciliação ou Ruptura?*, com Roberto Amaral. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Dicionário Antônio Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva (a lançar no final do ano 2001 com cerca de 228.500 verbetes)

---

1 O segundo dos trabalhos indicados é, originalmente, o estudo "Texto e nota", que acompanha a 30.<sup>a</sup> edição do livro *Eu, outras poesias, poemas esquecidos*, de Augusto dos Anjos.

2 Reunião dos estudos precedentemente destacados em *Seis Poetas e um Problema; Reportagem – cinquentenário da morte de Augusto dos Anjos e Qual prefácio*

# ANTÔNIO JOSÉ CHEDIAK

## Verbete do Dicionário Biobibliográfico da Academia Brasileira de Filologia

Antônio José Chediak nasceu em Três Corações, MG, fez o curso primário no Grupo Escolar Bueno Brandão, de sua terra natal, o curso secundário no seminário da cidade da Campanha e filosofia no Seminário Maior de Mariana. Doutor em letras e livre-docente pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor de português, latim e francês do Instituto Cruzeiro (Diretor prof. Álvaro Moitinho Neiva); de português do Colégio Sílvio Leite, do Colégio Americano, do Colégio Piedade; de português e francês da Escola Técnica de Comércio Cândido Mendes; de português e latim do Ginásio Pio-Americano. No Estado do Rio de Janeiro, lecionou português na Escola Princesa Isabel, no Instituto de Educação e no Colégio Estadual Sousa Aguiar, de que foi diretor. Foi professor, por concurso, do Colégio Pedro II, do qual foi Diretor Geral, professor do curso de ecdótica do Instituto Nacional do Livro e do curso de pós-graduação da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, professor de língua portuguesa dos cursos de letras neolatinas, letras clássicas e jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, professor titular de estilística da Universidade Santa Úrsula. Membro de várias bancas examinadoras para doutorado na Universidade do Brasil e na Universidade Fluminense. Professor, por concurso, do SENAC. Examinador de português, de 1951 a 1963, na Faculdade Nacional de Odontologia da Universidade do Brasil. Vice-reitor acadêmico da Universidade Santa Úrsula. Diretor da Faculdade de Humanidades Pedro II. É o autor da Ata de Fundação de Brasília. Foi diretor da Divisão de Obras Raras, Publicações, Iconografia e Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, diretor do Departamento de Educação, da Secretaria Estadual de Educação, secretário de educação e secretário de administração do Estado da Guanabara. Membro do Conselho Estadual de Educação. Membro do Conselho Estadual de Cultura. Representante do governo no IAPB (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários). Comendador da Ordem do Infante D. Henrique. Signatário do Manifesto à Nação em prol do restabelecimento da ordem democrática. Responsável pelo texto crítico de *Quincas Borba*, *Papéis Avulsos* e *Memorial de Aires*, na Comissão Machado de Assis, que funcionou na Academia Brasileira de Letras, da qual foi secretário. Redator-chefe da revista *Euclides*, (1939-

1945), secretário da *Revista Filológica*, redator-chefe da revista *O Congresso* (1948-1964), redator-chefe do magazine *Notícias Gráficas*. Foi Presidente da Academia Brasileira de Filologia. Integrante, com Geraldo França de Lima e Francisco Sousa, do gabinete do primeiro ministro Tancredo Neves no Rio de Janeiro. Membro do Conselho Estadual de Tombamento.

Diretor da Companhia Central de Abastecimento do Estado da Guanabara – COCCEA. Presidente da COHAB. Título de Cidadão Carioca concedido pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Título de Cidadão Benemérito do Estado da Guanabara, conferido pela Assembleia Legislativa do Estado. Título de Comendador da Ordem do Infante Dom Henrique, conferido pelo Governo Português. Medalha do Pacificador. Oficial da Ordem do Mérito Militar. Contemplado com a Medalha Tiradentes pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Proferiu várias conferências sobre a língua portuguesa (gramática e estilo). Autor de numerosas obras sobre língua portuguesa.

# ADRIANO DA GAMA KURY – 80 ANOS

WILLIAM AGEL DE MELLO

Mestre Adriano da Gama Kury. Em sua biografia constará o fato de que foi um dos nomes mais ilustres no que concerne ao ensino da língua portuguesa no Brasil. Um professor capaz que conduziu várias gerações a porto seguro. Pesquisador incansável, metódico, dono de uma cultura específica invulgar, seguiu à risca o preceito de Plínio, o Velho: “Nulla dies sine linea”. Uma das características marcantes de sua personalidade é a determinação. Sua obra – uma contribuição inestimável para o estudo do idioma – permanecerá como testemunha indelével de seu valor intrínseco, ferramenta imprescindível para continuar a missão de educador. Seu interesse linguístico ultrapassou os limites do português. Adquiriu um conhecimento profundo das línguas neolatinas. (As línguas neolatinas constituem um grupo de línguas genética e genealogicamente afins, e que procedem de um tronco comum – o latim – o qual, por sua vez, se situa entre as línguas indo-europeias, mais propriamente no ramo centum.) Dedicou especial atenção aos idiomas catalão, galego e provençal. Organizou a Semana Catalana e a Semana Galega, no Rio de Janeiro. Prefaciou o primeiro dicionário catalão/português do mundo e O Idioma Panlatino e Outros Ensaio Linguísticos, ambos de minha autoria. Para embasar um substancial conhecimento teórico, adquirido por meio da bibliografia especializada, efetuou várias pesquisas in loco, nas áreas de domínio catalão, galego e provençal, percorrendo as diversas regiões dos países visitados para ter uma ideia de conjunto das modalidades regionais, o que lhe proporcionou um conhecimento mais apurado do espírito das línguas examinadas. Prova disso é o seguinte relato que nos apresenta: Quem vai hoje a Barcelona – onde durante três anos viveu o autor deste duplo dicionário, a serviço do Brasil –, ao lado do idioma oficial ouve muito mais frequentemente essa língua tão diferente do castelhano e que, ao contrário deste, um brasileiro mal compreende. Em catalão se leem nomes de ruas, de restaurantes, de revistas, de livrarias... E algumas destas vendem exclusivamente publicações em língua catalã, as quais vão desde a faixa pré-primária ao mais requintado nível superior: livros de alfabetização, de Matemática, Geografia, História, Ciências; de língua catalã nos

seus vários níveis; best-sellers mundiais (muitas vezes traduzidos antes para o catalão que para o espanhol); clássicos gregos e latinos, Dante, Shakespeare...; Filologia e Linguística, literatura catalã antiga e moderna – um mundo, enfim, lado a lado com magazines femininos, discos eruditos, populares, folclóricos e infantis da melhor qualidade (inclusive da “Agrupació Catalana de Alguer”).

O interessado sai de Barcelona banhado de língua e cultura catalãs, não mais duvidando da sua vitalidade, nada semelhante ao melancólico e cada vez maior confinamento a que se vê reduzido hoje em dia o provençal, sufocado, nas cidades, pelo francês. Após a fase trovadoresca – explicava o Mestre – a literatura provençal passou por um longo período de obscurantismo e decadência. Somente no século passado, sob a égide da sociedade Félibrige, que se criou um movimento destinado a restaurar a língua como instrumento de uma literatura expressiva, à cuja frente se encontravam os seguintes poetas: Roumanille, Aubanel e Mistral, que utilizavam dialetos de suas próprias regiões. O francês tem exercido, continuamente, forte pressão, até mesmo contra os redutos mais conservadores do provençal, e foi uma das causas, se não principal, da decadência da língua.

Quanto ao galego, ensinava que a influência da língua castelhana sobre o galego ainda continua constante e ininterruptamente. A estrada de ferro aproximou a região de Madri, e com isso aumentou a demanda de uma língua de maior utilidade que a local. As cidades maiores (Vigo, La Coruña, Santiago, Lugo) são centros de castelhanização, à parte de albergar pequenos grupos dedicados ao culto da língua; e o ensino é em espanhol. Nunca deixei de ser aluno de Adriano de Gama Kury, desde os tempos da preparação ao Instituto Rio-Branco até hoje. Didática, sentido crítico aguçado, domínio perfeito da matéria que ensina, disciplina, metodologia e vocação – nasceu para o magistério.

Ficará na História ao lado de Antenor Nascentes, Said Ali, Celso Cunha, Napoleão Mendes de Almeida e outros representantes ilustres. Oitenta anos é apenas o começo da imortalidade...

Abaixo, observamos vários momentos da atuação do Prof. Antônio José Chediak em sessões da Academia Brasileira de Filologia.



Professores Antônio José Chediak, Manoel P. Ribeiro e Leodegário de Azevedo Filho.



Gladstone Chaves de Melo, Chediak e Francisco A. Ribeiro.



Evanildo Bechara, Sílvio Elia, Chediak e Eneida Bomfim.



Sílvio Elia, Luiz César Saraiva Feijó e Chediak.

# ANTÔNIO JOSÉ CHEDIK – IN MEMORIAM

## EVANILDO BECHARA (ABL, ABRAFIL E UERJ)

Nos primeiros dias de fevereiro de 2007, Academia Brasileira de Filologia ficou desfalcada de um operoso colaborador, o Professor Antônio José Chediak, falecido aos 12 de fevereiro, após longo e penoso período de doença. Chediak era mineiro de Três Corações do Rio Verde, onde nascera aos nove de março de 1916. Cedo se iniciou no magistério em seu recanto natal, mas os dotes de inteligência e seu apego aos estudos logo aflorados abriram-lhe portas em colégios de outras cidades vizinhas, até que veio a fixar-se definitivamente no então Distrito Federal. Formado na leitura de bons autores clássicos, antigos e modernos, e forrageado na doutrina dos melhores mestres do vernáculo e da Filologia, não lhe foi difícil o acesso ao magistério oficial, numa quadra em que os salários de professor lhe permitiam o bastante para formar uma seleta biblioteca, e as férias regulares lhe ensejavam tempo para estudo e aperfeiçoamento. Herdeiro da paixão de seus professores do seminário de Campanha pelo tesouro vernacular que encerravam os escritos de Carlos de Laet, logo se debruçou na leitura do denodado monarquista e católico, Dessa paixão saíram-lhe dois trabalhos de real valor: *Mobilidade do Léxico de Carlos de Laet* (1941) e *Carlos de Laet, o Polemista* (2 tomos, 1942 e 1943). Estava lançada a plataforma do jovem professor como filólogo de escol. Estes trabalhos de maior fôlego patentearam-lhe o gosto e a competência para as importantes questões da microfilologia; daí não ser de admirar que o vemos convocado para integrar, em 1958, a Comissão criada pelo Ministério da Educação e Cultura, que funcionou junto a esta Academia, para estabelecimento de texto das obras de Machado de Assis, nitidamente inspirada pelo movimento de Crítica Textual defendido por Celso Cunha e Antônio Houaiss. Essa Comissão, que logo se identificou como o mais ambicioso projeto ecdótico da literatura brasileira, impõe-se que seja prosseguida, pra completar a tarefa que a inspirou. Para a Comissão, Chediak preparou a modelar edição de *Quincas Borba*.

A disciplina e organização científica que norteavam seus trabalhos

guindaram-no à comissão assessora integrada por Serafim da Silva Neto e Sílvio Edmundo Elia junto aos catedráticos de Português do Colégio Pedro II que, por ato do Ministro da Educação e Cultura, em 1957, elaboraram o Projeto de Nomenclatura Gramatical Brasileira, com vista a disciplinar o emaranhado terminológico que campeava nos livros e nas aulas de Língua Portuguesa, com grave prejuízo para o ensino do idioma nacional.

Como resultado desta participação do amigoo que hoje aqui pranteamos, saiu pela Diretoria do Ensino Secundário do MEC, em 1960, um exaustivo documentário intitulado *Nomenclatura Gramatical Brasileira e sua elaboração*, em que são consignados todos os passos da Comissão e são transcritos os relatórios e sugestões que a ela foram encaminhados por órgãos oficiais consultados e pelas instituições e professores, que se manifestaram sobre o Projeto ministerial. Esta Academia lhe deve, por convite do então presidente Arnaldo Niskier, a supervisão da equipe que preparou a 3.<sup>a</sup> edição do *Vocabulário Ortográfico* (1999), bem como do grupo que de especialistas que, durante dois anos, trabalhou na atualização do *Dicionário da Língua Portuguesa*

elaborado por Antenor Nascentes em 1943, na presidência de Afrânio Peixoto, e publicado por esta Casa, em 4 volumes, em 1951 e 1967, na presidência de Austregésilo de Athayde.

Seu último trabalho, agasalhado pela nossa Academia, foi a primorosa edição do poema de Castro Alves *Tragédia do Mar (O Navio Negroiro)*, em 2000, na qual, com paciência beneditina, procura dotar o texto da lição mais próxima da última vontade autoral.

Se no campo dos estudos linguísticos nos deixou Chediak um exemplo de investigador competente, não foi menos rica a herança de honradez nos altos cargos que ocupou na administração pública, e de lealdade aos amigos, como foi com o Presidente Juscelino Kubistchek, nas horas de esplendor e de tristezas, Com o seu desaparecimento, a língua portuguesa perdeu um denodado cultor e a Casa de Machado de Assis um colaborador incansável das suas mais lídimas tradições.

(Texto lido pelo autor em Sessão da Academia Brasileira de Letras)

# NOTICIÁRIO

## HOMENAGENS A ACADÊMICOS



Em 24.9.2016, o Prof. Deonísio da Silva entrega placa de honra ao mérito ao Mestre Evanildo Bechara.



**O prof. Antônio Martins de Araújo entrega prêmio de honra ao mérito ao Prof. Domicio Proença Filho.**



**A Prof.ª Edila Vianna da Silva entrega à Prof.ª Luciene Oliveira a placa de honra ao mérito por trabalho de doutoramento na UERJ.**



**O Prof. Manoel P. Ribeiro entrega placa de homenagem ao Prof. Antônio Martins de Araújo.**



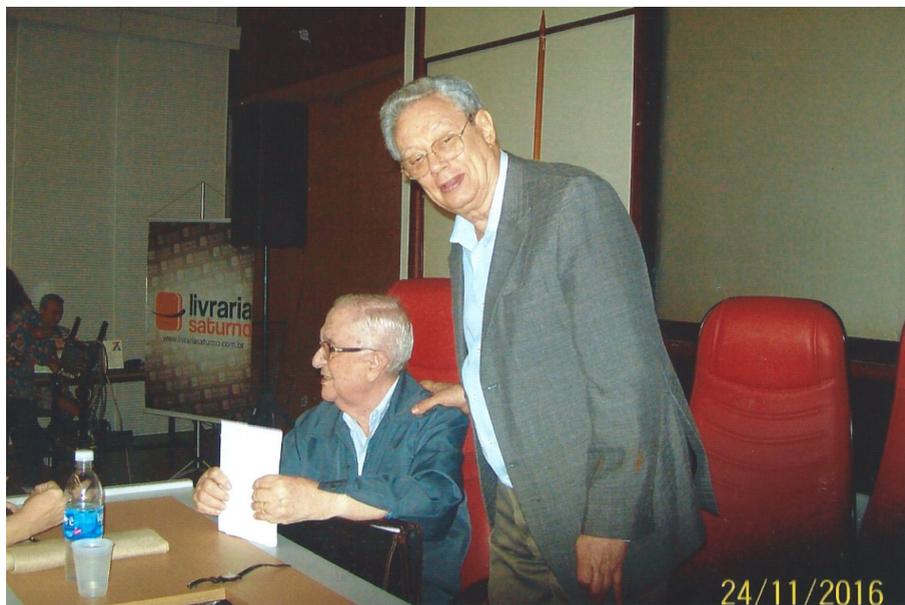
**A Prof.ª Nilda Cabral dos Santos entrega ao Prof. Walmírio Macedo placa de honra ao mérito.**



**O Prof. Ricardo Cavaliere entrega placa de honra ao mérito ao Prof. Carlos Eduardo Falcão Uchôa.**



**Maximiano de Carvalho e Silva agradece homenagem por prêmio de honra ao mérito.**



O prof. Manoel P. Ribeiro apresenta ao público o Mestre Maximiano de Carvalho e Silva, no evento ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA V.

## ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA V

Pelo quinto ano consecutivo, apresentamos o evento ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA.

### ESTUDOS DE LÍNGUA E LITERATURA V

**23.11.2016**

14,00 h - Abertura

14,15 h - Evanildo Bechara – *Os horizontes de um profissional de língua portuguesa.*

15,15 h - Ricardo Cavaliere – *Descrição dos conectivos em gramáticas brasileiras do séc. XIX.*

16,30 h - Antonio Carlos Secchin - *O silêncio de Frei Caneca (Auto do Frade, de João Cabral de Melo Neto).*

**24/11:**

14,00 h - Claudio Cezar Henriques- *As novidades da 38a. edição da Moderna Gramática de Evanildo Bechara.*

15,15 h - Maximiano de Carvalho e Silva - *A crítica textual e o ensino da língua como expressão da cultura.*

16,30 h - Roberto Acízelo - *As claras madrugadas de Amadeu Lopes Sabino.*

## AACADEMIA VAI ÀS UNIVERSIDADES

Os professores Walmírio Macedo e Manoel P. Ribeiro tiveram a grande satisfação de comparecer, em 20.10.2016, à Universidade Veiga de Almeida, cujo curso de pós-graduação é conduzido, com empenho e capacidade, pelo Mestre Ozanir Roberti Martins.

O Prof. Walmírio proferiu palestra sobre seu mais recente livro: O mundo maravilhoso da gramática.



Da direita para a esquerda, veem-se os professores Walmírio Macedo, Ozanir Roberti Martins e Manoel P. Ribeiro.

DIAGRAMAÇÃO:  
DANILO VILLELA  
danilo.villela@icloud.com  
(21) 98149-5478



Tel: 2290-1121 - 9997-2541