

LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE



A CURA DI **GIORGIO DE MARCHIS**

DI NAUFRAGI NE SO PIÙ CHE IL MARE

LA CATTEDRA “JOSÉ SARAMAGO”
RICORDA GIULIA LANCIANI



Roma TrE-Press
2019



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere
Cattedra “José Saramago”

DI NAUFRAGI NE SO PIÙ CHE IL MARE

La Cattedra “José Saramago”
ricorda Giulia Lanciani

a cura di GIORGIO DE MARCHIS



Roma TrE-Press
2019

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**, mosquitoroma.it

Impaginazione: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: *Roma TrE-Press* ©

Roma, settembre 2019

ISBN: 978-88-32136-63-0

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Indice

GIORGIO DE MARCHIS, <i>Introduzione</i>	5
SALVADOR PIPPA, <i>Tradurre l'aspetto: questioni sulla resa in italiano di perifrasi verbali portoghesi</i>	13
LUIGIA DE CRESCENZO, <i>(S)coprire il corpo: la nudità femminile nella Carta do Achamento e nel Naufrágio do galeão grande S. João</i>	25
FILIPA MATOS, <i>Recursos digitais no ensino de PLE: a utilização de material autêntico</i>	35
SOFIA ANDRADE, « <i>Só me empolga o rigor com que o digo e não digo» Estudo sobre as Formas Breves na Obra Poética [1948-1988] de David Mourão-Ferreira</i>	47
GIAN LUIGI DE ROSA, <i>Dal dialogo letterario al parlato filmico: il soggetto in Estive em Lisboa e lembrei de você</i>	63
COLLABORATORI	85

Giorgio de Marchis

Introduzione

«La bellezza e il piacere sono il cuore dell'insegnamento. Perché gli insegnanti migliori sono quelli che ti spingono a trovare un significato nelle cose che hanno dato loro piacere, così che l'apprezzamento di quella bellezza sopravviva alla loro esistenza.» (Mendelsohn, 2018: 217)

Le ragioni di questo piccolo volume sono tutte racchiuse nella breve citazione posta in esergo a questa introduzione. Esiste una genealogia del sapere che si snoda attraverso modelli di studio e conoscenza, esempi di rigore intellettuale ma anche gusti e idiosincrasie culturali, che i maestri trasmettono ai loro allievi e che, al pari di veri lignaggi, persistono di generazione in generazione. La ricerca disinteressata dell'autentico, che Giulia Lanciani considerava «una sorta di *libido delectandi*» (Lanciani, 2010: 178), e l'inderogabile rispetto per il testo letterario costituiscono, da questo punto di vista, il legato che questa studiosa ha tramandato ai tanti che hanno avuto la fortuna di formarsi seguendo le orme del suo magistero. A conferma di un legame intellettuale che perdura ben oltre i limiti dell'esistenza individuale, negli ultimi mesi numerosi sono stati gli omaggi e le testimonianze di affetto e riconoscenza che i lusitanisti italiani hanno reso a questa rigorosa filologa, traduttrice brillante ed esimia studiosa della letteratura portoghese e brasiliana.

Con questo piccolo volume i collaboratori della Cattedra “José Saramago” dell’Università Roma Tre vogliono ricordare, a un anno dalla sua scomparsa, la collega e amica che nel 2003 tale Cattedra ha fondato. La silloge avrebbe potuto essere molto più consistente, perché gli allievi di Giulia Lanciani sono molti e, di certo, non si esauriscono nei pochi autori che compongono questa collettanea. Inoltre, anche solo per ragioni anagrafiche, alcuni dei più giovani collaboratori di questa pubblicazione non possono neanche dirsi allievi diretti di Lanciani. Eppure, anche in nome di quelle filiazioni intellettuali che uniscono generazioni tra loro anche molto distanti, si è voluto circoscrivere a questi sei nomi il ricordo di

Giulia Lanciani per ribadire il debito intellettuale ma anche di riconoscenza e affetto che la Cattedra “José Saramago” ha nei confronti della sua fondatrice. Quella stessa cattedra che Giulia Lanciani ha istituito e a lungo diretto e animato in caparbia solitudine accoglie oggi, infatti, sei studiosi, che si occupano di intercomprensione fra lingue romanze, traduzione letteraria, audiovisiva e intersemiotica, didattica della lingua portoghese, così come studiano i narratori portoghesi e brasiliani contemporanei e le dinamiche proprie della cultura lusofona nel XXI secolo. I saggi riuniti in questa pubblicazione attestano la varietà e la ricchezza di linee di ricerca che contraddistinguono la Cattedra “José Saramago” ma ribadiscono anche una tradizione di studi riconducibile agli interessi scientifici coltivati da Giulia Lanciani in quasi un cinquantennio di studi: questioni di traduttologia, esegezi di testi letterari moderni e contemporanei, analisi linguistica e riflessione metodologica sulla didattica della lingua portoghese e sui suoi più adeguati strumenti sono, infatti, alcuni degli ambiti che caratterizzano la vasta bibliografia di Giulia Lanciani. Da questo punto di vista, Salvador Pippa, in *Tradurre l'aspetto: questioni sulla resa in italiano di perifrasi verbali portoghesi*, pur riconoscendo le numerose somiglianze e trasparenze che avvicinano il portoghese europeo e l’italiano, evidenzia alcuni contrasti linguistici che costringono il traduttore ad optare per strategie di resa che corrispondono a precise prese di posizione. Luigia De Crescenzo, dal canto suo, in *(S)coprire il corpo: la nudità femminile nella Carta do Achamento e nel Naufrágio do galeão grande S. João*, esplora il significato simbolico che la nudità femminile assume nella lettera di Pero Vaz de Caminha e in uno dei più celebri resoconti di naufragio portoghesi e, così facendo, ritorna su testi a lungo studiati da Giulia Lanciani rinnovandone però l’interpretazione mediante il ricorso a una diversa metodologia critica. Filipa Matos, in *Recursos digitais no ensino de PLE: a utilização de material autêntico*, riflette sull’uso di materiali autentici nella didattica del portoghese a stranieri, sottolineando la necessità di elaborare una didattica adeguata alle caratteristiche sociopedagogiche dell’era digitale. La poesia portoghese del Novecento, così cara a Giulia Lanciani, si ritrova, invece, nel saggio di Sofia Andrade, «*Só me empolga o rigor com que o digo e não digo*» *Estudo sobre as Formas Breves na Obra Poética [1948-1988] de David Mourão-Ferreira*, nel quale l’autrice analizza il ricorso alla forma breve nell’opera di uno dei maggiori poeti portoghesi del XX secolo, mostrando come nei versi di David Mourão-Ferreira la polisemia emerga anche dalla *brevitas*. Infine, Gian Luigi De Rosa, analizzando un romanzo di Luiz Ruffato del 2009 e il parlato filmico della sua trasposizione cinematografica, in *Dal dialogo*

letterario al parlato filmico: il soggetto in Estive em Lisboa e lembrei de você evidenzia come la varietà neostandard del portoghese brasiliiano possa essere considerata una lingua a soggetto parzialmente espresso.

Dal variegato ventaglio di questi contributi appare, pertanto, evidente come in poco più di quindici anni di attività la Cattedra “José Saramago” non sia solo cresciuta in termini meramente numerici ma abbia anche differenziato le sue principali linee di ricerca e arricchito l’offerta didattica. In questo primo scorso di XXI secolo, tante sono state le iniziative – convegni, conferenze, seminari e pubblicazioni – organizzate per la diffusione e lo studio della cultura portoghese all’Università Roma Tre. Questo volume che ora si dà alle stampe è, però, il primo ad essere pubblicato sotto l’egida della Cattedra “José Saramago” senza poter far affidamento sui suggerimenti e l’esperienza di Giulia Lanciani e, indipendentemente dall’esito, che mi auguro possa comunque essere all’altezza del modello, vuole essere soprattutto un modo per ricordarla, sin dalla scelta del titolo sotto cui si è scelto di riunire lavori così diversi. *Di naufragi ne so più del mare* è, infatti, un verso di José Saramago tratto dalla poesia *Oceanografia*, pubblicata nella raccolta del 1966 *Os Poemas Possíveis* che Giulia Lanciani ha tradotto per la rivista “Poesia” nel settembre del 2010. L’autore di *In Nomine Dei* era certamente uno degli scrittori più cari a Giulia Lanciani e non è un caso che, nel gennaio del 2001, proprio l’Università Roma Tre lo abbia insignito della laurea *honoris causa*. Tuttavia, al di là di un legame che risale al 1991, anno in cui Lanciani pubblica il primo studio dedicato a José Saramago, la cura e traduzione del testo teatrale *A segunda vida de Francisco de Assis*, il verso saramaghiano è parso particolarmente adatto come titolo per questa raccolta di saggi alla luce del grande contribuito che Giulia Lanciani ha dato allo studio e alla modellizzazione delle relazioni di naufragio portoghesi. Forse solo l’autrice di *Santa Maria da Barca: três testemunhos para um naufrágio, Naufragi e peregrinazioni americane di Gaspar Afonso, Tempeste e naufragi sulla via delle Indie e Dos relatos de naufrágios à História Trágico-Marítima* poteva competere con il mare stesso quanto a conoscenza dei naufragi...

Il contributo di Giulia Lanciani allo studio della letteratura portoghese e brasiliiana copre un arco temporale che va dalla lirica medievale galega e portoghese fino all’estremo contemporaneo. Nel volume *La meccanica dell’errore*, edito nel 2010, sono stati riuniti diversi saggi di Giulia Lanciani d’argomento galego-portoghese, nei quali l’autrice propone riassetti testuali, affronta questioni metodologiche, ricostruisce profili di trovatori e indaga sui rapporti culturali e sugli ambienti che li hanno stimolati; si tratta di studi tutti sostanzialmente dedicati all’ardua impresa di liberare il testo dai

sedimenti del tempo e dell'incuria degli uomini, in modo da restituirlo a una condizione quanto più prossima alla sua originaria autenticità. Saggi nei quali traspare in maniera evidente la formazione filologica di questa studiosa e la consapevolezza, non solo della precarietà di qualsivoglia assetto testuale, ma, soprattutto, del fatto che qualunque testo criticamente giustificato non può prescindere da una ricostruzione, essenzialmente di tipo storico, tesa a individuare la ricca e varia stratificazione di elementi culturali, sociologici e ambientali che lo condizionano. Tanti sono gli ambiti in cui il contributo di Giulia Lanciani ha permesso di illuminare aspetti della poesia lirica del medioevo ispanico elaborata in volgare gallego sul modello provenzale e il monumentale *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, edito nel 1993 e curato in collaborazione con Giuseppe Tavani, rimane in tal senso un'opera di assoluto riferimento e di indispensabile consultazione.

L'apporto scientifico di Giulia Lanciani alla Lusitanistica non si limita allo studio della letteratura delle origini. Ciononostante, è possibile rintracciare anche nei suoi lavori dedicati agli autori moderni e contemporanei delle costanti metodologiche: la ferma esigenza di non tralasciare mai la ricostruzione del quadro storico, di ancorare sempre le opere a un preciso dove e quando ritorna, ad esempio, anche nei suoi tanti studi dedicati alla letteratura del XVI e XVII secolo. Qui, per quanto estremamente significativi siano alcuni articoli dedicati all'opera di Luís de Camões, alla figura di Padre António Vieira o ad alcuni, fondamentali, documenti della letteratura delle Scoperte, colpisce il fatto che Giulia Lanciani abbia privilegiato un approccio eccentrico all'inevitabile Cinquecento lusitano. Citando il titolo di un suo articolo del 1993, sarei quasi tentato di dire che *Tra conquiste e naufragi*, questa studiosa abbia preferito soffermarsi sui fallimenti individuali che da sempre affiancano le grandi imprese collettive dei *barões assinalados*.

Così, quello esplorato e ricostruito da Giulia Lanciani, è un XVI secolo in cui, per esempio, si ritrovano ancora propaggini medievali, fertili di prodotti interessanti come le *parvoices* di António Ribeiro Chiado – autore, tra l'altro, di quell'*Auto das Regateiras* la cui edizione critica inaugura, nel 1970, la bibliografia della Lanciani lusitanista. Le "sciocchezze" chiadiane sono, però, soprattutto anche una delle tante occasioni per indagare il versante minore, il rovescio negativo e spicciolo, di un Portogallo gloriosamente imperiale che, nella seconda metà del XVI secolo, domina i mari dal Brasile fino alla Cina. In quest'ottica, attenta a quanto di più interessante ha prodotto una letteratura disforica e tutt'altro che celebrativa, come non ricordare allora *Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*,

apparso nella Biblioteca Breve dell’Instituto de Cultura Portuguesa nel 1979 e i tanti articoli dedicati all’analisi e alla modellizzazione in precise unità narrative dei resoconti portoghesi di naufragio – di cui Giulia Lanciani ha magistralmente individuato il modello letterario, risalendo dal più tardo esemplare settecentesco del genere fino alla matrice mediolatina, individuata nelle narrazioni di viaggi fantastici e oltremondani e, in particolar modo nella *Vida de Santo Amaro*?

A scorrere la sua bibliografia, sembrerebbe proprio che alle camoniane *memórias gloriosas*, Giulia Lanciani abbia sempre preferito storie tragico-marittime, come quelle dei naufraghi della *Santa Maria da Barca* e le incerte peregrinazioni di Gaspar Afonso e Fernão Mendes Pinto rispettivamente in terre americane e in Catai.

La formazione filologica di questa *lusitanista-mor* traspare anche ogni volta ha avuto occasione di dedicarsi, con ostinato rigore, all’opera di scrittori portoghesi e brasiliani del XX secolo. Da questo punto di vista, il richiamo al carattere dinamico del farsi testuale presente in diversi contributi non può che condurre ai suoi lavori nell’ambito della genetica letteraria. Le edizioni e gli studi dedicati agli stadi preparatori di opere di Manuel Bandeira, Carlos de Oliveira e Fernando Pessoa rimangono, in tal senso, esemplari.

Gli ultimi due autori citati direi, poi, che rientrano anche in una sorta di canone affettivo di Giulia Lanciani. Volendomi limitare al solo Novecento, è relativamente facile individuare alcuni scrittori che ritornano nei suoi lavori con notevole frequenza e straordinaria costanza nel corso di quasi cinquant’anni di studi: Carlos de Oliveira è certamente uno di questi e Giulia se ne occupa già nel 1975, curando per le Edizioni Accademia un’antologia poetica, a cui farà seguito pochi anni dopo la traduzione del romanzo *Finisterra. Paesaggio e popolamento*. Un apprezzamento per il rigore morale poetico e ideologico di questo scrittore, che Lanciani ribadirà in diversi articoli, l’ultimo dei quali è datato marzo del 2017. L’interesse per Fernando Pessoa si manifesta più tardi, nel 1988, con la sua *Proposta per un’edizione critico-genetica* di Pauis – da lei stessa definita, con peccato di modestia, «tentativa ingenua de contribuir, com um passo mínimo a mais, para o avançar na floresta de enganos daquela escrita» (Lanciani, 2007: 148); da questo momento, però, si susseguono gli articoli e le traduzioni fino alle recenti edizioni italiane degli scritti su genio e follia e *Messaggio*, rispettivamente del 2012 e del 2014. A questi due autori, va certamente aggiunto il nome del poeta Manuel Alegre, che nella vasta bibliografia di questa studiosa inaugura e chiude il Novecento portoghese (con le *Tre poesie da combattimento* del 1972 e l’edizione della raccolta di versi

Quartiere Occidentale, edita da Crocetti nell'autunno del 2018). Infine, José Saramago, scrittore a cui si è già fatto riferimento e al quale Giulia Lanciani ha dedicato diversi volumi, numerosi saggi e articoli, firmando anche le traduzioni di testi teatrali, *crónicas* e memorialistica.

Il riferimento alle traduzioni saramaghiane induce a ricordare l'attività come traduttrice di questa «embaixadora de poesia» (Alegre, 2003: 15), come ebbe a definirla uno dei “suoi” tanti poeti. In effetti, buona parte di quanto di meglio sia stato prodotto dalla letteratura portoghese e brasiliana nel corso del XX secolo parla in italiano con la voce di questa studiosa, a cui nel 2003 il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha conferito il Premio Nazionale per la Traduzione. Oltre agli autori già ricordati, si possono qui citare le traduzioni dei portoghesi Fernando Namora, Pedro Tamen, Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner Andresen, Teresa Rita Lopes, Vasco Graça Moura, Eugénio de Andrade, Gastão Cruz, Nuno Júdice e José Luís Peixoto ma anche quelle dei brasiliani Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade e, soprattutto, quella di cui Giulia andava maggiormente fiera: la traduzione degli impervi 21 racconti di *Primeiras estórias* di João Guimarães Rosa.

L'interesse per la traduzione letteraria, nel suo caso, ha inoltre un immediato riflesso in alcuni preziosi contributi di traduttologia e, indirettamente, anche negli utilissimi strumenti didattici che Giulia Lanciani ha scritto o curato. Penso all'indispensabile *Profilo di storia linguistica e letteraria del Portogallo*, pubblicato per i tipi di Bulzoni nel 1999, con la sua appendice antologica che copre un periodo che va dalle origini al XVII secolo, ma anche ai due più recenti volumi da lei curati: *Il Settecento in Portogallo* e *L'Ottocento e il Novecento in Portogallo*, che le hanno consentito di chiudere un progetto di cui avvertiva fortemente la necessità.

In quest'ottica di stretta correlazione tra attività di ricerca e attività didattica, si inseriscono anche i due volumi del *Corso di Brasiliano 1 e 2*, scritti in collaborazione con Salvador Pippa e Carla de Souza Faria, e la *Grammatica portoghese*, ulteriore e felicissimo esito del sodalizio umano e scientifico con Giuseppe Tavani, pubblicata dalle Edizioni LED nel 1993.

Non è mia intenzione proporre un elenco completo della bibliografia e dell'attività scientifica di Giulia Lanciani, anche perché, inevitabilmente, finirei per trascurare qualche titolo. È opportuno, però, ricordare che tra le linee di ricerca ampiamente esplorate da questa studiosa, vi è anche la ricostruzione dei rapporti tra l'Italia e la cultura portoghese e brasiliana, che l'ha portata a indagare *La critica dantesca in Portogallo* e *Le traduzioni della Commedia in Portogallo, in Brasile e in Galizia* ma anche le relazioni di vario tipo che la letteratura italiana ha intessuto con la cultura brasiliana, sia in

termini di ricezione, sia in termini di acclimatamento e rielaborazione, a seguito di fenomeni migratori di massa o anche solo per sporadici contatti personali legati a individuali esperienze di espatrio: su tutti campeggia il prezioso volume *Il Brasile di Ungaretti* del 2003.

Il debito che la Lusitanistica italiana ha nei confronti di Giulia Lanciani è, dunque, grande e i tanti volumi, in omaggio e *in memoriam*, pubblicati in questi ultimi mesi attestano una profonda e sincera riconoscenza. Innumerevoli sono state, del resto, le iniziative e le occasioni di incontro e dialogo organizzate da questa studiosa, come diverse anche le collane scientifiche da lei fondate e dirette e generosamente aperte alla collaborazione di tutti i colleghi (“Poeti e prosatori portoghesi” per i tipi di Japadre e “Lusobrasilica” edita da Bulzoni). Le istituzioni e il governo del Portogallo, dal canto loro, non hanno mancato di riconoscere il prestigio e l’autorevolezza di una vita consacrata allo studio della letteratura portoghese e lusofona; ne sono prova la stretta collaborazione con l’Instituto Camões ma anche le due lauree *honoris causa* attribuite dalle principali università di Lisbona: l’Universidade Nova, nel 2003, e la Clássica nel 2011. A questi riconoscimenti accademici si affianca, poi, il titolo di Grande Ufficiale dell’Ordine dell’Infante Dom Henrique, che il Presidente della Repubblica portoghese le ha concesso nel 2011 per il suo rilevante magistero e l’opera di diffusione della cultura del Portogallo.

Giunto al termine di questa breve introduzione, mi rendo conto che questo ricordo personale di Giulia Lanciani si è limitato a un lacunoso elenco di autorevoli pubblicazioni, l’esito di un cinquantennio di studi e ricerche, e a una lista di prestigiose onorificenze ricevute da istituzioni portoghesi e italiane. Più delle mie parole sono, però, i cinque saggi che seguono queste poche pagine la maniera migliore per ricordare Giulia Lanciani. Il modo per salutarla che questa infaticabile studiosa avrebbe certamente preferito è, infatti, quello di riprendere da dove lei si è dovuta fermare, continuando a coltivare con passione e rigore lo studio della lingua e della letteratura portoghese e brasiliiana.

Bibliografia

- ALEGRE, M. (2003). Homenagem a Giulia Lanciani. In *Criação e Crítica. Homenagem de 8 poetas e 8 ensaístas a Giulia Lanciani*. Lisboa: Caminho, 15;
LANCIANI, G. (2007). Ver aquela escrita nervosa.... In *As mãos da escrita*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 148-149;

LANCIANI, G. (2010). C'è un futuro per la filologia?. In *La meccanica dell'errore*. Roma: Viella, 173-178;

MENDELSON, D. (2018). *Un'Odissea. Un padre, un figlio e un'epopea*. Torino: Einaudi;

Salvador Pippa

*Tradurre l'aspetto:
questioni sulla resa in italiano di perifrasi verbali portoghesi*

ABSTRACT

Since European Portuguese and Italian belong to the same Romance family, there are many transparencies that ease mutual comprehension, especially with regard to reading skills. In addition to numerous affinities, however, there are elements of linguistic contrast that affect comprehension and translation. This paper will focus in particular on the rendering of the aspect expressed by some Portuguese verbal periphrasis and on the use of various linguistic resources and strategies in the translation into Italian.

KEYWORDS

Aspect; Verbal periphrasis; Translation.

ABSTRACT

Il portoghese europeo e l’italiano appartengono alla stessa famiglia romanza e in conseguenza di ciò sono numerose le trasparenze che facilitano la comprensione reciproca soprattutto per quanto riguarda l’abilità di lettura. Accanto a numerose affinità si riscontrano, tuttavia, elementi di contrasto linguistico che si riverberano sulla comprensione e sulla traduzione. Il presente contributo si soffermerà in particolare sulla resa dell’aspetto espresso da alcune perifrasi verbali portoghesi e sul ricorso a varie risorse e strategie linguistiche nella traduzione verso l’italiano.

PAROLE CHIAVE

Aspetto; Perifrasi verbali; Traduzione.

Introduzione

In quanto lingue romanze, il portoghese europeo e l’italiano condividono un patrimonio che garantisce ampie zone di trasparenza linguistica. Per comprendere un testo portoghese, un italofono dispone ‘spontaneamente’ di vari elementi, non solo lessicali bensì anche morfologici e sintattici nonché di segnali discorsivi e testuali che possono orientarlo nel processo traduttivo. Nondimeno, nella loro evoluzione diacronica, le due lingue

hanno sviluppato delle specificità e delle divergenze a ogni livello.

Nel presente contributo, la riflessione vuole soffermarsi su una questione piuttosto complessa, quella relativa alla manifestazione linguistica della categoria dell’aspetto per come viene espresso nelle due lingue considerate (Barroso, 2007; Bertinetto, 1990; Squartini, 1998) nonché delle ricadute che tale dissimmetria può manifestare sulle scelte traduttive. Verrà in un primo momento esaminato il concetto generale di ‘aspetto’ e successivamente il modo in cui tale categoria si rivela nella lingua portoghese, in particolare nella varietà europea. Quindi, si procederà illustrando le possibilità offerte dal sistema perifrastico aspettuale di questa lingua. Alcune sottocategorie di tali costrutti saranno quindi esaminate alla luce di alcuni passaggi tratti da tre opere di José Saramago: *Memorial do convento*, *A jangada de pedra*, *Viagem a Portugal*. Ciascun esempio sarà accompagnato dalla relativa versione tradotta in italiano che sarà commentata dal punto di vista qualitativo e da quello dell’approccio traduttivo scelto dal traduttore.

Nelle lingue del mondo, incluse quelle romanze, come il portoghese nella sua varietà europea e l’italiano, la categoria grammaticale che risponde alla denominazione di ‘aspetto’ riguarda le varie modalità di «osservare la dimensione temporale interna alla situazione descritta dal verbo [...]. Tale dimensione permette innanzitutto di separare la categoria verbale dell’aspetto da quella del tempo, che costituisce piuttosto la rappresentazione deittica dell’azione attraverso la sua collocazione in una dimensione temporale esterna» (Beccaria, 2004: 92). Le dicotomie aspettuali più evidenti nelle lingue naturali sono quelle che oppongono l’aspetto perfettivo a quello imperfettivo, l’aspetto abituale a quello continuo, l’aspetto progressivo a quello non progressivo. Nelle lingue romanze (Dietrich, 1983), e specificamente nel portoghese europeo e nell’italiano, tale categoria si manifesta attraverso processi di vario genere: lessicale, contestuale, flessionale e perifrastico (Barroso, 1994: 78-79).

Quando si parla di ‘aspetto lessicale’, il riferimento è all’*Aktionsart*, cioè al profilo di base di una situazione così come veicolato dal verbo e dai suoi complementi. Tuttavia, l’informazione di base fornita a livello lessicale è soggetta a modifiche per l’incrociarsi con l’informazione trasmessa dai tempi grammaticali, da verbi di *operação aspetual* o da *adjuntos adverbiais temporais*, incrocio che genera profili aspettuali ‘derivati’, come ben illustrato nella *Gramática do Português* (2013: 587). Tale complessità viene segnalata anche da Simone (2005: 338):

«Se facciamo entrare in campo le distinzioni di tempo, la gamma delle possibili soluzioni si complica di molto. Infatti, alcune forme

temporali hanno insieme la funzione di localizzare gli eventi nel tempo e di imporre ad essi uno specifico aspetto. In italiano, ad esempio, l'imperfetto rende normalmente imperfette o durative o iterative le voci lessicali che adottano la sua flessione: *Facevamo il bagno ogni giorno* (= più volte nel periodo indicato); il passato remoto rende puntuale l'evento: *Stavamo giocando all'aperto e improvvisamente si mise a piovere.* [...] Del resto anche in italiano, dove l'aspetto è coperto, la combinazione di un verbo di per sé risultativo come *trovare* può assumere un carattere aspettuale diverso se è all'imperfetto: *Cercavo per ore, ma non trovavo mai niente.*»

A titolo illustrativo delle possibilità offerte dal portoghese europeo, riprendiamo dalla *Gramática do Português* (2013: 587) un'esemplificazione per quanto riguarda la resa dell'aspetto abituale:

«A Maria *toca* piano [l'aspetto abituale è qui espresso dal verbo al *presente do indicativo*]

A Maria *tocou* piano *durante vinte anos* [l'aspetto abituale è reso grazie alla locuzione temporale che esprime la durata]

A Maria *costumava* tocar piano [l'aspetto abituale è reso direttamente dall'*Aktionsart* del verbo *costumar*]

A Maria *tocava* piano *todas as noites* [l'aspetto abituale è espresso con l'interazione dell'aspetto imperfettivo del verbo al *pretérito imperfeito* e dalla locuzione avverbiale che esprime la frequenza]»

Nell'ultimo caso, in particolare, vediamo come l'aspetto possa essere espresso con l'apporto di più mezzi linguistici concomitanti. La *Gramática do Português* (2013: 588) offre, al riguardo, questa sintesi:

«Assim, em línguas como o português, a caracterização aspetual de uma dada situação depende de um vasto conjunto de elementos linguísticos: para além do verbo, também os seus argumentos, os adjuntos adverbiais de localização e duração temporal, os de frequência e os tempos gramaticais, entre outros fatores [...]. Isto significa, em última instância, que o aspetto é obtido composicionalmente, ou seja, a partir de uma complexa teia de dependências mútuas e bidirecionais entre os variados componentes que nele tomam parte. Cada componente portador de informação aspetual colabora decisivamente, em estreita cooperação com todos os outros, para o estabelecimento da configuração aspetual final das situações.»

Ai fini della presente riflessione, pur consapevoli dell'apporto del lessico e del contesto nell'espressione dell'aspetto, nel portoghese europeo sono i due processi flessionale e perifrastico a presentare maggiore sistematicità e rendimento funzionale. Tuttavia, il sistema verbale si struttura in base al

concetto ‘temporale’; non si tratta di una specificità del portoghese bensì di tutte le lingue romanze, tratto che le differenzia, ad esempio, dalle lingue slave. In portoghese, la natura aspettuale del sistema verbale centrale resta sullo sfondo, in secondo piano, rispetto a quanto si osserva nella *conjugação perifrástica* (Barroso, 1994: 78-79).

Perifrasi verbali aspettuali e resa traduttiva

Per quanto riguarda le strutture perifrastiche nel portoghese europeo contemporaneo, Barroso (2000: 89) sostiene che di fronte a una nutrita schiera di costruzioni, la stragrande maggioranza garantisce l'espressione dell'aspetto, più che del tempo. Secondo lo studioso, il costrutto perifrastico — in opposizione agli altri mezzi espressivi e precisamente alla flessione e all'*akitionsart* contenuta nel lessema verbale, oppure ai meccanismi di formazione delle parole, agli avverbi o alle locuzioni — è lo strumento ‘privilegiado’ grazie alla sua considerevole produttività. In particolare, lo studioso (Barroso, 2000: 93) precisa quanto segue:

«As funções aspectuais do português (bem como das restantes línguas românicas) marcam sobretudo as diferentes maneiras de caracterizar o decurso da acção verbal, insistindo nomeadamente na sua *repetição*, no seu *resultado*, nas diversas *fases* do seu desenvolvimento, na observação/consideração de apenas uma parte do seu decurso (*visão parcializadora*).»

Todas estas funções aspectuais bem como a *retrospectividade perfectiva e prospectividade* (funções temporo-aspectuais) e ainda as de *colocação* (ou *incidência*) encontram nas perífrases verbais o seu melhor meio expressivo.»

Si riporta, a conferma della ricchezza e varietà del sistema perifrastico aspettuale portoghese, l'elenco completo delle costruzioni stilato da Barroso stesso (2000: 95-97):

- « - Estar a + infinitivo (visão parcializadora *angular*).
- Estar + gerúndio (visão parcializadora *angular*).
- Andar a + infinitivo (visão parcializadora *comitativa*).
- Andar + gerúndio (visão parcializadora *comitativa*).
- Viver a + infinitivo (visão parcializadora *comitativa*).
- Viver + gerúndio (visão parcializadora *comitativa*).
- Ir + gerúndio (visão parcializadora *prospectiva* e também *fase progressiva*).
- Vir + gerúndio (visão parcializadora *retrospectiva* e também *fase*

progressiva).

- Continuar a + infinitivo (visão parcializadora *continuativa* e também fase *continuativa*).
- Continuar + gerúndio (visão parcializadora *continuativa* e também fase *continuativa*).
- Seguir + gerúndio (visão parcializadora *continuativa* e também fase *continuativa*).
- Ficar a + infinitivo (visão parcializadora *extensiva*).
- Ficar + gerúndio (visão parcializadora *extensiva*).
- Quedar-se a + infinitivo (visão parcializadora extensiva).
- Estar para + infinitivo (fase *iminencial*).
- Andar para + infinitivo (fase *iminencial*).
- Ir para + infinitivo (fase *iminencial*).
- Ir a + infinitivo (fase *iminencial*).
- Começar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Princiar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Recomeçar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Pôr-se a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Passar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Romper a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Deitar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Desatar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Pegar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Largar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Entrar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Meter-se a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Desandar a + infinitivo (fase *inceptiva*).
- Acabar de + infinitivo (fase *final* ou *conclusiva* e também fase *egressiva*).
- Terminar de + infinitivo (fase *final* ou *conclusiva* e também fase *egressiva*).
- Parar de + infinitivo («paragem» no desenvolvimento de uma acção verbal).
- Cessar de + infinitivo («paragem» no desenvolvimento de uma acção verbal).
- Deixar de + infinitivo («paragem» no desenvolvimento de uma acção verbal + *nuance* de «abandono»).
- Voltar a + infinitivo (repetição simples [= que ocorre pela segunda vez]).
- Tornar a + infinitivo (repetição simples [= que ocorre pela segunda vez]).
- Ter + particípio (resultado efectivo – refere-se ao sujeito agente).
- Estar + particípio flexionado (para além da *diátese passiva*, também expressa *resultado efectivo*).
- Ter + O. D. expresso + particípio flexionado a concordar com o O. D. (resultado produtivo refere-se ao produto da acção).
- Estar por + infinitivo (*não realização da acção verbal*: termo neutro).
- Continuar por + infinitivo (*não realização da acção verbal*: termo

negativo).

- Ficar por + infinitivo (*não realização da acção verbal*: termo positivo).»

A partire da questa rassegna e dall'esame delle tre opere di Saramago precedentemente citate, abbiamo preso in considerazione alcuni esempi riguardanti i costrutti perifrastici aspettuali a nostro parere più significativi per la frequenza d'uso in portoghese e per la contrastività con l'italiano. Ogni esempio estratto dal testo originale è accompagnato dalla rispettiva versione tradotta a cui segue, di volta in volta, un commento sulla resa in italiano. Non si tratterà tanto di esprimere una valutazione qualitativa bensì di descrivere l'approccio e la tipologia di soluzione linguistica adottata.

Se prendiamo in esame la fase imminenziale, questa si contraddistingue per il fatto di considerare l'azione verbale immediatamente prima del suo inizio. Fra le forme perifrastiche raccolte da Barroso in questo sottotipo, abbiamo selezionato Estar para + infinitivo:

(1a) É quando somos velhos que as coisas que *estão para vir* começam a acontecer, e uma razão de ser assim é que já somos capazes de acreditar naquilo de que duvidávamos (Saramago, 1982);

(1b) È quando siamo vecchi che le cose che *devono ancora venire* incominciano a succedere, e se è così è perché siamo capaci di credere in ciò di cui dubitavamo (Saramago, 1984);

(2a) Agora o Sr. António explica até onde chegam as terras da cooperativa, a reserva já marcada, a que *está para marcar*, oxalá não (Saramago, 1990);

(2b) Adesso il signor Antonio gli spiega fin dove arrivano le terre della cooperativa, la riserva già segnata, quella *da segnare*, speriamo di no (Saramago, 1999).

Nella traduzione in (1b) si perde l'accento sulla fase imminenziale dell'azione (*estão para vir*) e con una modulazione la prospettiva si sposta verso l'incompiutezza del processo (*devono ancora venire*). Invece, in (2b) l'imminenza espressa da *está para marcar* viene interpretata non tanto come un processo in procinto di realizzarsi quanto come un fatto che deve verificarsi (*da segnare*). Anche in questo caso, si osserva, nella traduzione, una neutralizzazione dell'aspetto espresso nel testo originale e una reinterpretazione modulata, con un cambiamento nella percezione del processo.

La fase *inceptiva*, ossia incoativa, indica il preciso momento in cui ha inizio un'azione verbale. Fra le varie perifrasi, sono selezionate due coppie di esempi in cui compare il costrutto Largar a + infinitivo:

(3a) O povo de Elvas e de muitas léguas em redor assiste na estrada, depois *larga a correr* através dos campos para se colocar, espectador, ao

longo do rio (Saramago, 1982);

(3b) La popolazione di Elvas e del circondario per molte leghe assiste sulla strada, poi *si butta a correre* attraverso i campi per mettersi, spettatori, lungo il fiume, è un mare di gente dall'una e dall'altra parte (Saramago, 1984);

(4a) Mal se approximavam, os cães *largavam a ladrar*, mas daí a pouco calavam-se (Saramago, 1986);

(4b) Appena si avvicinavano, i cani *attaccavano ad abbaiare*, ma poco dopo si zittivano (Saramago, 1988).

Nel caso di (3a) e (4a) si è in presenza di un costrutto meno grammaticalizzato di quello imminenziale commentato in precedenza. Effettivamente, Largar a + infinitivo, insieme ad altre perifrasi incoative di significato simile come Romper a + infinitivo o Desatar a + infinitivo mantengono il loro significato lessicale fondamentale e vengono piuttosto selezionate in base al soggetto, al verbo che modificano e al contesto in cui compaiono. In questi casi, pertanto, le soluzioni traduttive (*si butta a correre*/*attaccavano ad abbaiare*) rispecchiano la particolarità di ciascun contesto.

Per quanto riguarda la fase definita *progressiva* da Barroso, l'azione verbale è vista dopo il suo inizio, in progressione, mediante Ir + gerúndio e Vir + gerúndio:

(5a) Mas há a experiência, tudo quanto *viemos aprendendo* lembrou Pedro Orce (Saramago, 1986);

(5b) Ma c'è l'esperienza, tutto ciò che *abbiamo imparato*, rammentò Pedro Orce (Saramago, 1988).

Nella traduzione (5b), il carattere aspettuale progressivo della perifrasi (*viemos aprendendo*) e anche l'orientamento di Vir + gerúndio è di movimento nel tempo, di un processo che si avvicina progressivamente alla sua conclusione. La traduzione con il passato prossimo (*abbiamo imparato*), in questo caso, neutralizza il valore aspettuale e anche il senso di movimento verso il momento di riferimento che invece la perifrasi esprimeva.

(6a) ali mesmo à boca da ponte, que passa sobre a ribeira da Vilariça, e *vai subindo, subindo*, parece que não tem fim a estrada (Saramago, 1990);

(6b) proprio lì all'inizio del ponte che passa sopra il fiumiciattolo di Vilarica, e *sale, sale*, una strada che sembra non avere fine (Saramago, 1999).

Nella traduzione in (6b) la perifrasi costruita con Ir + gerúndio nel testo originale (*vai subindo, subindo*) viene resa con il presente indicativo (*sale, sale*), anche in questo caso senza trasmettere l'idea del movimento

progressivo verso il completamento del processo. Tale perdita viene tuttavia compensata mediante il mantenimento della ripetizione (*sale, sale*).

- (7a) A tarde *vai descaindo*, ainda luminosa, e do alto do castelo se podem deitar contas ao trabalho dos homens e das mulheres deste lugar (Saramago, 1990);
(7b) Il pomeriggio, ancora luminoso, *sta per concludersi*, e dall'alto del castello ci si può rendere conto del lavoro degli uomini e delle donne di questa zona (Saramago, 1999).

Nella traduzione in (7b) compare una perifrasi imminenziale (Stare per + infinito) che modula, di fatto, sia la progressività dell'aspetto che diventa imminenziale (*sta per concludersi*), sia il senso di progressivo declino del processo trasmesso dal verbo nel testo originale (*vai descaindo*) che si sposta verso il momento conclusivo.

- (8a) *Vai sendo tempo* de partir. O viajante sai da igreja, atravessa o claustro (Saramago, 1990);
(8b) *Comincia ad avvicinarsi il momento* di partire. Il viaggiatore esce dalla chiesa, attraversa il chiostro (Saramago, 1999).

In (8b) la traduzione sembra risentire dell'incompatibilità della perifrasi Andare + gerundio con i verbi stativi, vincolo a cui non è legata l'equivalente costruzione portoghese. In questo caso, si ha una modulazione, con l'impiego della perifrasi continuativa (*comincia ad avvicinarsi [il momento]*) che riesce, combinando i due verbi, a mantenere il valore aspettuale del processo. In questo caso, è il significato lessicale dei verbi a contribuire ad esprimere l'aspetto.

Come abbiamo notato, questi costrutti perifrastici vantano in portoghese europeo un paradigma completo. La tendenza della lingua è verso un forte processo di grammaticalizzazione dell'aspetto che fa sì che determinate strutture lessicali si desemantizzino e che dalla periferia del sistema si spostino verso il centro. Ad esemplificare questo grande rendimento funzionale sono, come abbiamo appena notato, le perifrasi costruite con Ir e Vir + geründio che, soggette a scarse restrizioni di natura morfologica, sintattica e semantica, hanno ampio uso e possono esprimere sfumature aspettuali che una forma verbale semplice non è in grado di rendere (Pippa, 2006). A proposito delle perifrasi romanze costruite con Venire + gerundio, Squartini (1998: 293) ha, infatti, scritto:

«Unlike Italian, in the Ibero-Romance languages the deictic orientation of 'come' has different consequences, delivering a particular temporal interpretation: 'come' constructions are frequently used to denote durative situations temporally oriented with respect to a

Reference Time; the situation starts before the Reference Time and usually encompasses it in its duration.»

Rispetto a quanto osservato per il portoghese, l'impiego delle analoghe costruzioni italiane Andare e Venire + gerundio è limitato da una serie di vincoli, non ultima l'impossibilità di applicare le due perifrasi a verbi appartenenti alla classe azionale degli stativi (Bertinetto, 1991: 139), come invece avviene in portoghese, ad esempio in (8a). Possiamo pertanto concludere, alla luce degli esempi sopra commentati, che nella traduzione verso l'italiano, per le restrizioni a cui queste perifrasi aspettuali sono sottoposte, si debba spesso ricorrere ad altri mezzi, come l'espressione flessiva, oppure a lessemi verbali in grado di esprimere il carattere aspettuale (8b), o eventualmente ad avverbi o locuzioni temporali di sostegno all'espressione flessiva.

Un po' diversa è la situazione della perifrasi Stare + gerundio italiana rispetto all'equivalente portoghese Estar a + infinitivo. Sappiamo che in italiano questa costruzione ha da anni accresciuto il suo ambito di impiego sia a livello quantitativo, sia per l'estensione delle forme verbali di Stare in questo costrutto, sia per l'ampliamento della tipologia di verbi modificati dalla perifrasi stessa, sia, infine, per l'impiego preferenziale della forma perifrastica rispetto alla forma semplice che si sta diffondendo (Cortelazzo, 2007). Seguono alcuni esempi tratti dalle opere prese in esame:

- (9a) no ecrá via-se um helicóptero que *estava a ser filmado* outro helicóptero (Saramago, 1986);
- (9b) sullo schermo si vedeva un elicottero *filmato* da un altro elicottero (Saramago, 1988).

In (9b) si osserva chiaramente l'incompatibilità della costruzione italiana con la forma passiva (**stava essendo filmato*). Con la resa mediante il participio (*filmato*) seguito dalla causa efficiente, il senso fondamentale viene trasmesso ma senza restituire esplicitamente il senso della durata dell'originale (*estava a ser filmado*).

- (10a) Tão prestável *estava sendo* a informadora, por pouco não daria a volta aos bairros a mostrar as raridades locais (Saramago, 1990);
- (10b) *Era* così affidabile l'informatrice, per poco non faceva il giro dei quartieri per mostrargli le rarità locali (Saramago, 1999).

Come nel caso di (8b), la perifrasi italiana non è compatibile con i verbi stativi in (10b), dove si fa ricorso al verbo coniugato all'imperfetto (*Era*) che tuttavia non esprime quanto il portoghese (*estava sendo*) il senso durativo del processo.

(11a) Enfim, nada de mal aconteceu, enquanto o viajante ali *esteve a olhar*, mas uma comum escada *magirus* teria feito mais bom serviço (Saramago, 1990);

(11b) non è successo niente di grave mentre lui *era lì a guardare*, ma una comune scala *magirus* avrebbe reso un miglior servizio (Saramago, 1999).

L'ultimo esempio (11b) mette in evidenza il fatto che non è sempre possibile sfruttare con la perifrasi Stare + gerundio tutti i tempi verbali, ad esempio quelli perfettivi, come avviene in portoghese (*esteve a olhar*). In questo caso, in italiano è stato impiegato l'imperfetto (*era [lì] a guardare*), sostenuto da *mentre* nell'inquadrare la situazione nel passato.

Conclusioni

Al termine di questa breve indagine, possiamo concordare con Castilho (2010: 418) nel riconoscere che nello sviluppo e manifestazione dell'aspetto sarebbero presenti tre fasi simultanee. In primo luogo, una fase lessico-semanticà, con la definizione delle classi azionali del verbo, per cui l'aspetto viene attribuito dalla semantica della radice del verbo. A questa fase si sovrapporrebbe una seconda, di natura semantico-sintattica, attraverso la quale l'aspetto si delinea con la combinazione delle classi azionali del verbo con la flessione e i verbi ausiliari, con gli argomenti e le locuzioni avverbiali. Infine, l'ultima fase a sovrapporsi sarebbe quella discorsiva. Tutte le fasi avverrebbero, secondo Castilho, simultaneamente ed è per questo che ogni occorrenza verbale è assai sfaccettata. I tre piani si intersecano e sovrappongono e ne abbiamo riconosciuto l'intrecciarsi e la complessità nelle ripercussioni riscontrate nella traduzione, con le soluzioni che sono state scelte e che talora hanno comportato perdite a cui hanno fatto da contrappeso opportune compensazioni.

Il presente studio esplorativo ha, comunque, consentito di confermare che nel portoghese europeo contemporaneo le perifrasi verbali aspettuali sono molto produttive e possono essere sfruttate in vari contesti, mentre il loro impiego in italiano non avviene con la stessa frequenza né in situazioni altrettanto diversificate. Nella traduzione dal portoghese verso l'italiano, come sembra emergere dall'indagine, l'unità traduttiva, che nell'ambito letterario si restringe tendenzialmente a una unità minima come il sintagma, deve talvolta ampliarsi e coinvolgere l'ambiente sintagmatico circostante, precedente o successivo al costrutto, per poter rendere nel dettaglio la

sfumatura aspettuale. Tuttavia, questa espansione non risulta sempre possibile e non sempre è possibile restituire o compensare adeguatamente il dinamismo che in portoghese le perifrasi aspettuali attribuiscono, ad esempio, ai verbi stativi o a costruzioni passive. Nel dettaglio, si sono riscontrati vari contrasti fra i due sistemi linguistici, portoghese europeo e italiano, che nella traduzione hanno imposto una serie di trasformazioni sia a livello sintattico, con la modifica del tempo verbale, sia a livello dell'elemento lessicale, sia ristrutturazioni della frase mediante combinazioni di espressioni verbali con locuzioni avverbiali di vario tipo.

Bibliografia

- BARROSO, H. (1997). O aspecto de fases em português contemporâneo. In Lorenzo R. (ed.), *Separata de Actas do XIX Congreso Internacional de Linguística e Filoloxía Románicas*, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Vol.1, 333-348;
- BARROSO, H. (1994). *O aspecto verbal perifrástico em português contemporâneo: visão funcional/sincrônica*. Porto: Porto Editora;
- BARROSO, H. (1999). Das perifrases verbais e/ou dos complexos verbais perifrásticos enquanto meio de expressão privilegiado de alguns valores aspectuais e/ou temporo-aspectuais em português. *Diacritica* (separata), N.os 13-14, 331-387;
- BARROSO, H. (2000). Das perifrases verbais como instrumento expressivo privilegiado das categorias de natureza temporo-aspectual e simplesmente aspectual no sistema verbal do português de hoje. In Gärtner E., Hundt C., Schönberger A. (eds.), *Separata de Estudos de gramática portuguesa* (III), Frankfurt am Main: Tfm, 89-103;
- BARROSO, H. (2007). *Para uma gramática do aspecto no verbo português*, Braga: Universidade do Minho [<http://hdl.handle.net/1822/7987>];
- BECCARIA, G.L. (2004). *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino: Einaudi;
- BERTINETTO, P.M. (1990). Le perifrasi verbali italiane: saggio di analisi descrittiva e contrastiva. *Quaderni Patavini di Linguistica* 8-9 (1989-90), 27-64;
- BERTINETTO, P.M. (1991). Il verbo. In Renzi L. e Salvi G. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Vol. II, Bologna: il Mulino, 13-162;
- CASTILHO, A.T. de (2010). *Nova gramática do português brasileiro*, São

Paulo: Ed. Contexto;

CORTELAZZO, M.A. (2007). La perifrasi progressiva in italiano è un anglicismo sintattico? In *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 1753-1764;

DIETRICH, W. (1983). *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas. Estudios sobre el actual sistema verbal de las lenguas románicas y sobre el problema del origen del aspecto verbal perifrástico*, versión española, Madrid: Gredos;

Gramática do Português (2013). Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. I, Lisboa: Gulbenkian;

PIPPA, S. (2006). Venir, vir, venire + gerundio nella perifrasi continua: quale traduzione verso l'italiano? In Benelli G. e Tonini G. (eds.), *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, Vol. II, Trieste: Eut, 349-358;

SARAMAGO, J. (1982). *Memorial do convento*, Lisboa: Caminho;

SARAMAGO, J. (1984). *Memoriale del convento*, traduzione di Rita Desti e Carmen M. Radulet, Milano: Feltrinelli;

SARAMAGO, J. (1986). *A jangada de pedra*, Lisboa: Caminho;

SARAMAGO, J. (1988). *La zattera di pietra*, traduzione di Rita Desti, Milano: Feltrinelli;

SARAMAGO, J. (1990). *Viagem a Portugal*, Lisboa: Caminho;

SARAMAGO, J. (1999). *Viaggio in Portogallo*, Traduzione di Rita Desti con uno scritto di Claudio Magris, Torino: Einaudi;

SIMONE, R. (2005). *Fondamenti di linguistica*, Bari: Laterza;

SQUARTINI, M. (1998). *Verbal Periphrases in Romance: Aspects, Actionality and Grammaticalization*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Luigia De Crescenzo

*(S)coprire il corpo: la nudità femminile nella
Carta do Achamento e nel Naufrágio do galeão grande S. João*

ABSTRACT

This essay aims to explore the symbolic meaning that female nudity has in *A Carta do Achamento* by Pero Vaz de Caminha and in the shipwreck narrative *Naufrágio do galeão grande S. João*. Specifically, the «nudity without shame» of the indigenous women described by Caminha and the demure «naked corporeality» of D. Leonor will be analysed in the light of Giorgio Agamben's observations on that particular nudity/clothing apparatus inherent in European cultural and theological perspective that seems to be reflected in the representation of otherness and in the rhetorical elements through which the discourse of discovery and colonization is articulated.

KEYWORDS

Travel literature; Shipwreck narratives, Nudity; Carta do Achamento; Naufrágio do galeão grande S. João

ABSTRACT

Il presente contributo si propone di esplorare il significato simbolico che la nudità femminile assume nella *Carta do Achamento* di Pero Vaz de Caminha e nel resoconto del *Naufrágio do galeão grande S. João*. Nello specifico, la «nudità senza vergogna» delle indigene descritte da Caminha e la pudica «nuda corporeità» di D. Leonor saranno analizzate alla luce delle riflessioni di Giorgio Agamben relative a quel particolare dispositivo nudità/veste connaturato nell'orizzonte culturale e teologico europeo che sembra riflettersi nella rappresentazione dell'alterità e negli elementi retorici attraverso cui si articola il discorso di scoperta e di colonizzazione.

PAROLE CHIAVE

Letteratura di viaggi; Resoconti di naufragio; Nudità; Carta do Achamento; Naufrágio do galeão grande S. João

*«Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture.»
(Genesi, 3, 7)*

Introduzione

Le cronache e le narrazioni dell'avventura marittima portoghese avvenuta tra il XV e XVI secolo sono intessute di fatti e di importanti avvenimenti che hanno contribuito a ridefinire i confini geografici e conoscitivi del Vecchio Mondo, dischiudendo allo sguardo europeo realtà distanti e ignote. Il susseguirsi di conquiste sulle coste africane che culminò con l'espansione verso Oriente attraverso l'apertura della via marittima per le Indie e la scoperta del Brasile a Occidente stabilirono infatti nuove coordinate spaziali e trasformarono il Portogallo da estremità dell'Europa in centro di un vasto impero investito di una missione evangelizzatrice e civilizzatrice che orientò il movimento espansionistico verso orizzonti sconosciuti, realizzando quel «radicamento ideologico e religioso» (Finazzi Agrò, 1993: 37) sotteso al processo di colonizzazione.

L'esplorazione di territori lontani e il contatto con la diversità umana spalancarono gli orizzonti dell'uomo europeo, «proveniente da un sistema ideologico e territoriale, cultuale e culturale, stabile, certo, definito – un sistema, per così dire, “travagliato” dai confini, che relegava l'individuo all'interno di un ordinamento, immaginale e empirico, esistenziale e giuridico, totalmente determinato» (Finazzi Agrò, 1993: 36), portando a un cambiamento radicale della visione del mondo non più delimitato dalla categoria del conosciuto, ma aperto verso una dimensione straordinaria e sconosciuta la cui rappresentazione emerge dal complesso «caleidoscopio di figure e di combinazioni» (Lanciani, 2006: 129) che compongono il vasto repertorio di racconti di viaggi e di scoperte. Realtà storica e motivo di gloria nazionale, l'impresa oltremarina portoghese può essere analizzata, da un punto di vista discorsivo, come un universo di significazione che – partendo dai miti e dai *topoi* dalla tradizione culturale e dal sapere occidentale – ha tentato di dare forma e tradurre in termini noti un'esperienza del tutto eccezionale cristallizzata in una molteplicità di immagini e metafore attraverso cui è possibile interpretare il significato storico-culturale e l'impatto ideologico delle scoperte.

Emblematica, in tal senso, appare la rappresentazione del corpo, in particolare di quello femminile, in due testi rappresentativi delle narrazioni dei viaggi e delle navigazioni lusitane: *La Carta do Achamento* di Pero Vaz de Caminha e il *Naufrágio do galeão grande S. João*. Scritti molto diversi sul piano formale e contenutistico, ma che fanno del corpo il centro di una costruzione simbolica che esprime, attraverso la nudità, il tema del confronto tra identità e alterità e che riflette quei rapporti di potere e di

egemonia tra culture diverse su cui si fonda il principio della «dilatação da fé e do império» (Lanciani, 1979: 39), movente ideologico dell'espansionismo.

Pertanto, la nudità delle indigene descritta da Caminha e quella di D. Leonor del *relato de naufrágio do galeão grande S. João* saranno analizzate come i termini dell'opposizione tra natura e cultura, che contrassegna i codici della civilizzazione, segnando una sorta di transizione simbolica dalla scoperta di «una nudità senza vergogna a una nudità che deve essere coperta» (Agamben, 2009: p. 104). Il corpo come «riflesso di valori e credenze socialmente accettate» (Marzano, 2010: 55) diventa dunque emblema di un discorso sull'immagine dell'altro su cui si proietta un «giudizio di valore» (Todorov, 1984: 225) formulato a partire dalla centralità dell'uomo europeo, termine imprescindibile di confronto che stabilisce, come afferma Tzvetan Todorov (1984: 225), le condizioni per cui «l'altro è buono o cattivo, mi piace o non mi piace, o meglio, [...], è mio pari o è un mio inferiore (perché ovviamente, il più delle volte, io sono buono, ho stima di me stesso...)».

Nudità senza alcuna vergogna... o morire per la vergogna

«Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas» (Cortesão, 2010: 157): è questa la prima immagine attraverso cui Pero Vaz de Caminha descrive gli índios al destinatario della sua *Carta* sulla scoperta del Brasile, il sovrano D. Manuel I. Gli abitanti della nuova terra, comparsa all'orizzonte il 22 aprile del 1500, vengono da subito identificati da una caratteristica a cui lo scrivano di bordo della flotta di Pedro Álvares Cabral farà reiteratamente riferimento nella sua lettera-relazione: la nudità dei loro corpi, segno di un'assoluta alterità non riconoscibile nella sua specificità ma filtrata da quel «giudizio di valore» imposto dallo sguardo europeo.

«A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beiços de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beiço; e a parte que lhes fica entre o beiço e os dentes é feita como roque de xadrez, ali encaixado de tal sorte que não os molesta, nem os estorva no falar, no comer ou no beber.» (Cortesão, 2010:158)

La dimensione corporale degli *índios* esibisce i segni e i codici

comportamentali di un sistema culturale e simbolico completamente estraneo alla percezione dello scrivano il quale scompone, in un certo senso, la figura degli indigeni in vari dettagli fisici, attribuendo soltanto alla loro nudità un valore che va oltre la mera apparenza. L'enfasi posta sulla nudità innocente degli índios rappresenta infatti un elemento di grande rilevanza nella retorica del testo di Caminha, costituendo uno dei tratti peculiari della caratterizzazione del Brasile come dimensione edenica su cui si proietta l'immaginario teologico-cristiano dell'uomo europeo. Come spiega Nello Avella (1981: 97-98):

«Il Brasile nasce letterariamente come paradiso, la sua connotazione edenica risponde alle esigenze di una spiritualità tormentata e insoddisfatta come quella dagli [sic] uomini di cultura dell'epoca delle scoperte.

Il «Nuovo Mondo» si offre ai viaggi della fantasia e alle avventure intellettuali per chi non cerca solo terre da esplorare e da sfruttare ma piuttosto una rinnovata dimensione umana da cui sia lecito attendersi la palingenesi universale.»

La speranza di rinnovamento sembrava concretizzarsi, pertanto, nella nascita di un nuovo mondo che incarnava, nei suoi elementi umani e paesaggistici, il mito del Paradiso Terrestre divenuto, nel discorso di scoperta, un paradigma descrittivo del Nuovo Mondo attraverso cui si esprime, scrive Sérgio Buarque de Holanda (2000: XVI-XVII): «uma vontade de começar de novo, uma nostálgica ambição de reviver a beatitude e exaltação criadora das origens, em suma como uma saudade do Éden.»

Nei corpi nudi degli indigeni si recupera quindi la condizione edenica dell'umanità, uno stato di grazia precedente al peccato e alla caduta dell'uomo che colloca gli índios nel tempo primordiale dell'«infanzia dell'umanità» (Avella, 1981: 98) vista come possibilità di riscatto da una condizione di corruzione e decadenza che affligge, invece, il vecchio mondo:

«L'alterità del «nuovo» uomo rispetto al «vecchio» è dunque interpretata come sfasamento di età lungo lo stesso percorso vitale umano, e Caminha dà certamente la più completa e coerente rappresentazione di quel *monde enfant* che costituirà una delle più generose prospettive umanistiche sui «primitivi». [...] si tratta qui di un Adamo che potrà ancora evitare il peccato o che, quanto meno, vive nel felice stato paradisiaco anteriore ad esso, quello dell'infanzia. (Bertolucci Pizzorusso, 1978: 77)»

I costumi adamitici degli abitanti dell'*Ilha de Vera Cruz* diventano dunque emblema di un'«innocenza paradisiaca» (Agamben, 2009: 106) a cui aspira l'uomo europeo e che si riflette in quella «nudità infantile» che

costituisce, secondo Agamben, «il paradigma della nudità senza vergogna» (2009: 106).

Un'assenza di vergogna che emerge, peraltro, dallo sguardo dello scrivano che osserva e coglie i particolari dei corpi maschili, «Então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir, sem buscarem maneira de cobrirem suas vergonhas, as quais não eram fanadas» (Cortesão, 2010: 160), ma che si sofferma principalmente sulla descrizione delle pudende femminili: «Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha» (Cortesão, 2010: 161). Uno sguardo che non suscita e che non prova vergogna è quello che si posa sulla bellezza delle indigene che si rivela un elemento di diversità e di superiorità rispetto alle donne europee «E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendolhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela» (Cortesão, 2010: 161). A differenza degli uomini, la cui nudità è assimilata alla propria «Nenhum deles era fanado, mas, todos assim como nós» (Cortesão, 2010: 161), la scoperta del corpo femminile dischiude la purezza di una grazia muliebre che sembra incarnare, metonimicamente, quell'assenza di peccato attribuita all'umanità del Nuovo Mondo:

«Entre todos estes que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho a redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha.» (Cortesão, 2010: 173)

Attraverso il gioco di parole che sfrutta la polisemia del termine *vergonha* lo stesso «conetto di vergogna si disintegra» (Bertolucci Pizzorusso, 1978: 72), facendo emergere, nell'inconsapevolezza di una «vergogna che sanziona» (Agamben, 2009: 106) quella «pienezza che definiva la condizione edenica» (Agamben, 2009: 117):

«Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha.

Também andava aí outra mulher moça com um menino ou menina ao colo, atado com um pano (não sei de quê) aos peitos, de modo que apenas as perninhas lhe apareciam. Mas as pernas da mãe e o resto não traziam pano algum.» (Cortesão, 2010: 165)

Tuttavia, il carattere infantile dei costumi indigeni assume una connotazione ambivalente che permette, da un lato, di riconoscere «in positivo l'assenza di "macchie" collegate ai vizi della moderna civiltà, dall'altro apriva il campo a non sempre disinteressate velleità pedagogiche da parte di chi si sentiva in dovere di dare una precisa impronta a questi "bambini"» (Avella, 1981: 98); per questo motivo, la nudità degli índios è, al tempo stesso, un simbolo di innocenza e di una condizione primordiale esclusa dalla civilizzazione e che la missione evangelizzatrice si propone di convertire e correggere:

«Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.

E portanto, se os degredados, que aqui hão-de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão-de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa.

Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim.» (Cortesão, 2010: 170-171)

La bontà naturale dell'indio e il tentativo dell'europeo di 'vestirlo' sembrano dunque corrispondere agli obiettivi materiali e spirituali della colonizzazione del Nuovo Mondo che appare come uno spazio contrassegnato dall'ambiguità e sospeso tra «uma inocência perdida, um estado de natureza desejado e uma evangelização divisada, uma aculturação auspiciada» (Finazzi Agrò, 2013: 107).

Cronologicamente distante dalla *Carta do Achamento* e dall'apogeo della potenza marittima lusitana, il *Naufrágio do galeão grande S. João* costituisce uno dei principali e più antichi esempi di un repertorio di testi composti tra la fine del XVI e il XVII secolo che rappresenta, come suggerito da Giulia Lanciani (2006: 129) «il rovescio della medaglia delle glorificanti cronache ufficiali fatte di vittorie, di conquiste, di trionfi in terre lontane e tra genti esotiche» e che sono in parte raccolti nella collettanea intitolata *História*

Trágico-Marítima (1735-1736) organizzata da Bernardo Gomes de Brito.

Di autore anonimo, il resoconto del naufragio del galeone grande S. João narra il disastroso viaggio di ritorno dall'India, avvenuto nel 1552, in cui perirono, tra gli altri, il nobile capitano Manuel de Sousa Sepúlveda, sua moglie D. Leonor e i loro figli. Come dichiarato nel prologo, l'autore viene a conoscenza della sfortunata vicenda attraverso la testimonianza di un membro dell'equipaggio, Álvaro Fernandes, spiegando ai lettori che «por me parecer história que daria aviso, e bom exemplo a todos, escrevi os trabalhos, e morte deste fidalgo, e de toda a sua companhia, para que os homens que andam pelo mar, se encomendem continuamente a Deus, e a Nossa Senhora, que rogue por todos» (Brito, 1971: 3). Appare pertanto chiaro ciò che Lanciani (2006: 68) definisce come l'intento «didascalico» assunto da questo tipo di narrazione che rende l'intero corpus dei resoconti di naufragio una sorta di «repertorio di insegnamenti tratti dalle esperienze di testimoni oculari e utili per affrontare consapevolmente i rischi ai quali si trova esposto chi attraversa mari scarsamente navigati o terre pressoché sconosciute» (Lanciani, 2006: 68). Tale aspetto rientra in un quadro codificato di funzioni testuali attraverso cui si articolano i *relatos de naufrágios*, costituendo un insieme di testi unitario e prevedibile dal punto di vista degli sviluppi narrativi. Come ben illustra Giulia Lanciani nel suo dettagliato studio di questo particolare genere testuale, le vicende narrate sono organizzate in una serie di unità di contenuto, che con alcune variazioni, si ripete in tutti i resoconti, configurandosi come un paradigma identificativo.

Nel *relato de naufrágio do galeão grande S. João*, la narrazione si articola attraverso la fase della partenza dall'India, il 3 febbraio del 1552, periodo non propizio per la navigazione che lascia presagire lo sviluppo successivo della narrazione: la tempesta. Il sovraccarico, la cattiva condizione delle vele e il generale deterioramento della nave non permettono di resistere alla forza devastatrice del vento e del mare che spingono il galeone ad infrangersi, l'8 giugno del 1552, sulle coste della *Terra do Natal*, causandone il naufragio. Il testo appare disseminato di segnali che preparano al tragico epilogo di Manuel de Sousa e della sua famiglia rafforzando la componente ideologica della narrazione che si rivela particolarmente evidente nella fase dell'approdo e della successiva peregrinazione dei naufraghi, vero e proprio cammino di espiazione:

«Desta praia onde se perderam em 31. graus aos sete de Julho de cinquenta e douz, começaram a caminhar com esta ordem, que se segue: a saber Manuel de Sousa com sua mulher e filhos com oitenta portugueses, e com escravos, e André Vaz o piloto na sua

companhia com uma bandeira com um crucifixo erguido, caminhava na vanguarda, e D. Leonor sua mulher, levavam-na escravos em um andor. Logo atrás vinha o mestre do galeão com a gente do mar, e com escravas. Na retaguarda caminhava Pantaleão de Sá com o resto dos portugueses, e escravos, que seriam até duzentas pessoas, e todas juntas seriam quinhentas; das quais eram cento e oitenta portugueses. Desta maneira caminharam um mês com muitos trabalhos, fomes, e sedes, porque em todo este tempo não comiam senão o arroz que escapara do galeão, e algumas frutas do mato, que outros mantimentos da terra não achavam, nem quem os vendesse; por onde passaram tão grande esterilidade, qual se não pode crer, nem escrever.» (Brito; 1971: 15-16)

La colonna dei naufraghi sembra rispettare un ordine e una gerarchia sociale che le sofferenze e le tribolazioni non annullano: D. Manuel e sua moglie Leonor conservano il loro status sociale e la loro ‘superiorità’ rispetto al resto dei naufraghi, rafforzando la mistificante caratterizzazione «del “nobile” quale detentore di diritti e di prerogative superumane» (Lanciani, 2006: 104). Tale aspetto si rivela di particolare importanza nella descrizione della figura di D. Leonor e, in particolare, delle circostanze della sua tragica morte che si configura come una sorta riduzione a una pura materialità corporea che tuttavia non priva la donna della sua dignità:

«A este tempo seriam ainda cento e vinte pessoas; e já então D. Leonor era uma das que caminhavam a pé, e sendo uma mulher fidalga, delicada, e moça, vinha por aqueles ásperos caminhos tão trabalhosos, como qualquer robusto homem do campo, e muitas vezes consolava as da sua companhia, e ajudava a trazer seus filhos. Isto foi depois que não houve escravos para o andor em que vinha. Parece verdadeiramente que a graça de Nosso Senhor supria aqui; porque sem ela não pudera uma mulher tão fraca, e tão pouco costumada a trabalhos, andar tão compridos, e ásperos caminhos, e sempre com tantas fomes, e sedes, que já então passavam de trezentas léguas as que tinham andado, por causa dos grandes rodeios» (Brito, 1971: 22-23)

Sebbene fragile e delicata, D. Leonor resiste alla fame, agli stenti e alla lunga peregrinazione in una terra sconosciuta, ma soccombe alla vergogna di mostrarsi nuda, o meglio, di essere denudata dai cafri, rivelando nella sua «nuda corporeità» (Agamben, 2009: 95) una natura umana primitiva che si deve a tutti i costi occultare e coprire:

«Aqui dizem, que D. Leonor se não deixava despir, e que às punhadas, e às bofetadas se defendia, porque era tal, que queria antes que a matassem os cafres, que ver-se nua diante da gente, e não há dúvida que logo ali acabara sua vida, se não fora Manuel de Sousa, que lhe rogou se deixasse despir, que lhe lembrava que nasceram nus, e

pois Deus daquilo era servido, que o fosse ela. [...] E vendo-se D. Leonor despida, lançou-se logo no chão, e cobriu-se toda com os seus cabelos, que eram muito compridos, fazendo uma cova na areia, onde se meteu até à cintura, sem mais se erguer dali. Manuel de Sousa foi então a uma velha sua aia, que lhe ficara ainda uma mantilha rota, e lhe pediu para cobrir D. Leonor, e lha deu; mas contudo nunca mais se quis erguer daquele lugar, onde se deixou cair, quando se viu nua» (Brito, 1971: 27-28)

Diversamente dalle indigene descritte da Pero Vaz de Caminha, D. Leonor prova vergogna per la sua nudità che non evoca una condizione edenica, bensì, l'immagine della caduta di un'umanità punita per le sue colpe e per i suoi peccati:

«Os homens que estavam ainda em sua companhia, quando viram a Manuel de Sousa, e sua mulher despidos, afastaram-se deles um pedaço, pela vergonha, que houveram de ver assim seu capitão, e D. Leonor. Então disse ela a André Vaz o piloto: Bem vedes como estamos, e que já não podemos passar daqui, e que havemos de acabar por nossos pecados: ide-vos muito embora, fazei por vos salvar, e encorrendai-nos a Deus: e se fordes à India, e a Portugal em algum tempo, dizei como nos deixastes a Manuel de Sousa, e a mim com meus filhos» (Brito, 1971: 28).

Nel caso di D. Leonor e di Manuel de Sousa, la nudità suscita vergogna anche in coloro che osservano poiché, come afferma Franco Rella (2002: 115), «la vergogna sta nello svelamento di ciò che è nascosto» e occultato dalle vesti in quanto «l'uomo non ama essere ridotto al proprio corpo “abietto”, ma cerca di allontanarlo da sé» (Marzano, 2010: 78). Nonostante, il capitano e sua moglie siano ridotti a nuda vita continuano, tuttavia, a conservare la loro rispettabilità sociale, facendo della loro tragica fine un monito per tutti coloro che si avventuravano per i mari e per le terre abitate da genti ostili.

Conclusioni

Dalla comparazione tra la rappresentazione della nudità femminile nella *Carta do Achamento* di Pero Vaz de Caminha e nel *Naufrágio do galeão grande S. João* emerge una sorta di dialogo testuale che mette in luce una duplice e ambigua configurazione del discorso di scoperta e di colonizzazione. Se da un lato, infatti, la nudità innocente delle indigene sembra confermare

le aspettative della ricerca de Paradiso Terrestre che alimentava le fantasie e i desideri di redenzione dell'uomo del Vecchio Mondo, dall'altro il denudamento di D. Leonor allude a un'umanità decaduta a causa della cupidigia e della sete di arricchimento materiale che spingeva gli uomini a intraprendere l'avventura oltremarina, confluendo in un discorso che sembra contrapporre le immagini edeniche a quelle di una dimensione terrena contrassegnata dal peccato e che trova nella dimensione corporea un'efficace metafora.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2009). *Nudità*. Roma: Nottetempo;
- AVELLA, N. (1981). L'Eden, il buon selvaggio e l'isola: considerazioni su alcuni «topoi» mitologici nella cultura brasiliana. *Letterature d'America*, II, 8, 89-111;
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1978). Uno spettacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella “Carta” di Pero Vaz de Caminha. *Quaderni portoghesi*, 4, 49-81;
- BRITO, B. Gomes de (1971). *História trágico-marítima*, 1, Lisboa: Afrodite;
- CORTESÃO, J. (2010). *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;
- FINAZZI AGRÒ, E. (1993). Alle soglie del discorso coloniale: l'indio come frontiera nel Cinquecento. *Letterature d'America*, XIII, 51, 35-52;
- FINAZZI AGRÒ, E. (2013). *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo: Editora Unesp;
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (2000). *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense-Publifolha;
- LANCIANI, G. (1979). *Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa;
- LANCIANI, G. (2006). *Morfologie del viaggio. L'avventura marittima portoghese*. Milano: LED;
- MARZANO, M. (2010). *La filosofia del corpo*. Genova: il melangolo;
- RELLA, F. (2002). *Figure del male*. Milano: Feltrinelli;
- TODOROV, T. (1984). *La conquista dell'America. Il probema dell'«altro»*. Torino: Einaudi.

Filipa Matos

*Recursos digitais no ensino de PLE:
a utilização de material autêntico*

ABSTRACT

Teaching and learning a foreign language includes the development of different skills and the classroom is the space which allows to offer opportunities to the students so that they can interact in a real context of communication using the target language. In order to be possible such interaction, the importance of the contribution of the use of authentic materials can't be overlooked. It is considered that the student when exposed to materials that allow a real use of the language, is inserted in a context that allows him to get closer to the reality where the foreign language is used. However, it is necessary to take into account that you are teaching and learning in the digital age and as such there should be a bridge between digital media and resources, teaching materials, authentic materials, authenticity and motivation. This connection contributes to the students' intellectual, linguistic and socio-cultural development, as well as socio-pedagogical enrichment, responding to the needs of today.

KEYWORDS

PLE; digital resources; authentic materials; Teaching and learning; Motivation.

ABSTRACT

O ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira inclui o desenvolvimento de diferentes competências, sendo a sala de aula o espaço que permite oferecer oportunidades aos estudantes para que possam interagir num contexto real de comunicação utilizando a língua em estudo. De forma a que tal interação seja possível não se pode descurar a importância da contribuição do uso de materiais autênticos. Considera-se que o estudante ao ser exposto a materiais que permitem uma utilização real da língua, insere-se num contexto que o possibilita aproximar-se mais da realidade onde a língua estrangeira é utilizada. No entanto, é necessário ter em consideração que se ensina e aprende na era digital e como tal deverá haver uma ponte de ligação entre suportes e recursos digitais, materiais didáticos, materiais autênticos, autenticidade e motivação. Esta ligação contribui para que exista um desenvolvimento intelectual, linguístico e sociocultural dos estudantes e igualmente o enriquecimento sociopedagógico respondendo às necessidades dos dias de hoje.

PALAVRAS CHAVE

PLE; Recursos digitais; Material autêntico; Ensino-aprendizagem; Motivação.

Aprender uma língua estrangeira significa, em primeiro lugar, uma adaptação a um novo código fonológico, morfológico, sintático e semântico. No entanto, permanecer a este nível seria descontextualizar a língua dos seus falantes, dos valores e dos aspectos sócio-culturais de um povo; resumindo, seria ignorar as condições pragmáticas em que a língua se manifesta.

Para se poder dominar uma língua é necessário compreender e produzir mensagens nessa língua. Carvalho (1993) defende que a compreensão resulta da capacidade de apreender mensagens orais e escritas, enquanto que a produção se manifesta através da capacidade de as emitir. Portanto, é pertinente que o aluno tenha acesso a um input oral ou escrito da língua que está a aprender permitindo, assim, o desenvolvimento das competências linguísticas necessárias para uma aprendizagem de sucesso. Convém salientar que apesar de o professor se exprimir apenas na língua a leccionar e, por exemplo, leia textos em voz alta, não é de forma alguma a melhor forma para o aluno compreender e aprender a utilizar a língua, pois a prática da língua estará limitada às estruturas e repertório definidos para a turma e para o nível dessa turma e, como refere Wilkins (1976), não é apenas isso que constitui a forma de aprendizagem de uma língua estrangeira. De facto, Wilkins (1976) refere ainda que para que os alunos possam aprender a comunicar efetivamente numa língua estrangeira, devem ter um contato o mais direto possível com a língua (não descurando a inclusão de aspectos socioculturais) e uma das formas para o fazer, para além de se deslocarem até ao país da língua que estão a estudar, é usufruir da utilização de materiais autênticos.

Material autêntico versus material adaptado

No que concerne a utilização de material autêntico na didática de uma língua estrangeira ou de uma segunda língua, considera-se que Wilkins (1976) foi o primeiro a introduzir, a explicar e a utilizar o termo material autêntico (elaborado para falantes nativos de língua destinado a um contexto de comunicação real) contrapondo-o a material didático, calibrado especificamente tendo em conta as necessidades dos aprendentes, assumindo que um texto não é considerado autêntico na medida em que é extrapolado do seu contexto real e submetido a intervenções didáticas (adaptações, simplificações, criação de exercícios e atividades) para poder ser utilizado na sala de aula em língua ou integrando num manual e L2 com

um objetivo formativo. (Cortés Velásquez *et al.*, 2017).

Autores como Widdowson (1978) e Krashen (1985) criticam a visão de Wilkins (1976) acerca do material que pode ser identificado como material autêntico e, inclusive, Berwald (1986) defende que se deve considerar material autêntico, todo o material que não foi adaptado, simplificado ou criado para ser utilizado exclusivamente por aprendentes de línguas. Por sua vez, Rogers e Medley (1988) referem a importância de ter de existir um contexto situacional e cultural próprio para melhor utilização e compreensão do material a utilizar. Santipolo (2014: xxx) por outro lado defende a perspectiva de Vassallo (2006) no qual considera que «autentico diventa tutto ciò che si dimostra utile, di volta in volta, come mattone, a seconda della disponibilità di studenti e docenti a considerarlo come tale o della loro possibilità di utilizzarlo [...].».

Também o Quadro Europeu Comum de Referência para as línguas (2001), documento orientador na planificação e avaliação de competências linguísticas, evidencia a utilização de materiais autênticos e faz alusão ao que deve ser tido em conta como material autêntico e que tipologia de atividades pode ser realizada mediante a utilização desses mesmos materiais. Refletindo sobre a importância dos textos escritos e orais no QECR (2001) encontra-se alusão a duas principais questões no âmbito da utilização de materiais.

«[...] Até que ponto os textos escritos ou orais, apresentados aos alunos, devem ser:

a) ‘autênticos’, ou seja, produzidos para fins comunicativos e não para o ensino da língua, como p. ex.:

- textos autênticos não modificados que o aprendente encontra no decurso da sua experiência directa de uso da língua (jornais diários, revistas, emissões de rádio, etc.);
- textos autênticos seleccionados, classificados por grau de dificuldade e/ou parcialmente modificados, de modo a ter em conta a experiência, os interesses e as características do aprendente.

b) concebidos especificamente como material para o ensino da língua?

P. ex.:

- textos concebidos para parecerem textos autênticos como em (ii) acima mencionado (p. ex.: materiais de compreensão do oral especialmente escritos para este fim e gravados por actores);
- textos elaborados para apresentarem exemplos contextualizados do conteúdo linguístico a ensinar (p. ex.: numa dada unidade do curso), frases isoladas para fazer exercícios (fonéticos, gramaticais, etc.);
- instruções no manual e explicações, etc., itens dos testes e dos exames, a língua usada pelo professor na sala de aula (instruções, explicações, organização da sala de aula, etc.).» (QECR, 2001: 204)

Com estas questões e os exemplos de materiais e atividades que podem ser utilizados em sala de aula de língua pretende-se que os docentes ou utilizadores do quadro reflitam acerca das mesmas. Esta reflexão revela-se pertinente essencialmente quando houver a necessidade de selecionar, adaptar ou criar textos/materiais. De acordo com o QECR (2001) devem ser considerados todas a tipologias de textos e materiais desde que respeitem os objetivos que se almeja que os aprendentes atinjam e, ao mesmo tempo, que o docente, sempre que considerar apropriado, justifique a utilização dos materiais selecionados no programa de ensino e aprendizagem.

Uma das tarefas mais difíceis para um docente é conseguir recriar o ambiente, as tradições, a cultura do país e manter a língua viva da forma mais agradável possível. A utilização de materiais autênticos permite recriar situações reais, e ao mesmo tempo consente aprender a usar expressões dentro de determinados contextos e absorver dados socioculturais imprescindíveis para um bom desempenho linguístico. Em conformidade com os materiais autênticos deve-se contemplar a importância dos recursos digitais como fonte e complementar para o ensino e aprendizagem.

Recursos digitais no ensino-aprendizagem de línguas

Graças à internet temos acesso direto a todo o tipo de materiais audiovisuais de diferentes tipos. De facto o desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação têm influenciado, significativamente a educação e a forma como se ensina e aprende. Lopes e Barbui (2014) aludem que «[...] a partir dos anos 90, o computador passou a ser utilizado de forma mais intensiva e sistemática tanto por professores, como alunos de línguas estrangeiras [...] é preciso, no entanto, que haja muito bom senso, reflexão e discernimento no que se refere ao uso dessas novas tecnologias, principalmente quando se trata de um processo de ensino-aprendizagem.»

Segundo Matos (2019), a mudança a nível educacional deu-se também devido à grande utilização de dispositivos móveis (*tablet, laptop, smartphone*) no quotidiano contribuindo para que se venha a ter a necessidade de serem utilizados em contexto educativo. Tal aspecto faz com que na didática o docente se depare com urgência de encontrar ou criar materiais que se adaptem a estes novos contextos de ensino e aprendizagem. Face a tal, «[...] os docentes deparam-se com novos papéis e novos desafios. O docente atual não é apenas o transmissor de conhecimento, mas tem como papel o de

mediador da aprendizagem, enquanto o aluno passa a ter o papel central no contexto educativo.» (Matos, 2019: 197)

Assim, novas abordagens começam a ser necessárias sendo importante promover as novas ferramentas que a *web* oferece, concomitantemente com a utilização das TIC, remetendo para a aprendizagem ligada ao digital que se assume, como citado por Matos (2019: 196) «[...] como um ato externo que fornece a devida introspeção na procura de tarefas e estratégias que sirvam os propósitos dos aprendentes da era digital». ¹

Os alunos baseiam a sua comunicação muitas vezes com base na informação que circula na internet. Na didática dos tempos de hoje é necessário adequar as práticas pedagógicas usufruindo dos recursos que a modernidade oferece. Assim, a aplicação de recursos digitais é uma necessidade constante. Devido à panóplia de recursos e materiais disponíveis, a questão concentra-se em quais materiais utilizar e como efetuar a seleção dos mesmos. No âmbito do Português como língua estrangeira (PLE), a seleção decorre segundo o programa de ensino-aprendizagem e os objetivos a atingir de acordo com o QUÉCR (2002) e as lacunas a colmatar à medida que se vai desenvolvendo o percurso de ensino-aprendizagem.

No que concerne aos recursos digitais, estes são na sua maioria aplicações disponíveis para os diferentes suportes utilizados pelos estudantes incluindo aplicações e sítios como por exemplo, jornais nacionais que incluem toda a lusofonia, rádio e televisão, sítios institucionais (como bancos, correios, farmácias, etc). A utilização de publicidade também é uma forma de contribuir para que o estudante tenha uma visão mais real sobre os aspectos socioculturais dos países onde se falam a língua que estudam.

No que tange à ligação entre recursos digitais e materiais autênticos, destaca-se que cada vez mais a internet propicia as práticas educativas integrando vários médias, tornando o ensino-aprendizagem mais atraente e desse modo, motivando os estudantes a utilizar suportes que já fazem parte integrante do seu dia-a-dia. Levy (1996) defende que por exemplo, um texto digitalizado permite novos tipos de leitura e que se os estudantes forem devidamente orientados sobre o que tem de explorar, permitirá usufruir com sucesso o material disponibilizado. Lopes e Barbui (2014) referem que, no entanto, se o estudante

¹ Cfr. Conceição Malhó Gomes, *A Utilização da Plataforma educativa Edmodo na Inclusão, Comunicação e Colaboração na Disciplina de Inglês – O papel das tecnologias com alunos com necessidades educativas especiais*, in Aprendizagem Online – Atas Digitais do III Congresso Internacional das TIC na Educação, pp. 1519-1524, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em, http://ticeduca2014.ie.ul.pt/downloads/AtasDigitais/Atas_Digitais_ticEDUCA2014.pdf

«[...] for capaz de realizar buscas proveitosa, associando as novas descobertas com os seus conhecimentos prévios, construindo e reconstruindo o texto digital de forma coesa e coerente, é possível, então, antever com bastante otimismo o grande potencial de aprendizagem proporcionado pelos recursos oriundos das novas tecnologias digitais.»

Não se pode descurar o facto de que o manual escolar ainda é muito valorizado em sala de aula pelas múltiplas funções que desempenha nos processos de ensino-aprendizagem. De acordo com Martins (2015) dada a importância dos manuais escolares de Língua Portuguesa, a sua elaboração, adoção e utilização dentro e fora o ambiente educacional devem assentar na transversalidade da língua portuguesa, no contributo das competência adquiridas através do seu ensino aprendizagem para o sucesso do aluno e nível escolar e social e na necessidade de promover um ensino-aprendizagem da língua que conduza efetivamente ao desenvolvimento de competências transversais. De acordo com atualmente os livros didáticos apresentam um número reduzido de textos autênticos não contemplando todas as necessidades e motivando a ter de se recorrer a recursos adicionais adequados à formação dos estudantes e para suportar o ensino-aprendizagem. A inovação pedagógica deve encontrar uma ponte com os manuais.

O material que se disponibiliza para além da utilização do manual ou de livros, gramáticas, entre outros proporciona a oportunidade de aprendizagem de conteúdos que vão além das fronteiras linguísticas e que englobam aspectos históricos e culturais. Nesse sentido Silva (2017:18) afirma que «Em situações em que o aprendiz não possui muitas oportunidades de comunicação com falantes de língua-alvo, esses materiais podem constituir uma ferramenta adicional ao livro didático, promovendo oportunidades de contato com o uso natural da língua e com textos presentes nas comunidades de falantes do idioma.»

Didatização de material autêntico digital em PLE

Em detrimento do que foi referido anteriormente, reporta-se um exemplo de material autêntico que pode ser utilizado no ensino e aprendizagem de PLE. Trata-se de um artigo de opinião retirado de jornal público *online*.

Para Levy (1996), um texto digitalizado permite novos tipos de leitura, pois esses textos ligam-se uns aos outros por meio de ligações hipertextuais. O estudante poderá, assim, realizar um exame rápido do conteúdo, acessar o

texto de forma não linear e seletiva e fazer múltiplas conexões, segmentando o saber em módulos. Esse é, sem dúvidas, um processo de leitura bem diferente do que ocorre em um papel impresso. É indispensável, contudo, que o estudante esteja devidamente consciente e bem orientado sobre o que deseja explorar. Se for capaz de efetuar pesquisas proveitosas, associando-as com os seus conhecimentos prévios, construindo e reconstruindo o texto digital de forma coesa e coerente, é possível, então, antever com bastante otimismo o grande potencial de aprendizagem proporcionado pelos recursos digitais.

Reporta-se um extrato do texto do artigo de modo a se poder melhor ilustrar como pode ser utilizado este tipo de material em sala de aula.

«A utilização excessiva de títulos académicos em Portugal é não só desnecessária como perniciosa. Remete para um tempo em que o título académico era raro e servia como forma de distinção para uma élite que, ao invés de puxar a maioria do país para cima, o empurrava para baixo. Com a democratização do ensino superior, essa mesma élite queixava-se até que havia “doutores a mais”, o que dificultava a tal distinção, ao passo que nos ambientes profissionais o resto da população utilizava “doutores e engenheiros” como uma forma veladamente insultuosa de destratar os superiores hierárquicos todos por igual. A insistência nos títulos como forma de tratamento é servil, trabalhosa e repetitiva. É, além disso, uma marca de que se preza o estudo e o conhecimento não por si mesmos mas por todas as razões erradas.

Nunca nada recomendou este costume mas, com a generalização do acesso ao ensino superior, ele é simplesmente impossível de seguir. Talvez por isso, os títulos passaram agora a ser dispensados por comentadores e jornalistas através de critérios já não académicos mas de geração, poder ou reverência, com ou sem intenção política, mas de forma cada vez mais arbitrária. Marcelo Rebelo de Sousa, que tem um doutoramento, é “o Professor Marcelo”. Mas António Sampaio da Nóvoa, que tem dois doutoramentos, é simplesmente “Sampaio da Nóvoa”. Há uns tempos fui a debates com Marinho Pinto e Joana Amaral Dias. Marinho Pinto, que é advogado, era tratado por “o Doutor Marinho e Pinto”. Joana Amaral Dias, psicóloga, era “a Joana”.»

O texto apresentado pode ser explorado de diferentes formas, dependendo dos objetivos estipulados pelo docente. Como se pode verificar a partir do estrato do texto apresentado, o material autêntico oferece uma imagem real e atualizada da estrutura linguística melhora a compreensão sobre a cultura/geografia e língua que se estuda; aumenta o nível de atenção e motivação (os materiais devem ser mais estimulantes do que o manual adoptado). Favorece uma compreensão mais aprofundada (também numa perspectiva diacrónica)

da cultura portuguesa ou lusófona. Algumas das formas de exploração deste tipo de texto/material podem ser, por exemplo, as seguintes: promover práticas de motivação para a leitura em língua; debater sobre a utilização das formas de tratamento em português europeu e a evolução das mesmas; entre outras. O texto pode, igualmente, ser adaptado ou utilizado na íntegra e sem alterações.

O texto autêntico adaptado pode envolver mais facilmente os aprendentes numa atividade, uma vez que o texto não apresenta desafios de entendimento. Permite ainda ao docente de construir percursos sociolinguísticos *ad hoc* adaptados às características e aos objetivos dos alunos (por exemplo textos apropriados para um público feminino, para crianças, especialistas de um setor, entre outros). Por outro lado, se o texto for utilizado na íntegra pode ser aproveitado para se verificar o conhecimento dos estudantes, por exemplo ainda em referência ao exemplo mostrado anteriormente, acerca da sociedade portuguesa. Note-se que a importância encontra-se no diversificar as estratégias didáticas e as atividades envolvendo o estudante em práticas variadas, complementares ao manual e consideradas ao mesmo tempo inovadoras. Desse modo o enfoque, para além de ser o tratar de um aspecto linguístico, pode evoluir para o desenvolvimento de competências transversais que podem auxiliar noutras disciplinas, por exemplo no âmbito da prática de leitura e exploração de textos. Deste modo, o estudante começa a criar uma rotina em que pode usufruir do seu *smartphone* para procurar ou recorrer aos materiais que são dados e explorados em sala de aula, voltar a ler (no caso de uma texto escrito), a ouvir (no caso de um texto áudio ou vídeo) familiarizando-se quer com novos instrumentos digitais, quer com a língua que estuda. Os recursos digitais, como já referido anteriormente, podem influenciar na motivação dos estudantes, permitem um contato com um contexto real/actual, desenvolvimento e aumento da literacia digital e inclusão digital.

Recorrendo a materiais digitais e aproveitando a facilidade com que nos dias de hoje se tem acesso aos mesmos, os aprendentes de línguas estrangeiras podem usufruir de tal para se tornarem linguística e culturalmente competentes ao longo do processo de aquisição da língua alvo.

O advento da Internet e, mais recentemente, a utilização de dispositivos móveis trouxeram também uma mudança na forma como se aceede aos conteúdos digitais contribuindo para que provoquem mudanças também a nível do comportamento de cada indivíduo e neste caso, no comportamento dos estudantes. De acordo com Lopes e Barbui (2014) a Internet facilita ainda outros recursos que podem ser usufruídos em contexto educativo contendo situações e materiais considerados como autênticos. Alguns

exemplos são: as bibliotecas virtuais para consulta dos usuários, os diários virtuais (*weblogs*), os correios eletrónicos (*e-mails*), as listas de discussão (*mailing lists*), as redes sociais (*SocialNetworking*) entre outros diversos benefícios do universo eletrónico. Não se pode ignorar a relação inexorável entre a tecnologia e a educação. Salienta-se que, no entanto, isso não significa dizer que a utilização de dispositivos móveis juntamente com o acesso à Internet terá o poder de promover, por si só, todos os progressos de ensino e aprendizagem. De facto, se os estudantes os utilizarem sem ter uma orientação do docente poderão ter a vir dificuldade em selecionar, usufruir e explorar corretamente os materiais autênticos que a Internet disponibiliza. Contudo, é importante que não se deixe de ter em conta o bom senso, reflexão e discernimento no que se refere ao uso dos dispositivos móveis e a utilização de materiais digitais no âmbito de um processo de ensino e aprendizagem. Se os materiais autênticos que se encontram *online* forem explorados de forma enriquecedora, poderão tornar ainda mais eficazes as práticas de ensino de línguas estrangeiras.

Um recurso digital aliado a um suporte móvel com acesso à Internet deve assim ser entendido como um agente facilitador no processo de construção de conhecimento. Concorda-se com Lopes e Borbuio (2014:02) quando referem que «No que se refere ao ensino de língua estrangeira, pode-se vislumbrar uma crescente intensificação dessas novas tecnologias, ao ponto de não se conceber, no futuro, um ambiente de aprendizagem desinformatizado, ou seja, desvinculado do mundo virtual, possibilitado pela Internet [...].».

O ensino de uma língua estrangeira tem vindo a beneficiar significativamente da incorporação das novas tecnologias de comunicação e informação contrapondo e suportando os tradicionais métodos de ensino e aprendizagem. Não obstante, os recursos digitais podem também ser de grande valia para o desenvolvimento de uma consciência intercultural por parte dos estudantes proporcionando a oportunidade de não só desenvolver e consolidar os conhecimentos da língua-alvo, mas igualmente da cultura da língua que estudam.

Considerações finais

Para fazer frente às exigências que o contexto social nos coloca, o ensino de PLE precisa de enfatizar uma visão integradora de recursos que suportem o desenvolvimento de competências e de conteúdos relevantes para a formação de estudantes competentes. Os recursos digitais precisam também

de ter um formato flexível e permitirem a adaptação e complemento caso se verifique pertinente. Corrobora-se assim com Santipaolo (2014: 22) defendendo que «l'indiscussa e ormai consolidata validità dell'uso dei materiali autentici nella didattica delle lingue straniere assume un significato ancora più rilevante [...] Pur con le oggettive difficoltà che l'impiego di tale materiale può comportare, i vantaggi che ne derivano rendono il loro utilizzo di estrema utilità, specie in considerazione dell'alto livello di convenzionalità socioculturale [...].».

Nem sempre é possível usufruir de materiais autênticos como se aufere, contudo reforça-se que compete aos docentes usufruir do que se encontra ao seu alcance de forma a que se promova um ensino-aprendizagem que prepare os estudantes para saberem desfrutar dos recursos que se encontram disponíveis para todos em qualquer lugar mediante os dispositivos que utilizam no seu quotidiano. Desse modo podem continuar a desenvolver as competências em língua e vivenciar diferentes aspectos sobre o(s) país(es) onde é falada a língua que estudam. Evidencia-se que, desfrutando da panóplia de recursos que nos dias de hoje se encontram disponíveis à distância de um clique, será possível formar estudantes ativos que construam a sua aprendizagem e o seu significado próprio. De tal modo que não se forme um aluno somente para ser bem-sucedido nos momentos de avaliação da disciplina da língua que estuda, mas incapaz de processar a informação que o cerca e de agir em função dela para corresponder às exigências literáctas no contexto das outras disciplinas ou fora do ambiente educacional.

Bibliografia

CARVALHO, A. (1993). Materiais autênticos no ensino das línguas estrangeiras. *Revista Portuguesa de Educação*, 6 (2), 117-124; Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/518>

Conselho da Europa (2001). *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas: Aprendizagem, Ensino, Avaliação*. Porto: ASA Editores II, S.A;

CORTÉS VELÁSQUEZ, D., Faone, S., Nuzzo, E. (2017) Analizzare i manuali per l'insegnamento delle lingue: strumenti per una glottodidattica applicata. *Italiano LinguaDue*, n. 2, 1-74;

KRASHEN, S. (1985). *The Input Hypothesis: Issues and Implications*. Harlow: Longman;

LEVY, P. (1996). *O que é virtual?* Trad. Paulo Neves. 3^a ed. São Paulo: Editora 34;

- LOPES, D., BARBUIO, E. (2014). Novas tecnologias e recursos virtuais para o ensino de línguas estrangeiras. *Revista Pedagogia em Foco*, v.1, pp. 38-47;
- MARTINS, M. (2015). A leitura como passaporte para a cidadania. *Revista Palavras*, n°48-49. Associação de professores de português, pp. 13-22.
- MATOS, F. (2019). Tecnologias móveis na aprendizagem de PLE: estratégias didáticas. In Chulata, Katia De Abreu (Org.) (2018). *Portoghesi in azione. Strategie di insegnamento e apprendimento-Português em Ação. Estratégias de ensino e aprendizagem*, Viterbo: Tuga Edizioni, pp. 145-169;
- ROGERS, C.V., e Medley,F.W. (1988). Language with a Purpose: Using Authentic Materials in the Foreign Language Classroom. *Foreign Language Annals*, 21(5), 467-478; Disponível em <https://www.learntechlib.org/p/141387/>.
- SILVA, M. K. A. (2017). Autenticidade de materiais e ensino de línguas estrangeiras. *Pandaemonium Germanicum*, 20 (31), pp. 1-29; Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1982-88372031>
- SANTIPOLO, M. (2014). L'impiego dei materiali autentici per lo sviluppo della competenza sociolinguistica: riflessioni teoriche e spunti operativi. *Cultura e comunicazione*, n. 5, 15-22;
- VASSALLO, M. L. (2006). Il materiale autentico nell'era del costruttivismo. *Itals. Didattica e linguistica dell'italiano a stranieri*, n. 11, 65-88;
- WIDDOWSON, H. G. (1978). *Teaching Language as Communication*. Oxford: Oxford University Press;
- WILKINS, D. A., (1976). *Notional Syllabuses*. Oxford: Oxford University Press;

Sofia Andrade

«Só me empolga o rigor com que o digo e não digo» *Estudo sobre as Formas Breves na Obra Poética [1948-1988]* *de David Mourão-Ferreira*

ABSTRACT

This article is a study on the use of short forms in the poetry of David Mourão-Ferreira, gathered in the volume *Obra Poética* [1948-1988]. The author's thematic and stylistic coherence corresponds to a multiform poetic workshop, where we can find poetic forms of the erudite and popular, European and oriental, profane and religious traditions. A reading of his poetry through the short forms used - inscription, epitaph, aphorism, mots-valises and hai-kai - allows us to witness the dexterity with which the poet handles the tradition and inscribes himself in it.

KEYWORDS

David Mourão-Ferreira, Short forms, Inscription, Aphorism, Epitaph, Portmanteau, Hai-kai

ABSTRACT

Este artigo é um estudo sobre o uso das formas breves na poesia de David Mourão-Ferreira, reunida no volume *Obra Poética* [1948-1988]. À coerência temática e estilística do autor corresponde uma oficina poética multiforme, onde podemos encontrar formas poéticas das tradições erudita e popular, europeia e oriental, profana e religiosa. Uma leitura da sua poesia através das formas breves usadas— inscrição, epitáfio, aforismo, mots-valises e hai-kai — permite-nos testemunhar a destreza com que o poeta manuseia a tradição e nela se inscreve.

PALAVRAS CHAVE

David Mourão-Ferreira, Formas breves, Inscrição, Aforismo, Epitáfio, Mots-valises, Hai-kai

«Everything came to pieces, the pieces broke into more pieces, and nothing could be encompassed by one idea.»
(Hugo von Hofmannsthal, *The Lord Chandos Letter*)

A coerência temática e estilística, que caracteriza a poesia de David Mourão-Ferreira, é surpreendida pela destreza com que o poeta usa as diversas formas da tradição literária. Numa oficina poética multiforme onde

encontramos formas breves e longas, de tradição erudita e popular, profana e religiosa, europeia e oriental, a poesia do autor pode ser, então, epígrama e romance, elegia e quadra, soneto e litania, ode e haikai.

Escolher aqui navegar na poesia de David Mourão-Ferreira, tendo como pontos cardinais as formas breves, é ir, em primeiro lugar, ao encontro de um dos grandes temas da sua poesia, o tempo – o tempo pessoal e os tempos infinitos. No tempo submetido às leis da linearidade e à cadência do quotidiano, o tempo que passa, inscrevem-se outros tempos feitos de descontinuidades impetuosas que, ora com avanços ora com recuos, são instantes puros de fulguração lírica ou cristalizações da memória, o tempo que fica e se lembra. Se com o tempo *continuum*, a poesia do autor amadurece da melancolia do vivido e da consciência da sua irreversibilidade ao prazer sentido do acto de recordar, com o entretempo permanece a maravilha da recordação que, como um cristal, se depura e ilumina num ângulo novo, sem lugar, acolhendo a circularidade.

Mas estes momentos de *mistério* para David Mourão-Ferreira são também a manifestação de uma essência lírica e o poeta «tende logo a isolá-la, torná-la independente e memorável» (Mourão-Ferreira, 1962: 79), para com estes instantes *excepcionais* e *involuntários* iniciar o *processo* da criação poética. Os itálicos são do autor que, em 1949, no texto «Lirismo», ao reflectir sobre a poesia, dedica o mesmo cuidado, seja aos instantes de revelação seja ao labor poético que os procede, acrescentando que os dois momentos devem ser autónomos e que «[...] bom será que o *mistério* da poesia não perturbe o *processo* de desenvolvimento dos motivos e que não intervenha nos aspectos técnicos e formais.» (Mourão-Ferreira, 1962: 79). Se a poesia é uma correspondência harmoniosa entre os temas e as formas não é, então, despicienda uma leitura da obra poética do autor através delas e, mais especificamente, das formas breves como proposta de medida para esse equilíbrio. Mais ainda quando se recorda que as formas breves não são apanágio do género lírico. Agrupá-las na *Obra Poética [1948-1988]* do autor obedeceu a uma preocupação genológica, mas como «E da forma direi que foi ideia» (Mourão-Ferreira, 1996: 173)¹, cedo percebemos que há temas que se reiteram e jogam com a contiguidade das formas.

Importa antes de mais lembrar que a forma breve é heterogénea e nela incluímos as formas de origem clássica erudita e popular, como o epígrama, o epitáfio, o provérbio, a sentença, a máxima, o aforismo, o enigma e a adivinha, mas também aquelas que florescem nos tratados do Renascimento²

¹ De ora em diante, neste trabalho, todas as citações da poesia serão feitas de Mourão-Ferreira, D. (1996). *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença.

² Dos vários tratados publicados durante os séculos XVI e XVII é importante nomear o

sobre a arte da conversação espirituosa nas cortes, como a anedota, o *congetto* e o emblema, não esquecendo o contributo do Iluminismo e do Romantismo com o *witz* e o fragmento.

Sempre fulgurantes, na medida em que a brevidade é uma intenção deliberada para suscitar reconhecimento ou rejeição, dirigida ao leitor ou ouvinte, as várias formas breves têm em comum factores de concisão muito específicos, com uma estilística e uma retórica próprias que perfazem uma poética muito singular. À brevidade da forma corresponde sempre a intenção da permanência no tempo porque o desígnio do seu conteúdo é o de ser memorável. A sua linguagem sofre uma erosão da sintaxe em detrimento de uma palavra que se quer conceito, frase condensada, e este atomismo lexical introduz, na brevidade, a descontinuidade. A forma diminuta não contém um pensamento finito ou sintético, ela deixa extravasar um conteúdo que estimula o leitor e o ouvinte, que o interpela num espaço aberto ao jogo de significados no tempo. Gerar e engendrar é o mote das formas breves e a sua poética é a da palavra e tem a geografia de um arquipélago, já que cada palavra é uma ilha exposta a um horizonte total e navegável até outras ilhas. A brevidade liga-se à mística, seja a da fulgorância ou a da revelação, e à magia da palavra como espaço de diálogo entre a leveza e o que pesa, entre a presença e a ausência, entre o pensamento e o objecto.

Mas a forma breve pode também ser pensada como miniatura exaltando o seu sentido lúdico. No abreviar, o *homo ludens* fragmenta a totalidade da imagem contemplada e reordena e depura os fragmentos numa escala subjectiva e representativa menor, usando a retórica da contiguidade e convocando a sua parte de *homo faber*. A representação do mundo, no capricho da miniatura, sublinha a distância do espectáculo do mundo e da natureza representados e arquitecta a distância desse microcosmo, onde o homem sonha viver. Também aqui, ao condensar, a forma breve expande ou pelas palavras de Hamlet: «*I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, where it not that I have bad dreams*»³.

A ideia do jogo é cara a David Mourão-Ferreira que, com as formas breves, se entretém no prazer de formar, enformar, reformar e informar dando sempre lugar ao conteúdo transbordante que, na deformação da brevidade, revela a sua comunicação descontínua e até lacunar. E é talvez por isto que o poeta elege apenas as formas breves que, na tradição, não

de Baldassare di Castiglione *Il Libro del cortigiano*, publicado em Veneza em 1528, e o de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, publicado em Huesca em 1648, que serviram como modelos.

³ Shakespeare W. (1985). *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press, 141.

veiculam a moral ou a verdade, como a máxima, a sentença ou o provérbio. Na *Obra Poética [1948-1988]*, encontraremos, sim, aquelas que jogam com uma linguagem opaca repleta de significados, que veiculam um pensamento do qual o leitor apreende apenas uma parte, aceitando a outra que desafia a sua verdade e aplicação.

E porque «só me empolga o rigor com que o digo e não digo» dediquemo-nos à análise com que é dito esse rigor.

A inscrição e a reinscrição

O livro *Obra Poética [1948-1988]*, publicado em 1988 pela Editorial Presença, reúne em quinze livros os 40 anos de poesia do autor. O primeiro intitulado *A Secreta Viagem [1948-1950]* apresenta como abertura o poema «Inscrição sobre as Ondas», ao qual se seguirão os poemas «Inscrição sobre as Árvores» e «Inscrição sobre um Rio». O termo *inscrição*⁴, do latim *inscriptio, -onis*, refere-se a qualquer escrita gravada em pedra, mármore, metal e tem um significado genérico, abarcando desde simples informações de nomes e datas até epigramas e epitáfios. A matéria de suporte desta forma breve leva à concisão e ao rigor na linguagem utilizada, a sua natureza selecciona a importância dos temas da mensagem, que fica gravada no tempo e na memória. O provérbio *scripta manent, verba volant*⁵, reitera a permanência da escrita através da oposição da imagem da palavra que se dissipá. O fascínio cultural desta forma é o de ser o primeiro testemunho escrito de uma língua, no caso do latim a inscrição *manios med fhe fhaked nvmasioi*, na *fibula prenestina*⁶, documenta a autoria dupla da sua invenção: a de quem escreve e faz a peça. A beleza deste artefacto é fazer coincidir num metal e forma preciosos, a arte manual da escrita e do objecto.

A escolha de iniciar a recolha da sua poesia com uma inscrição, convoca este dúplice acto inaugural do poema e do poeta, criação e criador, mas os três poemas, já mencionados, são inscritos sobre as ondas, as árvores e o rio. A eternidade da mensagem é escrita sobre elementos da natureza, oscilantes e transitórios, mas cílicos, que simbolizam o tempo *continuum*. Tempo e

⁴ s.v. *inscrizione* (Battaglia, 1961-2002).

⁵ s.v. *scripta manent, verba volant*, (Glare, 1993). Provérbio latino de origem desconhecida. É possível a alternância dos dois elementos da frase.

⁶ Alfinete de ouro com inscrição em latim arcaico *manios med fhe fhaked nvmasioi* (*Manio mi fece per Numerio* em latim clássico), do século VII a.C., encontrado em Prenestina em 1887 e exposto, desde 1980, no Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini em Roma.

natureza capazes de operar o delido sobre a inscrição e que nos leva a juntar, a estes poemas, o último, que fecha os 40 anos da poesia de David Mourão-Ferreira, «Reinscrição sobre as ondas». Esta oposição do que resta e do que passa, de uma oficina poética artesanal durativa e de uma mensagem lírica que se desvanece, define, para Manuel Gusmão, a poesia: «Gostaria de insinuar que a poesia pode aceitar as duas figurações: a efemeridade irrevogável da escrita na areia e a paciência geológica que se exerce na longa duração.» (Gusmão, 2010: 22).

A viagem que começa em «Inscrição sobre as Ondas» sob o signo de um segredo, «Mal fora iniciada a secreta viagem», e cujo conteúdo é revelado ao sujeito poético, «um deus me segredou que eu não iria só», é a mesma que se conclui em «Reinscrição sobre as ondas». Mas a promessa de uma companhia, que sobressalta os sentidos do sujeito poético, «Por isso a cada vulto os sentidos reagem», no primeiro poema, dará lugar ao reconhecimento da sua solidão inerente e intelectual «só comigo me encontro enquanto me concentro», que retorna ao tempo da partida:

Mas sei que sou assim desde há imenso tempo
mal fora iniciada a secreta viagem

Reinscreve-se a viagem e o tempo, coincidem o primeiro verso e o último em «uma obra movida por um permanente desejo de perfeição e completude [...]» (Martinho, 1997: 162).

Os títulos das dez «Inscrições» numeradas, que abrem Órfico Ofício [1972-1978], são claramente *concetti*, elemento que enriquece a brevidade e que é recuperado, durante o Renascimento, na sua tradição aristotélica. O *congetto*⁷ é aquilo que é comum, é o universal onde se colhe a própria realidade e que revela as ideias que existem para além do mundo sensível. O uso dos *concetti* nas formas breves devia ser feito sob a forma de jogo, de duelo que evidenciasse a definição ardilosa da essência das coisas, tal como propõe o autor em:

6. Fatalidade

O amor é entre nós o Príncipe de preto
O mesmo é que dizer o Príncipe Dom Pedro

A ideia geral da força que predispõe os acontecimentos, do título ou conceito «Fatalidade», é definida pelo sujeito poético, «O amor é entre nós», através de duas referências literárias contraditórias: Hamlet, o príncipe da melancolia e da inacção, e Dom Pedro, o príncipe da violência e da reacção. Apesar de ambos terem sido vítimas de desgraça por amor, o jogo linguístico é acentuado pelo uso irónico de «O mesmo é que dizer».

⁷ s.v. *congetto* (Battaglia, 1961-2002).

Em «7. Permanência» não encontramos nos seus dísticos a nomeação da ideia que é definida, a dos poetas, a que se alude na forma verbal «Cantam». A adversativa «Mas» vai colocar em contraste os dois versos:

7. Permanência

Cantam em provençal os pássaros de Maio
Mas em grego e latim as cigarras de Julho

O primeiro verso compara o poeta da tradição lírica medieval e o uso da língua vulgar, o occitano, à melodia jovial dos pássaros na Primavera, imagem jocosamente contrastada com a referência às línguas clássicas dos poetas da Antiguidade, representados pela cigarra. A sobriedade do insecto e do seu canto, que se distingue por ser emitido pelas asas e não pela voz, dá a ausência de melodia, acentua-se na menção à placidez e maturação da natureza estival. A primazia dos poetas clássicos impõe-se, assim, à dos poetas provençais no crescendo das estações.

A este *concreto* liga-se um outro:

2. Micropoética

Levantam canções no ar
os grilos sem terem voz.

Com as asas é que nós
também devemos cantar.

Os poetas da tradição literária são novamente representados pela magia do canto mudo dos «os grilos sem terem voz», que, por isso, se eleva além e «Levantam canções no ar». O sujeito poético, que aqui se inscreve na categoria dos poetas, com o uso da rima «voz/nós», formula um preceito, típico dos tratados de poética, «Com as asas é que nós também devemos cantar», reforçando pela forma verbal «devemos». O jogo da miniatura está presente na composição da palavra *concreto* «Micropoética», e o substantivo «micro», anteposto ao nome «poética» com função adjetival, não opera um significado redutor. A brevidade não é uma medida, mas sim condensação em partícula essencial e simbólica, com a qual o artesão da miniatura representa um todo.

O tratamento do tema do lirismo, na forma breve da inscrição, deve ser ponderado já no título do livro onde compare - Órfico Ofício [1972-1978]. Orpheu, o primeiro poeta, que é mito, ou seja, arquétipo do tempo indeterminado e espaço simbólico, onde a linguagem tem a função de dar voz aos níveis mais profundos do humano. A linguagem poética nomeia, assim, o indizível e é a própria *poiesis*. O canto e a lira de Orpheu ritmam os remos dos Argonautas na viagem, um percurso de demanda que é ofício, tal como o concebe David Mourão-Ferreira. Mais uma vez temos tema - ou o que se

diz, forma - ou o rigor, em equilíbrio limpo no órfico ofício da poesia.

Os epigramas e o epitáfio

O epígrama⁸ é uma forma breve originalmente composta por um dístico elegíaco e destinada às inscrições fúnebres, caracterizado por ter uma temática limitada às pessoas às quais se referia e àquelas que interpelava na sua leitura. Já com Marcial (38-102 d.C.) esta forma adquire uma função de divertimento, libertando-se das suas origens para se transformar numa poesia breve, mordaz ou irónica, com referências reais ou ficcionais, confinando a temática da morte no epitáfio⁹. Mas a sua brevidade, obedece a um programa rigoroso: epígrama e o epitáfio seguem uma ideia, criando nos seus versos, elegíacos ou satíricos, a suspensão e a solução.

São cinco, ao todo, os poemas do autor que podemos reunir sob a brevidade do epígrama, sendo que três deles são sequenciais como indicam os títulos: «Epígrama para uma despedida», «Epígrama para uma segunda despedida», e «Epígrama para uma terceira despedida», presentes em *A Secreta Viagem [1948-1950]*. O vocábulo «despedida» indica-nos que o poeta segue a primeira tradição da temática da morte. A análise dos três poemas, compostos todos eles por uma única estrofe de quatro versos, corrobora o motivo da finitude, de algo que terminou, como lemos nos três epigramas: «depois de tudo quanto aconteceu», «os gestos rituais da despedida» e «Eu vi a eternidade nos teus dedos». Perante o fim, o sujeito poético tem uma atitude de inquietação, ainda ao longo dos três poemas: «Pasmo de ainda murmurar Bom dia!», «Eis o que me espanta», «Eu vi a eternidade, e amedrontou-me/ saber, tão de repente, tais segredos», que o deixa aquém do objecto poético que se perde, como se lê nos versos do primeiro e terceiro epígrama, «Ó meu amor, a minha cobardia» e «Eu não mereci, sequer, saber-te o nome».

O instante da despedida, que o sujeito poético recorda no arrependimento de não ter estado à sua altura, repete-se no poema «Epitáfio», que assim se junta, por coerência temática, aos restantes:

Epitáfio

Cada sorriso teu agora só desperta
este remorso vil que a minha vida tem:

⁸ s.v. *epigramma* (*idem*, 1961-2002).

⁹ s.v. *epitafio* (*idem*, 1961-2002).

- A tua alma estava à minha espera, aberta...
Repousei no teu corpo e não fui mais além.

Note-se o uso do travessão que destaca, no poema, o dístico que constitui, o que atrás definimos, como a solução da ideia na estrutura clássica do epígrama, e das reticências, que transformam a fronteira da forma breve em margem, lembrando o seu traço descontínuo.

Já o poema «Epígrama», que encontramos na parte três de *Tempestade de Verão [1950-1953]*, sempre composto por uma única estrofe de quatro versos, pode ser lido como o epitáfio do próprio sujeito poético. Aqui a conjunção dos temas mais marcantes, na poesia de David Mourão-Ferreira, justifica a sua transcrição por inteiro:

Epígrama

Hão-de chegar-me pouco a pouco os bens do mundo,
como chega o socorro ao barco naufragado:
quando o mar estiver calmo, o navio no fundo,
o óleo derramado.

A ideia epigramática, desenvolvida nos dois primeiros versos, toca a inutilidade do tempo e da matéria perante o fim, resgatada pela forma breve do epígrama fúnebre e da memória que se instaura. Os dois últimos versos são a suspensão da ideia, imagens redobradas no tempo inevitável da morte, «quando»: a do barco nas profundezas da imobilidade do seu jazigo e esvaziado do líquido que o move. A intensão rigorosa do uso desta forma breve, e das suas regras clássicas, é reforçada pelo tema do fim da viagem do sujeito poético pela poesia.

O aforismo

O aforismo é a forma breve que comporta mais problemas na sua definição. O seu aparecimento dá-se sob o signo da ciência com a compilação do *Corpus Hippocraticum* (420 a 350 a.C.), por Hipócrates e pelos seus discípulos. Estes aforismos são o resultado de uma observação empírica, versam sob a medicina geral e são uma reacção científica à medicina tradicional, praticada por sacerdotes, com base em terapias teológicas que iam das fórmulas mágicas, às oferendas, à interpretação de sinais. A sua linguagem tende a compreender vários sentidos já que, tendo sido escritos para ser memorizados, estes aforismos contém uma verdade de aplicação geral. O modelo de Hipócrates será usado em tratados de política, história

e filosofia, de autores como Tácito e São Tomás de Aquino. Contendo este movimento que vai do universo abstracto para o individual concreto, a linguagem do aforismo recorre a figuras retóricas de oposição, como o paradoxo, a antítese, o quiasmo e o oximoro. Apesar da sua origem, esta forma breve será a que mais se transfigura no tempo, e talvez a metáfora seja útil porque se o epígrama, na tradição, se mantém uma estátua, o aforismo é um torso.

A sua definição é mais clara através do contraste com outras formas breves, como a do enigma, porque o aforismo é enigmático mas não estimula a resolução das suas proposições, ele descreve um movimento circular sem a ruptura de uma solução ou resposta. No entanto, apesar do aforismo ser uma escrita de crise, ele vive sem o seu texto. Baltasar Gracián, em *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), comenta que esta forma breve faz uma travessia pelo tempo até chegar ao centro da ocasião. Durante o Renascimento o aforismo começa a ser praticado com uma economia do verbo, adquirindo fulgurância lexical, na sua poética perde-se a *dispositio* e a *elocutio*, sendo, toda ela, *inventio*.

Em toda a *Obra Poética [1948-1988]* não encontramos a palavra aforismo. O poeta, ao emitir-la, cumpre o seu mais precioso preceito que é o do secretismo. Mas se esta forma se joga na argúcia de dizer meia verdade e verdade e meia, podemos ler o último poema de «Os Sinais» como uma sua definição:

XV

Em tão pouco ou em tão nada afinal acredito
Só me empolga o rigor com que o digo e não digo

Vinte poemas, com numeração romana, compõem «Os Sinais» em *Matura Idade [1966-1972]*. A multiplicidade dos significados da palavra sinal é exponenciada pela escolha, do poeta, no emprego do substantivo na forma plural. Sinais são indícios, rastos, traços, vestígios, são coisas que chamam outras à memória, são presságios, anúncios, avisos, marcas distintivas, são o que revela uma causa ainda oculta. A transposição, aqui, de todos estes significados é útil por corroborar a nossa tentativa de definição de aforismo, e todos eles poderiam corresponder aos sentidos dos poemas de «Os Sinais».

Nos versos «Olhar de frente o Sol Assim se aprendem/ as letras iniciais da Solidão» temos a repetição da palavra «Sol» dentro da palavra «Solidão», grafada em maiúscula, e o seu desenho luminoso é já sugerido pela forma do olho. Olhá-lo de frente provoca um encandeamento do sentido da visão, uma quase cegueira formada pelo fenômeno óptico do halo, em torno

de um centro que se ofusca. Esta imagem poética do círculo, será o fio condutor na leitura destes vinte poemas já que, em todos eles, é dominante esta figura geométrica. Desenhada, com toda a sua clareza, na palavra «Sol», que ocorre nove vezes, também a vemos na palavra «Lua» que, do terceiro poema em diante, opõem-se simbolicamente ao Sol: «Lunático é o Sol deixando-se queimar/ Bem mais sólida é a Lua apesar de sonâmbula». Nos restantes poemas, o círculo e o seu halo são representados por «ó pálpebra da noite», «olhos», «lâmpadas» e pela assonância do fonema /ɔ/: «lençóis», «Indócil», «sólida», «cartório», «sós», »ó».

A figura que invade a retina, depois do fenômeno de ofuscamento solar, é a do aforismo. O seu significado é apreendido em parte, há o reconhecimento de uma verdade – luz, dentro de uma mensagem com algo de inexplicável - escuro, há uma brevidade *chiaroscura* como em «Há lâmpadas que tornam certas casas/ mais escuras por dentro que por fora». Ao fazer parte de um texto, narrativo ou poético, o aforismo causa descontinuidade, porque a escrita aforística não mostra, ela é oracular e opaca convidando ao pensamento num espaço outro, que é como uma paisagem num momento de pouca visibilidade: «Cheira a silêncio vês ao longo desta praia/ como se alguém queimasse o cadáver do vento».

Os jogos de espírito, jogos de palavras, palavras espirituosas

A categoria dos jogos de espírito será estabelecida durante o Renascimento e todas as formas breves, que a compõem, devem entreter divertindo. A linguagem é a do homem da corte, elegante, espirituosa, pautada pelo *concreto* que toca as verdades educadoras do espírito. A locução horaciana *rindentem dicere verum: quid vetat?* (Livro 1, I, 24)¹⁰ é cultivada, e a brevidade enriquece-se com o recurso a figuras retóricas de comicidade, ironia e sátira. O emprego engenhoso e sábio das formas define o novo homem do Renascimento, moldado a partir da definição de *urbanitas* de Quintiliano¹¹, característica fundamental do homem dotado de palavras e ditos e que, nos seus círculos, conversações e assembleias públicas, dominava a arte de utilizá-los de forma breve, resultando sempre agradável e apropriado. O fascínio exercido pelos jogos de espírito não se esgotará no período cultural em que é teorizado, e servirá de base para escritores como Rabelais, Lewis Carroll,

¹⁰ Orazio (2018). *Satire*. Milão: Feltrinelli Editore.

¹¹ Quintiliano (1997). *La Formazione dell'Oratore*, vol. I. Milão: Rizzoli Editori.

Francis Ponge criarem jogos de palavras que, na elisão da sintaxe, colocam o jogo apenas no vocabulário.

É na consciência desta tradição literária que David Mourão-Ferreira vai operar com «As Sinopses» em *Matura Idade [1966-1972]*. O título do livro é já uma aproximação à *mot-valise*, ou amálgama, que desencadeia a criação de um neologismo ou de outra palavra, como resultado da redução de uma sequência de palavras, neste caso seria «maturidade».

A «sinopse»¹² é também brevidade, na medida em que deve ser o epítome de toda uma disciplina, elaborado sem pendor crítico, e aqui começa o jogo de espírito do sujeito poético que, na primeira sinopse, fala «Da Literadura». As *mots-valises* neste poema, composto por seis estrofes de dois versos, serão criadas sempre a partir de duas palavras, sofrendo a primeira, «literatura», uma apócope simples e mantendo-se intacta a segunda, que tem como constante a letra inicial *d*, sendo o vocabulário criado um neologismo. A primeira, a quinta e a sexta estrofes têm, no primeiro verso, um par de *mots-valises*, alternando-se a sequência nas restantes, e falamos de par porque podemos organizá-las através ligação de significados que as segundas palavras estabelecem, seja por proximidade: «duros»/ «donos», «dunas»/ «diques», «durázios»/ «durinhos», seja por oposição: «damas»/ «dúbios», «doces»/ «durázios», «doutos»/ «durinhos».

O prazer destas palavras espirituosas vem do jogo entre os vários significantes e significados. A junção de dois ou mais significados implica um novo significante, com um ou mais significados, e o bom jogo de palavras restitui, a partir do significante, um novo sentido aos significados precedentes, sugerindo entre eles uma ligação não percebida pelo leitor. O arrojo das relações estabelecidas pelas *mots-valises*, neste poema, é proporcional ao prazer do resultado, aqui acentuado por «cada vez mais», «tão» ou «Ó»: «Cada vez mais sábios cada vez mais finos/ Literadurázios Literadurinhos».

Mas é em «Eco da Anterior» que se revela a grandeza da criação poética de David Mourão-Ferreira, contida na mestria da brevidade dos jogos de palavras. Freud, em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, distingue dois tipos de palavras espirituosas – as abstractas, com um carácter inofensivo, e as tendenciosas, nas quais «a fonte de prazer é, ao mesmo tempo, a satisfação de um desejo reprimido ligado à especificidade de uma certa palavra»¹³ (Freud, 1975: 62). Nestas últimas, o prazer da argúcia técnica gera o prazer do sujeito, através da expressão directa e livre de emoções profundas. A palavra espirituosa tendenciosa mantém o rigor do

¹² s.v. *sinossi* (Battaglia, 1961-2002).

¹³ a tradução é minha.

seu jogo, mas vai muito para além do simples efeito jocoso, propondo, no sujeito que a enuncia e no que ouve ou lê, o jogo de categorias existenciais. «Eco da Anterior» obedece, com rigor, a todos estes critérios, elevando a criação da *mot-valise* à complexidade de ser formada por três palavras, geradora de uma terceira – a «vida»:

Eco da Anterior
Que dúvida Que dúvida Que dádiva
Que duvidávida afinal a vida.

O haikai e os sentidos

Fruto de uma tradição secular japonesa, o haikai¹⁴ provém do *renga*, que era parte constituinte do poema clássico longo - o *tanka* -, e adopta, no século XVI, uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial. A sua composição formal é rígida e tem uma estrutura métrica organizada num terceto de 17 sílabas (5-7-5). A brevidade da sua forma serve a recolher a imobilidade de um instante onde passa uma impressão fugitiva, serve a fixar um sentimento íntimo das coisas que poisa na retina do poeta. Sem conter qualquer reflexão, o haikai pode ser irónico como sinal da consciência mística da distância e do indizível. O microcosmo desta forma breve é semelhante ao da miniatura, mas a sua representação do macrocosmo é como um seu eco, uma ressonância nua e essencial que advém do depuramento, uma quintaeSSÊNCIA. A apropriação desta forma breve oriental, pela tradição europeia, terá o seu auge durante o Modernismo com a crise da linguagem poética.

David Mourão Ferreira incluirá, no Canto I, do livro *Os Quatro Cantos do Tempo [1953-1958]* o poema «Hai-kai», onde a lógica de conteúdo do haikai transparece, mas não obedece à sua forma, assunto tratado por Vasco Graça Moura nas perguntas: «(quem nos diz aliás que a transposição de quantidades silábicas do japonês para o português deveria ser feita a papel químico? ou que a contagem em japonês exclui as sílabas posteriores à sílaba tónica?)» (Moura, 1997:158).

Em *Entre a Sombra e o Corpo [1980]* estão os restantes haikai do autor, trinta ao todo, e atente-se à particularidade de este ser um livro que não se prolonga entre duas datas, mas corresponde apenas a 1980, como se este tempo breve fosse ao encontro de um instante, tão fugaz que não tem lugar,

¹⁴ s.v. *haiku* (Ceia, s.d.).

tal como o espaço entre a sombra e o seu corpo.

Hai-Kai

Nós temos cinco sentidos:
são dois pares e meio de asas.

- Como quereis o equilíbrio?

Longe de ser a cristalização de uma sensibilidade, este poema mostra a fragilidade dos meios, pelos quais vivemos as sensações, e problematiza a poética do haikai logo no título. A ausência de títulos na tradição desta forma breve é interrompida pelo poeta que preenche o seu lugar nomeando, desde logo, a forma. No primeiro verso, o sujeito poético «nós» refere com clareza que os sentidos são cinco e será o problema do número a representar a falha. A reiteração desta ideia, no segundo verso, segue a mesma lógica através da metáfora, na qual os sentidos são asas, e o dilema do número ímpar é ilustrado com a imagem que, agilmente, decompõe um número par: «dois pares e meio».

Tal como o «cinco» se torna numa equação complexa, as «asas» ampliam semanticamente os «sentidos» se convocarmos o poema «2. Micropoética», onde as asas eram o símbolo do canto lírico. A beleza desta imagem reside na sua assimetria, na estranheza da aparição de um corpo alado imperfeito mas, por tudo isto, é também uma figura de tensão, que se quebra na pergunta do verso final. Formulada em modo dramático, dirige-se a um «vós» implícito abrindo o poema, e introduz a impossibilidade do equilíbrio ou o desequilíbrio dos sentidos.

O momento de mistério aqui retido não acontece no mundo que os sentidos alcançam, mas muito antes, é o momento de hesitação onde os próprios sentidos são questionados e que nos leva ao ponto exacto de partida do processo poético, deixando transparecer a constante demanda no seu rigor.

Sem nos querermos repetir, o estudo das formas breves na poesia de David Mourão-Ferreira permite ver, como num negativo, o *processo* complexo e imenso da sua criação poética. A sua oficina é também biblioteca, onde o diálogo com outros poetas é obsessivo até à sua total assimilação e, só assim, se transmite a consciência da tradição literária para que o poeta saiba que instrumento e material escolher, para nela se inscrever. Porque «os poetas aprendem nos poetas o segredo da transfiguração poética, a alquimia secreta da grande transmutação da palavra em ouro» (Lourenço, 1974: 73).

Bibliografia

- BACHELARD, G. (1961). *La Poétique de l'Espace*. Paris: Le Press Universitaires de France, 140-168;
- BACHELARD, G. (1998). *Il Mondo come Capriccio e Miniatura*. Milão: Gallone Editore, 5-12;
- BARRENTO, J. (1997). A mão esquerda de Orpheu, *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 249-263;
- BARRENTO, J. (2019). *O Género Intranquilo. Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 61-78;
- BATTAGLIA, S. (1961-2002). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Turim: UTET Editori/Accademia della Crusca;
- COELHO, E. P. (1996). Retina, rotina, renovo. In Mourão-Ferreira, D., *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença, 7-21;
- CURTIUS, E. R. (2002). *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*. Milão: La Nuova Italia, 543-553;
- DETIENNE, M. (1989). *L'Écriture d'Orphée*. Paris: Éditions Gallimard;
- Eco, U. (1971). *Le Forme del Contenuto*. Milão: Bompiani Editor;
- Eco, U. (1985). Introdução. In Huizinga J., *Homo Ludens*. Milão: CDE, 7-21;
- FREUD, S. (1975). *Il Motto di Spirito*. Turim: Bollati Boringhieri;
- GUSMÃO, M. (2010). *Tatuagem & Palimpsesto da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 9-77;
- LOURENÇO, E. (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, 29-81;
- MARTINHO, F.J.B. (1997). Para um retrato do poeta quando jovem. Eros, tempo, poesia. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 159-172;
- MONTANDON, A. (1992). *Les Formes Brèves*. Paris: Éditions Hachette;
- MOURA, V.G. (1997). *Várias Vozes*. Lisboa: Editorial Presença, 151-153;
- MOURA, V. G. (1997). Sobre um ‘Nocturno’ de David Mourão-Ferreira. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 175-179;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1962). *Motim Literário*. Lisboa: Editorial Verbo;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1967). *A Arte de Amar [1948-1962]*. Lisboa: Guimarães Editores;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1996). *Obra Poética [1948-1988]*. Lisboa: Editorial Presença;
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1997). É que eu gosto de muita coisa, sabe?!

Infinito Pessoal. Colóquio/Letras, 145/146. Lisboa: FCG, 7-80;

ORLANDO, F. (1973). *Per una Teoria Freudiana della Letteratura*. Turim: Einaudi;

PAZ, O. (1971). *Los Signos en Rotación y Otros Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 235-251;

PEREIRA, M.H.R. (1997). Permanência clássica na poesia de David Mourão-Ferreira. *Infinito Pessoal. Colóquio/Letras*, 145/146. Lisboa: FCG, 231-246;

Gian Luigi De Rosa

*Dal dialogo letterario al parlato filmico:
il soggetto in Estive em Lisboa e lembrei de você*

ABSTRACT

The reduction of the inflectional paradigm of verbs in Brazilian Portuguese (BP) has had, as a consequence, the fact that nowadays BP, in its neo-standard variety, can no longer be considered a null-subject language. Conversely, it should be considered as a partial null-subject language, given that, despite the loss of null referential subjects, it still presents contexts of resistance to change, where referential subjects can still be omitted (especially with the 3rd person pronoun). This paper aims at observing this parametric change, analysing, in a comparative way, Luiz Ruffato's testimonial novel *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), and the movie dialogues of the homonymous filmic transposition directed by José Barahona, in 2015.

Although the results of this analysis can be considered too limited to be generalised particularly if compared to empirical data from spontaneous speech, they can help understand how extra-linguistic factors such as discursive genre and text type can influence the linguistic structure of literary dialogue and, in cases of intersemiotic transposition, that of movie dialogue.

KEYWORDS

Brazilian Portuguese; Null-subject languages; Referential (null) subject pronouns; Movie dialogues; Literary dialogues.

ABSTRACT

La riduzione del paradigma flessionale del portoghese brasiliano (d'ora in poi PB) ha avuto come conseguenza il fatto che oggigiorno il PB, nella sua varietà neostandard,¹ non possa essere più considerato una (varietà di) lingua a soggetto nullo e debba, invece, considerarsi una (varietà di) lingua a soggetto parzialmente espresso, dato che, nonostante la perdita di soggetti nulli referenziali, presenta ancora contesti di resistenza al cambiamento, in cui è tuttora possibile l'omissione di soggetti referenziali (soprattutto alla 3 persona del discorso).

La presente comunicazione si pone l'obiettivo di osservare tale cambiamento

¹ Per PB neostandard dobbiamo intendere la varietà di PB di uso comune, utilizzata da parlanti colti urbani brasiliani e può considerarsi come un nuovo standard in formazione, le cui costruzioni, forme e realizzazione più salienti possono esser presenti anche nei generi testuali scritti più controllati. Si tratta di una varietà sensibile alla variazione diatopica e, pertanto, corrisponde fondamentalmente – nell'uso concreto dei parlanti – alle varietà colte urbane.

parametrico, analizzando, in modo comparatistico, il romanzo testimoniale *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), di Luiz Ruffato, e il parlato filmico dell'omonima trasposizione filmica diretta da José Barahona, nel 2015.

Nondimeno, è d'uopo evidenziare che i risultati di tale riflessione non possono essere considerati alla stregua di dati empirici da cui trarre delle considerazioni sul parlato spontaneo in situazione, ma possono aiutare a comprendere come fattori extralinguistici come il genere discorsivo e la tipologia testuale possano influire sulla realizzazione della struttura linguistica del dialogo letterario e, in casi di trasposizione intersemiotica, di quella del parlato filmico.

PAROLE CHIAVE

Portoghese Brasiliano. Lingue a soggetto nullo. Soggetti (nulli) referenziali. Parlato filmico. Dialogo letterario.

1. Introduzione

Tra i linguisti non esiste una definizione condivisa sul soggetto. Da un punto di vista storico, tale riflessione si è fondata su due filoni che si sono sviluppati in parallelo: il primo si concentra sul soggetto inteso come «ciò di cui si parla nella frase» (in termini moderni sarebbe il soggetto semantico o tematico), mentre il secondo si concentra sul soggetto come il costituente della frase che presenta il ruolo tematico [+agentivo], cioè, l'elemento che compie l'azione (Palermo, 2018).

A tal proposito, adatteremo alla nostra riflessione la suddivisione operata da Calaresu (2018: 55-56), che distingue cinque 'strati' diversi per cercare di rendere meno vaga possibile la nozione di 'soggetto'.

- Soggetto morfologico (o sintetico), che nelle lingue pro-drop, come l'italiano, è obbligatoriamente espresso, se si usano frasi con verbo finito. Corrisponde alla persona grammaticale del verbo (*non* al pronomine personale, che è già un'espressione analitica);
- Soggetto sintattico (o analitico): nelle lingue non pro-drop, come l'inglese, è obbligatoriamente espresso. Conferisce al verbo i propri contrassegni (persona e numero). In PB standard, il soggetto sintattico espresso (esplicito) si accorda al soggetto morfologico; in PB neostandard si sono registrati casi di non allineamento soggetto sintattico/morfologico (concordanza deviante), soprattutto in presenza di verbi inaccusativi con ordine frasale VS. L'accordo può riguardare anche il genere, ad esempio coi verbi passivi nei tempi composti e coi verbi copulativi e coi verbi intransitivi inaccusativi nelle costruzioni di partecipio assoluto («*chegados os palestrantes, o congresso começou*»);

- Soggetto tematico (soggetto della predicazione): si tratta dell'argomento che presenta maggiore salienza e non coincide necessariamente con il soggetto morfologico e sintattico; in una frase marcata e ben formata (topicalizzazione) come *o queijo, o rato comeu*, ad esempio, il soggetto tematico (*o queijo*) non coincide con il soggetto sintattico (*o rato*). L'impossibilità di una sovrapposizione secca tra soggetto sintattico/morfologico e soggetto tematico ha portato all'introduzione dei termini Topic e Comment (Tema e Rema) per designare il soggetto tematico (Topic/Tema), mentre Comment e Rema coincidono con il resto della frase;
- Ruolo semantico (agente, beneficiario, strumento, ecc.): è attribuibile al soggetto sintattico e al soggetto tematico; tale attribuzione può essere fatta solo a partire dal significato e dalla struttura argomentale del verbo specifico della frase sotto osservazione;
- Referente o denotato: è l'entità del mondo (extralinguistico o anche solo testuale) a cui si fa riferimento, e che può essere individuato nella frase perché esplicitamente richiamato da una certa espressione linguistica presente nel testo, oppure in quanto solo implicitamente alluso (tipico caso di soggetto nullo o non espresso).

In relazione al presente lavoro, prenderemo in considerazione esclusivamente il soggetto sintattico, il soggetto morfologico e il referente (o denotato).

2. Il PB neostandard come (varietà di) lingua a pro-drop parziale

Le lingue naturali differiscono per quel che riguarda la possibilità di omettere il soggetto sintattico in frasi finite (il verbo presenta nella desinenza morfologica - soggetto morfologico - marche di tempo/aspetto/modo e numero/persona), cioè, di non realizzarlo foneticamente.

In italiano (standard e neostandard), in spagnolo (standard e nella maggior parte delle varietà neostandard) e in portoghese europeo (standard e neostandard), questo è possibile grazie a una flessione morfologica ricca:

- ø Vado al cinema.
- ø Voy al cine.
- ø Vou ao cinema.

Nelle lingue 'non pro-drop' (lingue non a soggetto nullo) non è possibile

omettere il soggetto, in quanto presentano una flessione morfologica povera e molti sincretismi.

È il caso dell'inglese:

I go to the cinema.

*ø go to the cinema.

Quanto al PB, Duarte, nei suoi numerosi studi sull'evoluzione del soggetto pronominali nel PB, ha evidenziato un cambiamento in atto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, cioè, la tendenza progressiva di impiego dei pronomi in posizione di soggetto nelle frasi finite, laddove, come abbiamo visto, il portoghese europeo (d'ora in poi PE) ammette la non espressione del soggetto di una frase finita, poiché in possesso di un ricco sistema di accordo soggetto-verbo.

Nel grafico 1, riportiamo i risultati di Duarte (1993), sul parlato teatrale, e nel grafico 2, i risultati di De Rosa (2019), sul parlato filmico, che mostrano l'aumento costante nel tempo di soggetti espressi. Tali risultati indicherebbero il graduale passaggio del PB neostandard da (varietà di) lingua pro-drop a (varietà di) lingua a pro-drop parziale.

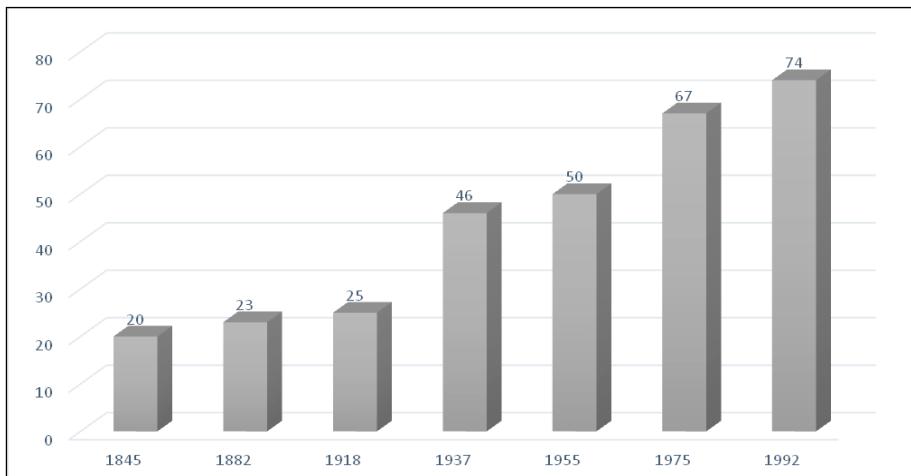


Grafico 1: Percentuale di soggetti espressi nel corpus teatrale di Duarte (1993).

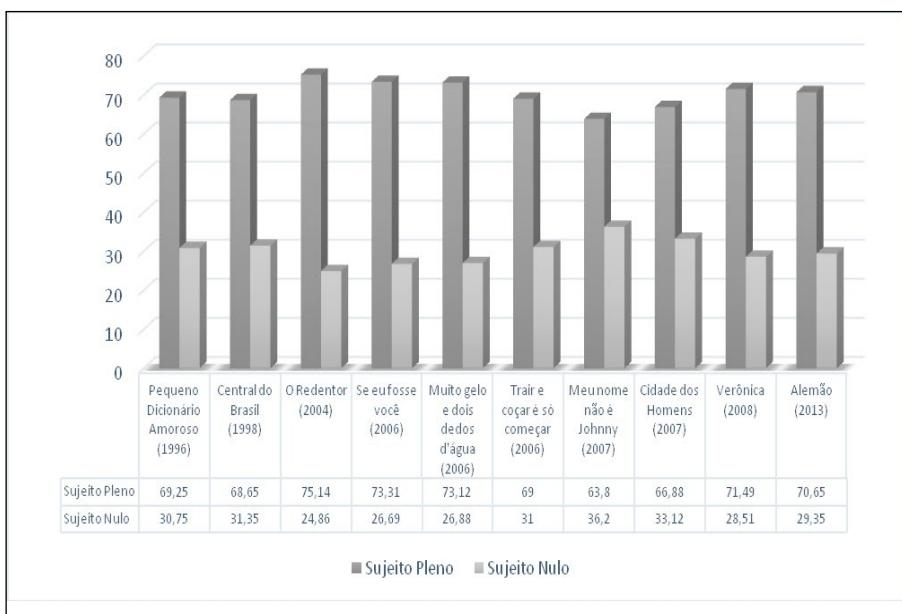


Grafico 2: Percentuale di soggetti espressi nel corpus filmico I-FALA (De Rosa, 2019).

Anche per il parlato spontaneo, Duarte (1995) evidenzia una situazione analoga con l'espressione del soggetto referenziale che, nel gruppo 2 e 3 di informanti (2 = 45-63 ANNI e 3=22-35 ANNI), arriva al 79% per la 1PS, al 96% (gruppo 2) e al 92% (gruppo 3) per la 2PS e al 65% (gruppo 2) e al 71% (gruppo 3) per la 3PS.

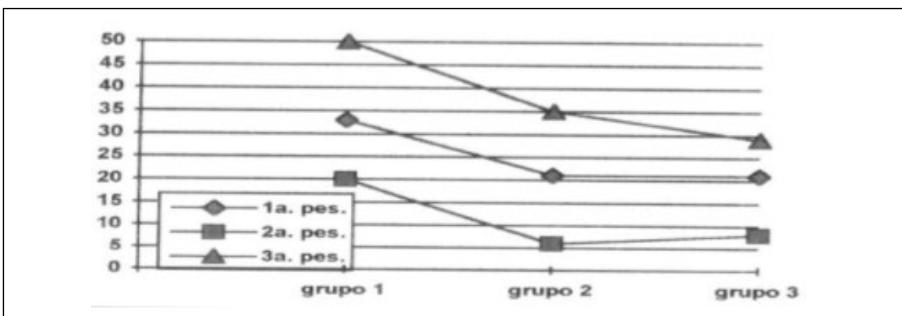


Grafico 3: Percentuale di soggetti espressi nel parlato spontaneo in Duarte (1995).

Tale cambiamento si inserisce all'interno del processo di neostandardizzazione del PB, mediante cui rileviamo l'accettazione e l'inserimento nel nuovo standard in formazione di tratti e costruzioni in origine marcati e specifici delle varietà orali non standard (controllate o no). In tale processo, l'ordine dei costituenti della frase ha un certo rilievo. Difatti, a tal proposito, è necessario riaffermare che, se nel PB standard l'ordine 'non marcato' dei costituenti della frase debba essere considerato (S)VO (Soggetto-Verbo-Oggetto), e il soggetto può essere omesso perché il PB standard presenta un paradigma flessionale ricco, nel PB neostandard l'ordine 'non marcato' dei costituenti è SV(O), proprio in virtù dei cambiamenti linguistici di cui stiamo parlando: maggior riempimento del soggetto e omissione del clitico accusativo, principalmente di 3P (Tarallo, 1993).

Pertanto, il cambiamento parametrico interessa esclusivamente il PB neostandard (o varietà colte urbane) e non il PB standard. Queste due definizioni (neostandard e varietà colte urbane) possono considerarsi relativamente intercambiabili, perché la prima definizione, neostandard, è un'etichetta che mette in evidenza principalmente i tratti unitari del diasistema, quelli relativi al piano morfosintattico, che costituiscono la base comune degli usi della lingua tra parlanti colti urbani; mentre la seconda, varietà colte urbane, si riferisce agli aspetti differenziatori associati alla varietà diatopica, percettibile, principalmente, sul piano fonetico-prosodico e lessicale.

Il parametro pro-drop distingue le lingue a soggetto pronominale obbligatorio (con un'esile morfologia verbale) e lingue a soggetto pronominale facoltativo (recuperabile attraverso la desinenza morfologica).

Kato, sulla scia di Chomsky (1981) e Rizzi (1982), afferma che: «The null subject (NS) parameter has been proposed to be a cluster of properties, including: [a] the possibility of null subjects; [b] free inversion/potposed subjects» (Kato, 2000: 207). In pratica, una lingua può definirsi pro-drop se permette l'omissione del soggetto, l'inversione VS e presenta un uso del soggetto pronominale limitato a contesti ristretti, così come succede per lo spagnolo, il portoghese europeo e l'italiano, in cui, ad esempio, il soggetto dei verbi metereologici (zero-argomentali) è un pronome non espresso (senza realizzazione fonetica): «llueve», «chove» e «piove», mentre in inglese, lingua non pro-drop, la posizione del soggetto deve essere occupata da un pronomine espletivo (con realizzazione fonetica) che, sprovvisto di significato, si definisce pleonastico: «it rains».

Per quel che riguarda il PB, Duarte (1993) evidenzia che la semplificazione del paradigma pronominale e verbale ebbe un ruolo fondamentale nel cambiamento della tipologia di lingua (da pro-drop a pro-drop parziale).

Questo risulta ancora più chiaro nello schema che segue (Tabella 1), in cui si mettono a confronto il paradigma verbale del PB standard col paradigma verbale del PB neostandard, varietà di lingua in cui si registrano diversi sincetismi e la concomitanza di NÓS e A GENTE come 1PP.²

PERSONA	NUMERO	PB STANDARD	PB NEOSTANDARD
1 ^a	SINGOLARE	CANT-O	CANT-O
2 ^a DIRETTA	SINGOLARE	CANTA-S	-----
2 ^a INDIRETTA	SINGOLARE	CANTA-Ø	CANTA-Ø
3 ^a	SINGOLARE	CANTA-Ø	CANTA-Ø
1 ^a	PLURALE	CANTA-MOS	CANTA-MOS/CANTA-Ø
2 ^a DIRETTA	PLURALE	CANTA-IS	-----
2 ^a DIRETTA	PLURALE	CANTA-M	CANTA-M
3 ^a	PLURALE	CANTA-M	CANTA-M

Tabella 1: Paradigma del PB standard e del PB neo-standard.

La tipologia di tale cambiamento – documentato in diversi studi su dati di lingua parlata, scritta e recitata (Lira, 1982, 1996; Paredes Silva, 1988, 2003; Kato e Negrão, 2000; Kato, 1999, 2000; Cyrino, Duarte e Kato, 2000; Duarte, 1993, 1995, 2000, 2003; Kaiser, 2006, 2009; De Rosa, 2017, 2019) – si inserisce nel primo dei quattro casi di differenziazione e distanziamento tra PE e PB, identificati da Tarallo (1993: 70) nel suo studio pionieristico sull'emergere di una grammatica brasiliana nel secolo XIX, quando parlava di «reorganização do sistema pronominal», evidenziando, «como consequências mais importantes a implementação de objetos nulos no sistema brasileiro de um lado, e sujeitos lexicais mais frequentes de outro». Questo stato di cose fa del PB neostandard una (varietà di) lingua

² I due pronomi si presentano come forme concorrenti e co-ocorrenti, anche se con una differenza di impiego associato agli assi di variazione diamesica e diafatica, dato che il pronomine NÓS resiste ancora nei registri formali e controllati della modalità scritta del PB, mentre A GENTE, oltre al fatto che si sta affermando come la forma pronominale di 1PP più utilizzata tra i più giovani, sta conquistando anche altre fasce d'età, sostituendo la 1PP standard, NÓS, in quasi tutti i contesti orali e informali.

con un sistema flessionale verbale ridotto, la cui conseguenza principale sarebbe una frequenza maggiore di soggetti pronominali espressi, in virtù della «relação direta entre a riqueza flexional dos paradigmas verbais de uma língua e a possibilidade de omissão do sujeito em sentenças finitas.» (Duarte, 1993: 107).

3. *Il soggetto espresso in Estive em Lisboa e lembrei de você: dal romanzo al film*

Nel nostro lavoro, abbiamo utilizzato un corpus i cui dati provengono da un romanzo e dalla sua trasposizione filmica. Pertanto, si tratta di due testi che appartengono a generi testuali diversi, ma ascrivibili a tipologie testuali elastiche, secondo la classificazione dei tipi testuali di Sabatini (1999, 2016), e che presentano due varietà diamesiche (dialogo letterario e parlato filmico) che mostreranno nella trasformazione diamesica (scritto > parlato filmico) risultati discordanti per quel che riguarda l'espressione del soggetto.

Così come nella maggior parte degli studi appena citati, anche qui si farà riferimento esclusivamente a soggetti pronominali (pieni o nulli) referenziali di frasi a tempo finito, poiché, studiando l'impiego del pronome personale in diverse lingue, Cyrino, Duarte e Kato (2000) arrivano alla conclusione che la referenzialità ha una rilevanza altamente translinguistica nella pronominalizzazione.

Secondo quest'ipotesi, gli 'argomenti' [+N, +umano] si trovano all'estremità più alta della gerarchia referenziale, mentre i 'non-argomenti' (soggetti espletivi) si trovano all'estremità opposta.

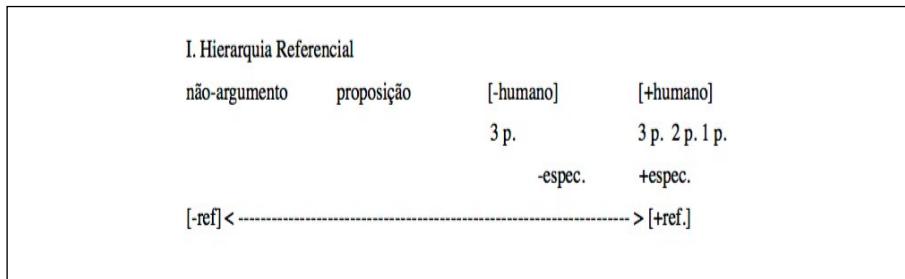


Figura 1. Cyrino, Duarte e Kato (2000:54)

Quanto alla nostra analisi, la variabile – occorrenza del soggetto pieno o nullo – è stata incrociata con i seguenti fattori morfosintattici:

- tratto sintattico di numero e persona in relazione al tratto semantico designato (persona del discorso);
- tempo e forma verbale (semplice o composta);
- tipo di frase;

e coi fattori extralinguistici relativi al genere finzionale letterario e filmico.

3.1 *Risultati*

3.1.1. *Il tratto sintattico di numero e persona in relazione al tratto semantico designato*

I risultati ottenuti hanno mostrato dati sorprendenti che si discostano dai risultati delle ricerche citate precedentemente. Difatti, nel romanzo di Ruffato, tabella 2, abbiamo registrato il 76,33% di soggetto nullo (674 occorrenze su 883), mentre nel film, tabella 3, la percentuale di soggetti non espressi è scesa al 51,55% (265 occorrenze su 514).

“Estive em Lisboa...” Romanzo	Occorrenze	Percentuale
Soggetto Nullo	674	76,33%
Soggetto Pronominale Pieno	209	23,67%
Totale	883	100%

Tabella 2.

“Estive em Lisboa...” Film	Occorrenze	Percentuale
Soggetto Nullo	265	51,55%
Soggetto Pronominale Pieno	249	48,45%
Totale	514	100%

Tabella 3.

Quanto appena evidenziato nelle tabelle 2 e 3 risulta ancora più percepibile nel grafico 4. Le percentuali di soggetto espresso presenti nel parlato filmico sono lontane dai risultati di Duarte per il parlato teatrale (1993) e per il parlato spontaneo (1995) e da quelli di De Rosa (2019) per il parlato filmico, ma sono superiori ai dati ottenuti dal dialogo letterario

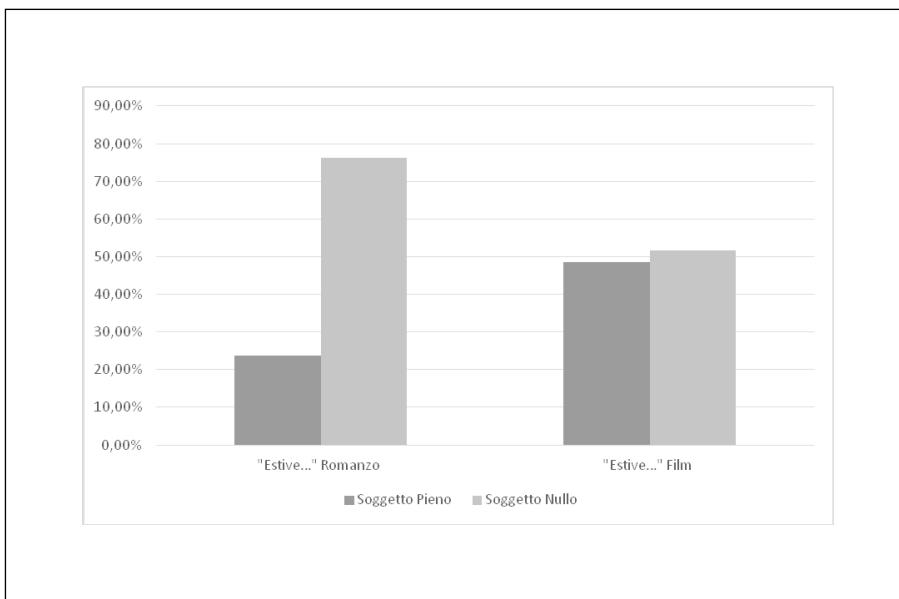


Grafico 4. Percentuale di soggetti espressi in “Estive em Lisboa e lembrei de você”.

I 1397 dati relativi all'espressione/non espressione del soggetto pronominale presenti nel nostro corpus sono stati poi analizzati, incrociando, separatamente per libro e film, il tratto sintattico di numero e persona in relazione al tratto semantico designato (persona del discorso).

Per quel che riguarda l'analisi del romanzo di Ruffato, come si può vedere dalla tabella 4 e dal grafico 5, le uniche persone del discorso che presentano una percentuale di riempimento del soggetto pronominale superiore al 50% sono: la 2PS (indiretta), con 22 occorrenze di soggetto espresso su 39 e il 56,41%, e la 1PP A GENTE, con 7 occorrenze di soggetto espresso su 7 (100%).

Forma Pronominale	Pronome Pieno/Tot.	%
EU	67/444	15,09%
TU/VOCÊ	22/39	56,41 %
ELE/ELA	109/305	35,73%
A GENTE	7/7	100 %
NÓS	1/48	2,08 %
VOCÊS	-----	-----
ELES/ELAS	3/40	7,5%

Tabella 4

Quanto alla 1PS (67 occorrenze di soggetto espresso su 444, con il 15,09% di riempimento), percentuali così basse di riempimento possono essere messe in relazione, nel caso della 1PS, al genere testuale, romanzo testimoniale, in cui il personaggio-narratore, Serginho, racconta in prima persona le sue peripezie tra Cataguases e Lisbona:

«*ø Voltei a fumar, apôs seis anos e meio, pouco mais ou menos, da minha visita ao doutor Fernando, quando ele, prescrevendo o tratamento — tegretol, fluoxetina e adesivos de nicotina —, alertou, “Os medicamentos auxiliam”, mas parar mesmo, de vez, condicionava à minha determinação, “Dura segundos a vontade... e passa...”.*»

Per quel che riguarda la 1PP standard, abbiamo registrato solo il 2,08% di riempimento con 1 occorrenza su 48. In questo caso, il soggetto morfologico, la persona grammaticale -MOS, identifica chiaramente il soggetto sintattico e la sua espressione sarebbe più di carattere pragmalinguistico.

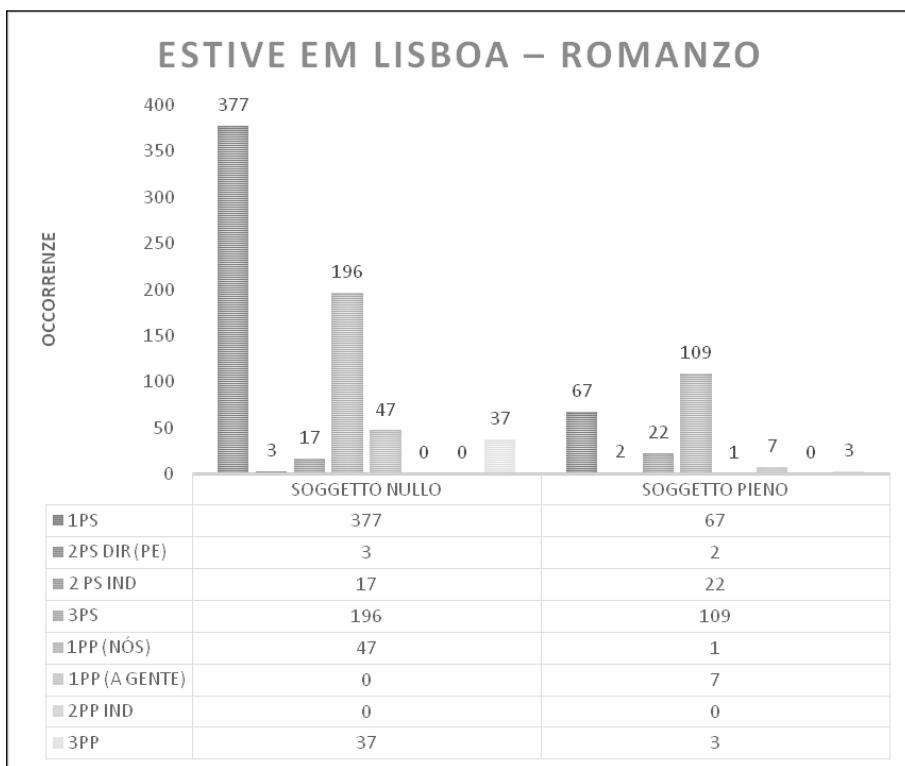


Grafico 5

Quanto alla 3PS e alla 3PP, abbiamo registrato 109 occorrenze di riempimento di soggetto (35,73%) e abbiamo considerato anche i tratti semantici [+umano]/[+specifico], anche se sul totale delle occorrenze (305) di soggetto (espresso/non espresso), abbiamo trovato solo 3 occorrenze con tratti semantici [-umano]/[+specifico], come nell'esempio che segue:

«[...] e clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrependimento, que Ele providenciasse logo uma colocação, porque o dinheiro escasseava.»

Inoltre, i 1397 dati complessivi del nostro corpus non contemplano le occorrenze di 2PS diretta (5 occorrenze nel romanzo e 8 nel film), perché la nostra riflessione è sul PB e tutte le occorrenze registrate sono ascrivibili a parlanti del PE. Pertanto, nel romanzo e nel film, per quel che riguarda il computo dei dati relativi alla 2PS, si fa esclusivo riferimento all'uso del VOCÊ e del TU con verbo coniugato alla terza persona singolare:

«“Aproveita que está de férias”, pra tomar um porre, “Fume o máximo que conseguir”, porque, no dia seguinte, de ressaca, provavelmente não ia poder nem sentir cheiro de fumaça, “E aí você inicia o tratamento”.» (Romanzo)

«“Tu conhece alguém, lá na tua cidade”, que, nascido pobre e honesto, esteja bem de vida, “Bem mesmo”, sem ter que preocupar em como pagar as contas no fim do mês?, “Não, claro que não”.» (Romanzo)

Você viu o Sérgio hoje?
Ele tava agorinha há pouco aí.
Você sabe do seu amigo Sérgio?
Não vi não. (Film)

Não vai ficar pensando assim que tu vai pirar
Ah a cabeça ainda tá lá, né, rapá? (Film)

Diversamente da quanto riscontrato per l'analisi del romanzo, il parlato filmico della trasposizione del romanzo di Luiz Ruffato presenta dati che vanno decisamente verso l'espressione del soggetto, come si può chiaramente vedere dalla tabella 5 e dal grafico 6.

Forma Pronominale	Pronome Pieno/Tot.	%
EU	119/286	43,52%
TU/VOCÊ	79/133	59,39 %
ELE/ELA	28/48	58,33%
A GENTE	13/13	100 %
NÓS	4/18	22,22 %
VOCÊS	1/1	100 %
ELES/ELAS	5/15	33,33%

Tabella 5

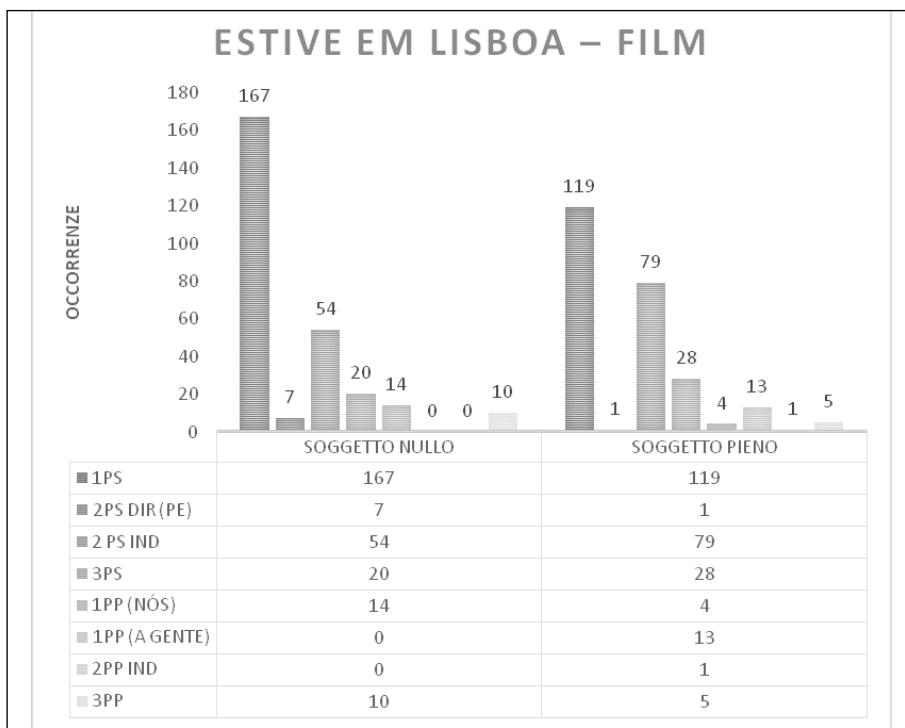


Grafico 6

Difatti, oltre alla 2PS e alla 1PP (A GENTE), le percentuali di riempimento del soggetto pronominale risultano superiori al 50% anche per quel che riguarda la 3PS (58,33%, 28 occorrenze su 48) e la 2PP (100%, anche se si tratta di un unico dato).

Per quel che riguarda la 1PS, nonostante sia presente un'inversione di tendenza rispetto al dialogo letterario, il parlato filmico non va oltre il 43,52%. Quanto alla 1PP, invece, nel caso di A GENTE si rinnova l'espressione del soggetto pronominale al 100%, essendo il verbo alla forma 0, cioè, coniugato alla terza persona singolare, mentre, quando il soggetto morfologico -MOS è esplicitato, l'espressione si riduce sensibilmente, arrivando al 22,22%.

3.1.2. *Tempo e forma verbale (semplice o composta) e tipo di frase*

Per quel che riguarda il fattore ‘tempo/forma verbale’, la variazione diamesica, da un lato, e il genere testuale, dall’altro, mostrano direzioni diverse quanto al riempimento del soggetto. La narrazione testimoniale del romanzo predilige l’impiego di tempi del passato, in detrimento di presente e futuro, usati principalmente nel discorso diretto, mentre nel film, in cui la narrazione al passato e la descrizione degli eventi fanno quasi da sfondo narrativo, si inverte l’ordine e il presente, come era previsibile dato il genere filmico, risulta essere il tempo più utilizzato con 248 occorrenze.

Nella tabella 6, per il romanzo, e nella tabella 7, per il film, abbiamo elencato i risultati considerando il fattore tempo/forma verbale:

Tempo e forma verbale	Soggetto pronominale non espresso		Soggetto espresso		Totale
	occorrenze	%	occorrenze	%	
Pretérito perfeito	378	80,77	90	19,23	468
Imperfeito do indicativo	160	68,67	73	31,33	233
Presente do indicativo	80	72,72	30	27,28	110
Imperfeito do subjuntivo	27	71	11	29	38
Pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo	18	81,81	4	18,19	22
Futuro do indicativo perifrásitico	6	85,71	1	14,29	7
Futuro do Pretérito do Indicativo	4	100	0	0	4
Presente do subjuntivo	1	100	0	0	1
Totale	674		209		883

Tabella 6. Frequenza di soggetti espressi secondo il fattore tempo e forma verbale (romanzo)

Tempo e forma verbale	Soggetto pronominale non espresso		Soggetto espresso		Totale
	occorrenze	%	occorrenze	%	
Pretérito perfeito	101	66,88	50	33,12	151
Imperfeito do indicativo	28	50	28	50	56
Presente do indicativo	118	47,58	130	52,42	248
Imperfeito do subjuntivo	1	25	4	75	5

Pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo	6	75	2	25	8
Futuro do indicativo perifrásico	10	27,77	26	72,23	36
Futuro do Pretérito do Indicativo	0	0	1	100	1
Presente do sub-juntivo	0	0	3	100	3
Futuro do Sub-juntivo	1	16,67	5	83,33	6
Totale	265		249		514

Tabella 7. Frequenza di soggetti espressi secondo il fattore tempo e forma verbale (film)

Anche per quanto concerne il fattore ‘tipo di frase’ (tabella 8 e 9), si evidenziano differenze notevoli tra i due generi testuali. Nel romanzo, il numero di occorrenze maggiore lo abbiamo riscontrato nel tipo di frase principale reggente, con un totale di 516 occorrenze, seguito dai tipi di frase subordinata avverbiale, con un totale di 124 occorrenze, e indipendente, con un totale di 122 occorrenze. Le relative, con 67 occorrenze, e le completive, con 54 occorrenze, invece, risultano essere i tipi di frase meno impiegati, questo in ragione dello stile di Ruffato e del suo narrare fluido, che fa sì che risulti meno produttiva la costruzione ipotattica.

Per le caratteristiche dialogiche del parlato filmico³, il tipo di frase più impiegato è la principale indipendente (il parlato filmico tende quasi sempre alla frase monoclausola), con 273 occorrenze, seguita

³ Il parlato filmico è una varietà diamesica che nasce scritta, ma che si presenta come una varietà di parlato, un parlato adattato, pianificato con l’intenzione di sembrare autentico, al quale possiamo applicare l’attributo di «recitato» (Nencioni, 1983; Rossi, 1999), purché s’intenda nel senso dell’esecuzione di un parlato programmato che molti studiosi fanno rientrare nella categoria del parlato, «in virtù di quella spontaneità provocata» (Nencioni, 1983: 176) e ipotizzano che tale varietà linguistica, assumendo nella sua ricostruzione verosimile un certo numero di tratti dell’oralità, possa arrivare a documentare, oggi, l’evoluzione della lingua parlata, la sua organizzazione testuale, la morfosintassi e il lessico utilizzato nei vari contesti e situazioni comunicative, potendo affiancare o sostituire, in ambito di analisi linguistica, il parlato riferito dei testi letterari, considerato da sempre fonte documentaria per la ricostruzione della lingua parlata.

dalla principale reggente, con 156 occorrenze. Quanto al resto dei tipi di frase (avverbiale, completiva e relativa), sommate non vanno oltre le 85 occorrenze, confermando la predilezione del parlato filmico per la costruzione paratattica, per l'immediatezza dell'interazione che viene messa in scena (chiaramente, a seconda del genere filmico, il suo impiego si può accentuare o attenuare).

Tipo di frase	Soggetto pronominale non espresso		Soggetto espresso		To- tale
	occorrenze	%	occorrenze	%	
Indipendente	91	76,47	28	23,53	119
Completiva	39	70,90	16	29,10	55
Principale	391	75,77	127	24,23	516
Avverbiale	99	79,84	25	20,16	124
Relativa	54	80,60	13	19,40	67
Totale	674		209		883

Tabella 8. Frequenza di soggetti espressi secondo il fattore tipo di frase (romanzo).

Tipo di frase	Soggetto pronominale non espresso		Soggetto espresso		Totale
	occorrenze	%	occorrenze	%	
Indipendente	164	60	109	40	273
Completiva	9	33,33	18	66,67	27
Principale	76	48,72	80	51,28	156
Avverbiale	14	28,58	35	71,42	49
Relativa	2	22,22	7	77,78	9
Totale	265		249		514

Tabella 9. Frequenza di soggetti espressi secondo il fattore tipo di frase (film).

Quello che si evince è che la trasformazione diamesica (passaggio da codice scritto a codice orale) abbia mantenuto alcune caratteristiche che già erano in nuce nel romanzo di Ruffato e ne abbia accentuato altre. Ad esempio, la tendenza alla monologicità – le parti di testo relative al narratore-personaggio che narra in prima persona, intrecciando i ricordi del passato e le vicissitudini del presente – si riduce, senza scomparire, in virtù delle caratteristiche tipologiche del parlato filmico (diverso sarebbe il

discorso se si trattasse di parlato teatrale), mentre – per questioni puramente di economia narrativa, ma anche per rendere più fluida la fruizione del film – è stata ridotta l'estensione dei turni e degli enunciati e ne è stata anche accentuata l'uniformità (nel romanzo un flusso continuo di frasi, enunciati e turni rende difficoltosa l'individuazione dei punti di attacco e di chiusura degli stessi).

Conclusioni

I risultati di quest'analisi hanno evidenziato che il romanzo testimoniale, come genere finzionale, e lo stile della prosa di Luiz Ruffato risultano inibitori dell'espressione del soggetto anche in contesti in cui la non espressione produce opacità e una certa ambiguità del messaggio.

Tuttavia, la trasposizione filmica, cambiando funzione comunicativa e genere, ha evidenziato il tentativo di riprodurre mimeticamente il parlato spontaneo anche senza arrivare ai risultati che le ricerche sull'argomento hanno evidenziato.

Tra le variabili analizzate, si è visto che la maggior parte dei soggetti non espressi trovati - sia nel romanzo sia nella trasposizione filmica - corrispondono a frasi indipendenti, proposizioni principali con il verbo al presente o al passato, spesso precedute da negazione o da locuzioni avverbiali.

Pertanto, non possiamo esimerci dal riflettere che attualmente il PB non può essere considerato una lingua non pro-drop, poiché oltre a esistere ancora diversi contesti di resistenza in cui è possibile l'omissione del soggetto referenziale, l'omissione del soggetto non referenziale è obbligatoria coi verbi metereologici («*ø* chove» *versus* «it rains») o nelle costruzioni impersonali («*ø* parece que ele vem amanhã» *versus* «it seems that...»). In sintesi, le occorrenze di soggetto nullo, non potendo considerarsi residuali, fanno sì che il PB debba essere considerato a tutti gli effetti una (varietà di) lingua a soggetto parzialmente espresso (a pro-drop parziale), così come il finlandese e il marathi (Holmberg, Nayadu e Sheehan, 2009), senza, tuttavia, obbedire a una tipologia uniforme (Kato e Duarte, 2014: 2).

Bibliografia

- BERRUTO, G. (2013). Punti d'incontro fra sociolinguistica e linguistica formale nello studio della variazione. Considerazioni dal punto di vista italo-romanzo. In Tempesta, I. e Vedovelli, M. (a cura di), *Di linguistica e di sociolinguistica. Studi offerti a Norbert Dittmar*. Roma: Bulzoni, 29-47.
- BARBOSA, P. et alii (2005). Null subjects in European and Brazilian Portuguese. *Journal of Portuguese Linguistics*, 4, 11-52 ;
- BERLINCK, R. de A. et alii (2015). Predicação. In Kato, M.A. e Nascimento, M. do (orgs.), *A construção da sentença. Gramática do português culto falado no brasil* (vol. 2). São Paulo: Editora Contexto, 81-149;
- CALARESU, E. (2018). Soggetto e referenza: il problema della sinonimia co- e contestuale nell'indicazione esplicita del soggetto. In Calaresu, E. e Dal Negro, S. (a cura di), *Attorno al soggetto. Percorsi di riflessione tra prassi didattiche, libri di testo e teoria*. Milano: Atla, 39-64;
- CHOMSKY, N. (1981). *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris;
- CYRINO, S., DUARTE, M.E.L. e KATO, M.A. (2000). Visible subjects and invisible clitics in Brazilian Portuguese. In Kato, M.A. e Negrão, E.V. (orgs.), *Brazilian Portuguese and the null subject parameter*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 55-105;
- DE ROSA, G.L. (2012). *Mondi Doppiati. Tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*. Milano: Franco Angeli;
- DE ROSA, G.L. (2017). Il soggetto nel parlato filmico brasileiro contemporaneo. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 17, 67-81;
- DE ROSA, G.L. (2019). O sujeito na fala filmica brasileira. In Castagna, V. e Quarezmin, S. (orgs.), *Da Linguística ao ensino: Travessias em Língua Portuguesa*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari;
- DUARTE, M.E.L. (1993). Do pronome nulo ao pronome pleno. A trajetória do sujeito no português do Brasil. In Roberts, I. e Kato, M.A. (orgs.), *Português brasileiro. Uma viagem diacrônica. Homenagem a Fernando Tarallo*. Campinas: Editora da Unicamp, 107-128;
- DUARTE, M.E.L. (1995). *A perda do princípio Evite Pronome no português brasileiro* [tese de doutorado]. Campinas: IEL/UNICAMP;
- DUARTE, M.E.L. (1998). O sujeito nulo no português do Brasil. De regra obrigatória a regra variável. Grossé, Sybile; Zimmermann, Klaus (eds.), *Substandard e mudança no português do Brasil*. Frankfurt: Teo Ferrer de

- Mesquita (TFM), 189-202;
- DUARTE, M.E.L. (2000). The loss of the ‘avoid pronoun’ principle in Brazilian Portuguese. In Kato, M.A. and Negrão, E.V. (eds.), *Brazilian Portuguese and the null subject parameter*. Frankfurt am Main: Vervuert, 17-36;
- DUARTE, M.E.L. (2004). On the “embedding” of a syntactic change. In Language Variation in Europe. *Papers from ICLa VE2 - Second International Conference on Language Variation in English*. Uppsala: Universitetstryckeriet, 145-55;
- DUARTE, M.E.L. (2008). Sujeito Nulo/Pleno e marcas de concordância. In Votre, S. e Roncarati C. (eds.), *Anthony Julius Naro e a linguística no Brasil. Uma homenagem acadêmica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 265-77;
- DUARTE, M.E.L. (ed.), (2012). *O sujeito em peças de teatro (1833-1922). Estudos diacrônicos*. São Paulo: Parábola;
- FERREIRA, M. (2009), Null subjects and finite control in Brazilian Portuguese. In Nunes, J. (ed.), *Minimalist Essays on Brazilian Portuguese Syntax*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 17-49;
- GALVES, C.M.C. (1993). O enfraquecimento da concordância no português brasileiro. In Roberts, I. e Kato, M.A. (eds.), *Português brasileiro. Uma viagem diacrônica. Homenagem a Fernando Tarallo*. Campinas: Editora da Unicamp, 387-408;
- HOLMBERG, A.; NAYUDU, A. and SHEEHAN, M. (2009). Three partial null subject languages: a comparison of Brazilian Portuguese, Finnish and Marathi. *Studia Linguistica*, v.63 (1), 59-97;
- KAISSER, G.A. (2006). Sobre a (alegada) perda do sujeito nulo no português brasileiro. In Lobo, T. et alii (eds.), *Para a história do português brasileiro. Vol. 6: Novos dados, novas análises. Tomo 1*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 11-42;
- KAISSER, G.A. (2009). Losing the null subject. A contrastive study of (Brazilian) Portuguese and (Medieval) French. In Kaiser, G.A. and Remberger E. M. (orgs.), *Proceedings of the Workshop “Null-subjects, expletives, and locatives in Romance”*. Arbeitspapier 123. Fachbereich Sprachwissenschaft: Universität Konstanz, 131-56;
- KATO, M.A. (2000). «The Partial Pro-Drop Nature and the Restricted Vs Order in Brazilian Portuguese». Kato, Mary A.; Negrão, Esmeralda V. (eds.). *The Null Subject Parameter in Brazilian Portuguese*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/IberoAmericana, 207-40;
- KATO, M.A. e DUARTE M.E.L. (2014). Restrições na distribuição de sujeitos nulos no português brasileiro. *VEREDAS – Sintaxe das Línguas*

Brasileiras, 18(1), 1-22;

KATO, M.A. and NEGRÃO, E.V. (eds.) (2000). *The Null Subject Parameter in Brazilian Portuguese*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/IberoAmericana;

LIRA, S. de A. (1982). *Nominal, Pronominal and Zero Subject in Brazilian Portuguese* [PhD dissertation]. Philadelphia: University of Pennsylvania;

LIRA, S. de A. (1988). O sujeito pronominal no português falado e escrito. *Ilha do Desterro*, 20, 31-43;

LIRA, S. de A. (1996). *The Subject in Brazilian Portuguese*. New York: P. Lang;

NENCIONI, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli;

PALERMO, M. (2018). Definire, riconoscere, esprimere il soggetto. In Calaresu, E. e Dal Negro, S. (a cura di), *Attorno al soggetto. Percorsi di riflessione tra prassi didattiche, libri di testo e teoria*. Milano: Atla, 13-22;

PAREDES DA SILVA, V.L. (1988). *Cartas Cariocas. A variação do sujeito na escrita informal* [tese de doutorado]. Rio de Janeiro: Universidade federal do Rio de Janeiro;

PAREDES DA SILVA, V.L (1991). Cartas Cariocas. A variação do sujeito na escrita informal. *Boletim da Abralin*, 11(8), 3-96;

PAREDES DA SILVA, V.L (2003). Motivações funcionais no uso do sujeito pronominal: uma análise em tempo real. In Duarte, M.E.L. e Paiva, M. da C. (orgs.), *Mudança lingüística em tempo real*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 97-114;

RIZZI, L. (1982). *Issues in Italian Syntax*. Dordrecht: Foris;

ROSSI, F. (1999). *Le parole dello schermo: analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni;

SABATINI, F. (1999). “Rigidità-Esplicitezza” vs “Elasticità-Implicitezza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi. In Skytte, G. e Sabatini, F. (a cura di). *Linguistica Testuale Comparativa*. Copenaghen: Museum Tusculanum Press, 141-172; SABATINI, F. (2016). *Lezione di Italiano*. Milano: Mondadori;

SILVA, M.C.F. (1996). *A posição do sujeito no português brasileiro. Frases finitas e infinitivas*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP;

TARALLO, F. (1993). Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'álém-mar ao final do século XIX. In Roberts, I. e Kato, M.A. (eds.), *Português brasileiro. Uma viagem diacrônica. Homenagem a Fernando Tarallo*. Campinas: Editora Unicamp, 69-105;

Collaboratori

SOFIA ANDRADE é membro de investigação no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e professora contratada da Cátedra “José Saramago” da Universidade Roma Tre. A sua área de estudo é Literatura Portuguesa Contemporânea, nomeadamente a prosa da segunda metade do século XX e o seu diálogo com a História.

LUIGIA DE CRESCENZO ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Euro-American presso l’Università degli Studi Roma Tre (2016). È docente a contratto di Letteratura portoghese e brasileira presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dello stesso ateneo. Attualmente, i suoi interessi di ricerca si concentrano nell’ambito della letteratura brasileira del XX secolo, con particolare riferimento alla letteratura femminile.

GIORGIO DE MARCHIS è professore ordinario di Letteratura portoghese e brasileira e, dal 2018, dirige la Cattedra “José Saramago” dell’Università Roma Tre. Nell’ambito delle sue ricerche si è occupato del Modernismo portoghese, del romanzo ottocentesco in Portogallo e Brasile e delle dinamiche culturali proprie della dimensione lusofona attraverso lo studio della narrativa contemporanea angolana, brasileira e portoghese.

GIAN LUIGI DE ROSA è professore associato di Lingua e Traduzione – Lingue Portoghese e Brasileira presso l’Università Roma Tre. Presidente della V edizione del SIMELP - SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA (tenutosi a Lecce nel 2015, <http://www.simelp.it/>), è stato direttore della Cattedra I. Camões-Unisalento “Manoel de Oliveira” dal 2015 al 2019 e dal 2014 è co-direttore e co-responsabile scientifico della Unisalento Summer School of Audiovisual Translation. È autore di diversi saggi dedicati alla lingua, alla linguistica portoghese e brasileira e alla traduzione audiovisiva e intersemiotica ed è traduttore letterario e audiovisivo.

FILIPA MATOS é leitora de língua portuguesa desde 2004 e atualmente docente da Cátedra “José Saramago” da Universidade Roma Tre. Colaborou em projetos como Eurom5 - Intercompreensão de línguas românicas

(Universidade de Roma Tre) e ILOCALAPP – incidentally learning other cultures and languages through an app (Universidade de Bolonha). A sua área de estudo é no âmbito da didática de PLE, nomeadamente novos instrumentos e contextos de ensino-aprendizagem como o *e-learning*, *m-learning*.

SALVADOR PIPPA è ricercatore di Lingua e Traduzione portoghese e brasiliana. È inoltre interprete di conferenza fra lingue romanze (portoghese, francese, spagnolo e italiano). I suoi interessi di ricerca ruotano attorno alla valutazione della qualità e dell'attitudine nell'interpretazione simultanea e all'interferenza linguistica nella prassi traduttiva fra il portoghese e l'italiano. Parallelamente, l'interesse scientifico si rivolge alla didattica del portoghese come lingua straniera nell'ottica dell'intercomprensione fra lingue romanze.

Esiste una genealogia del sapere che si snoda attraverso modelli di studio e conoscenza, esempi di rigore intellettuale ma anche gusti e idiosincrasie culturali, che i maestri trasmettono ai loro allievi e che, al pari di veri lignaggi, persistono di generazione in generazione. Con questo volume, i collaboratori della Cattedra "José Saramago" dell'Università Roma Tre vogliono ricordare a un anno dalla sua scomparsa Giulia Lanciani, che nel 2003 tale Cattedra ha fondato. I cinque saggi riuniti in questa pubblicazione attestano la varietà e la ricchezza di linee di ricerca che contraddistinguono oggi la Cattedra "José Saramago" ma ribadiscono anche una tradizione di studi riconducibile agli interessi scientifici coltivati da Giulia Lanciani in quasi un cinquantennio di studi: questioni di traduttologia, esegesi di testi letterari moderni e contemporanei, analisi linguistica e riflessione metodologica sulla didattica della lingua portoghese sono, infatti, alcuni degli ambiti che caratterizzano la vasta bibliografia di questa straordinaria lusitanista.



Giulia Lanciani (1935-2018) sin dalla fondazione dell'Ateneo ha ricoperto il ruolo di professore ordinario di Letterature portoghese e brasiliiana presso l'Università Roma Tre e qui, nel 2003, ha fondato e a lungo diretto la Cattedra "José Saramago". Rigorosa filologa, raffinata traduttrice e profonda conoscitrice della letteratura portoghese e brasiliiana, tra le sue opere si segnalano i contributi dedicati allo studio e alla modellizzazione della letteratura di naufragio - su tutti, Tempeste e naufragi sulla via delle Indie (Roma, 1991) - e i tanti lavori sulla lirica medievale galego-portoghese, culminati nel Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa (Lisbona, 1993), curato in collaborazione con Giuseppe Tavani, e successivamente in parte riuniti nel volume La meccanica dell'errore (Roma, 2010). Tra i prestigiosi riconoscimenti ricevuti nel corso di quasi un cinquantennio di studio, spiccano le lauree honoris causa attribuitelle dalle principali università di Lisbona - l'Universidade Nova, nel 2003, e la Clássica nel 2011 - e il titolo di Grande Ufficiale dell'Ordine dell'Infante Dom Henrique, che il Presidente della Repubblica portoghese le ha concesso nel 2011 per il suo rilevante magistero e l'opera di diffusione della cultura del Portogallo.