

Línguas de mar adentro:
Universalidade e hierarquias linguísticas
Celso Alvarez Cáccamo - lxalvarz@udc.es
10 de Março de 2005

“... certa polémica que anda a rebulir no país, tan querido e ás veces tan pataqueiro, de se *Mar adentro* é cine galego ou non, se debemos aplaudir ou non estas iniciativas como nosas, se o filme de Amenábar nos representa ou non nos representa..... A rexouba non tería máis trascendencia, nin merecería liña ningunha, se non estivese bastante extendida. Miren vostedes: aquí representámonos todos segundo e cómo.”

Víctor F. Freixanes, “Mar adentro en Manhattan”, *La Voz de Galicia*, 5-Março 2005

Toda obra ficcional onde intervém a palabra é un universo de discurso, un mundo possível de maior ou menor coerência que contém uma ordem sociolinguística ficcional. Esta ordem ficcional pode estar orientada a representar em maior ou menor medida a ordem sociolinguística real, ou, polo contrário, a construir ou sustentar uma ordem dada no mundo real. Quando as pessoas e a sociedade representadas e ficcionalizadas utilizam mais duma língua, a escolha da ordem sociolinguística ficcional tem implicações para uma interpretação da orientação ideológica (e portanto ideológico-nacional) do filme, à margem de uma nunca recuperável intenção deliberada do autor. Porei só dous exemplos contrários de obras audiovisuais monolíngues. Em *Los lunes al sol* a escolha como personagens principais de um grupo de operários e desempregados galegos que falam espanhol, coloca o filme no nível de simbolização de identidades doutros excelentes filmes sociais espanhóis como *Te doy mis ojos*, *Solas*, *Barrio* ou *El Bola*. A série de televisão *Mareas Vivas*, por contra, constrói um mundo possível exclusivamente lusófono num sentido amplo, articulado em torno da distinção sociolinguística de classe de dous grupos de personagens: “galego de gheada e sesseio” para as classes trabalhadoras frente a “galego comum” para as que detentam capital cultural. Esta distinção está mascarada sob a aparência de um jogo de âmbitos de identidades: “os de dentro” (Portozás) frente a “os que vêm de fora”, que resultam ser... o juíz, a doutora, e o mestre.

Numa orientação distinta, uma obra pode querer representar mais ou menos fielmente a ordem sociolinguística “real”, ou polo menos deixar constância da sua existência. Num exemplo extremo, no cinema estadunidense, esporádicas aparições dos “estrangeiros” falando no seu idioma (legendado ou não em inglês) são suficientes para as suas identidades ou origens nacionais serem simbolizadas, embora eles continuem depois a falar só inglês com sotaque estrangeiro. O procedimento estilístico é comum, válido e efectivo, mas os seus efeitos devem ser estimados em relação à ordem sociolinguística real da sociedade a que a obra está orientada. E aqui não estamos nos EUA, mas na Galiza.

Algo desta vontade de fidelidade há no elegante mas convencional filme *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar. A impressão inicial depois de ver o filme uma vez é que este representa de alguma maneira a diversidade linguística das sociedades do estado espanhol, com o uso alterno das três línguas de mais extensão peninsular: português (galego, com variantes), catalão (de Catalunha e unitário), e

espanhol (com variantes comum e dialectal galega). Diversas personagens utilizam algumas das três línguas alternada ou concorrentemente em diversas circunstâncias comunicativas e configurações de participantes. Certamente, o filme não está desenhado para fazer da língua a questão central. A sua temática é o direito ao suicídio assistido, não a língua. Mas é precisamente a sua vocação universalista que nos pode levar a perguntar-nos em que medida, e especificamente como, a ordem sociolinguística interna se corresponde com a real da Galiza ou de Catalunha, e como e em que medida as três línguas articulam os valores de universalidade do filme. Com outras palavras, no que a nós concerne, não se trata só de se, na representação da diversidade linguística, *Mar adentro* faz um uso do galego que é possível no mundo real, mas de como se articula o jogo simbólico *a três bandas (não duas)* da “galegidade”, “catalanidade” e “espanholidade” em função da intenção universal do filme. A escolha duma dada ordem sociolinguística ficcional por parte dum autor tem indubitáveis implicações estéticas, e neste comentário não se trata de abordá-la. Mas, num elementar procedimento de comutação, é evidente que um hipotético *Mar adentro* só em espanhol (com ou sem sotaques diversos) produziria um outro sentido da sua projecção de “universalidade”: a temática não é tudo numa obra artística. Portanto, e em resumo, como participa o jogo de línguas em *Mar adentro* na sua vocação universal?

As personagens

De novo, *Mar adentro* parece representar certos aspectos da diversidade sociolinguística na Galiza (e em Catalunha). Mas um visionado mais atento da gravação (em DVD), concretamente dos usos específicos das três línguas polas diversas personagens, revela certos contrastes de sentidos que arrojam uma hierarquia de línguas no universo da obra. Enumeremos em primeiro lugar as personagens para seguirmos o fio deste comentário. É desnecessário esclarecer que toda reflexão se refere à obra *Mar adentro* e às personagens de ficção, não aos factos nem pessoas reais nas que está baseada, aos quais não temos acesso directo. Para destacar isto, utilizarei aspas descontextualizadoras:

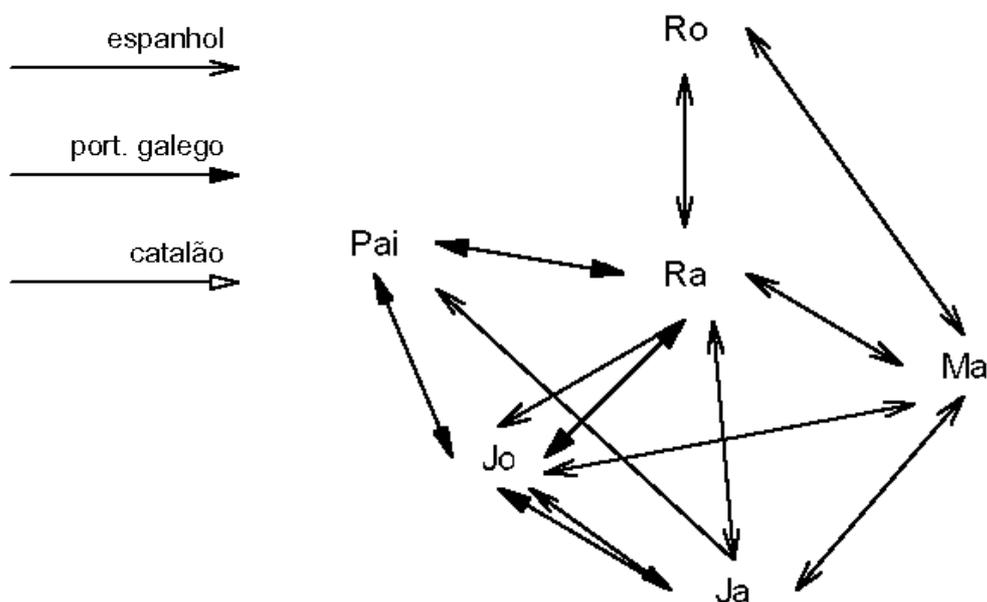
“Ramón Sampedro”, a quem chamaremos (Ra)
Pai de “Ramón” (Pai)
“José”, irmão de “Ramón” (Jo)
“Manuela”, esposa de “José” e cunhada de “Ramón” (Ma)
“Javi”, filho adolescente de ambos e sobrinho de “Ramón” (Ja)
“Rosa”, amiga (Ro)
“Gené”, trabalhadora catalã da associação Derecho a Morir Dignamente (Ge)
“Julia”, avogada sediada em Catalunha (Ju)
Esposo de “Julia” (Es)
“Marc”, advogado e companheiro de Gené (Ma)
Sacerdote (Sa)
Condutor de veículo que leva “Ramón” à Corunha (Co)
Enfermeiro de Barcelona que ingressa “Gené” para o parto (In)

As personagens agrupam-se em dous núcleos fundamentais: um na Galiza, em torno de Ramón, com a sua amiga Rosa, e outro o núcleo catalão (Gené, Julia, Marc, esposo de Julia), em torno de Gené.

Ramón, como personagem principal, tem relação e interacção com todos eles excepto com o Esposo de Julia.

Mas, como se dão os usos linguísticos específicos polas distintas personagens? Os seguintes gráficos resumem a rede de relacionamentos a meio da língua no núcleo galego. As frechas e a sua direcção indicam a língua utilizada por uma personagem com outra. Por exemplo, A \rightarrow B deve ler-se ‘A utiliza espanhol ao dirigir-se a B, e viceversa’:

Condutas linguísticas no núcleo galego



Passemos a explicar estas condutas em detalhe.

Em primeiro lugar, o filme reflecte de alguma maneira a mudança sociolinguística da Galiza consistente na perda intergeracional do idioma. Por uma parte, dentro do núcleo familiar, numa primeira impressão a língua originária parece ser o galego-português: na forte discussão familiar no quarto de Ramón após a notícia (na televisão espanhola) do rechaço da sua demanda legal, quatro participantes utilizam o galego: José, Ramón, o Pai, e Javi, que comenta algo para si. Manuela cala. Numa discussão posterior entre José e o seu filho Javi, este responde em galego, mas antes de ir embora finaliza com um simbólico “¡Déjame!” em espanhol. Se está amplamente documentado na pesquisa que nas situações comunicativas tensas e emotivas (discussões, queixas, conflitos, etc.) entre os bilingues surge a língua dominante, é evidente que, enquanto a língua dominante de José é o galego-português, a do filho Javi já é o espanhol. De facto, Javi dirige-se sistematicamente em espanhol à sua mãe, ao seu tio Ramón, e ao avô. O próprio Ramón alterna entre galego e espanhol com o seu irmão numa conversa. O exame desta conversa revelaria valores de subjectividade e emoção ligados ao uso do galego por Ramón, e de espanhol para os enunciados que tematizam a racionalidade e a objectividade.

Quanto à relação entre José e Manuela, aquele dirige-se a ela em espanhol numa ocasião, diante do sacerdote que veio visitar Ramón: “*Déjalo*”, diz José a Manuela quando observa que esta vai começar a recriminar ao sacerdote certos comentários. E é também numa única ocasião que Manuela se dirige a José, e igualmente em espanhol. Portanto, a impressão inicial de que o galego é o idioma habitual no grupo familiar é uma ilusão. Significativamente, Manuela não utiliza galego em nenhuma ocasião na história. De facto, nenhuma das mulheres da obra utilizam outra língua distinta do espanhol entre elas: tampouco Manuela com Rosa. Em *Mar adentro*, o galego é sobretudo um veículo masculino mantido (e só parcialmente) no triângulo familiar Pai - Ramón - José. Mas os únicos que mantêm o galego consistentemente na família são José e o Pai.

Contudo, também no seio da própria língua se estabelecem contrastes simbólicos. O galego do Pai e de José tem “gheada” e conserva a sibilante portuguesa [s] (“*Hai que pensar com a cabeça!*” [ka’βesa], diz-lhe José ao filho). Por contra, a fala de Ramón e de Javi está “regularizada”: ausência de gheada, e *thetacismo* (pronúncia interdental de “ç”) como em espanhol. O paralelo entre as variantes linguísticas e identidades socio-culturais é transparente: o Pai e José são trabalhadores do mar e da terra; Javi é estudante, tem computador; e Ramón veio mundo (estivo embarcado vários anos), e agora relaciona-se com o mundo exterior (Gené, Julia), escuta Wagner, gosta dos debates na rádio, lê, e escreve pensamento e poesia. Como em *Mareas Vivas*, em *Mar adentro* o “galego comum” simboliza e é veículo da cultura, desprovido já dos marcadores sociolinguísticos de classe e de nível cultural baixo da “gheada” e do mal chamado “sesseio”.

Em resumo, no núcleo galego as seis personagens principais organizam-se numa escala simbólica hierárquica de três pares quanto ao uso das línguas e variantes na sua projecção respectiva de universalidade:

- 1) Pai e José: trabalhadores manuais; galego com “gheada” e [s]
- 2) Manuela e Rosa: trabalhadoras manuais; espanhol galeguizado, sem “gheada” e com [theta]
- 3) Ramón e Javi: acesso à cultura; galego regularizado sem “gheada” e com [theta]; espanhol não galeguizado

Condutas linguísticas no núcleo catalão

Em contraste, no núcleo de personagens catalãs (ou da Catalunha), a articulação entre línguas e identidades sociais é muito distinta. Tal escala interna de contrastes não se dá no seio do catalão (só utilizado por três personagens no filme). Na Catalunha, a ordem sociolinguística não se baseia na classe nem na cultura, ao serem situar ambas línguas, catalão e espanhol, em plano de igualdade potencial. Na história há duas parselhas internamente monolingues, ambas de classe social meia-alta e com capital cultural: uma delas fala espanhol (a advogada Julia e o seu esposo), e a outra catalão (Gené e Marc, advogado).

Em todo o caso, o espanhol mantém, porém, a exclusividade da universalidade na relação entre ambas as parcerias: até na Catalunha, a interação entre um espanhol-falante e um catalão-falante dá-se em espanhol:



Poderia parecer, portanto, que em *Mar adentro* se trata por igual o papel da língua espanhola como veículo de relacionamento pretensamente “neutral” por excelência sobre as outras duas línguas romances, tanto na Galiza como na Catalunha. A norma do filme parece ser: na presença de algum espanhol-falante, fale-se espanhol. O recurso talvez tenha sido produtivo para podar a representação mais fiel duma diversidade de usos das outras duas línguas. Mas há dous últimos contrastes significativos que apontam, porém, para uma hierarquia adicional na construção dos usos ou valores das três línguas para o relacionamento social fora do núcleo próprio: concretamente uma hierarquia espanhol - catalão - português. Vejamo-lo em detalhe.

Hierarquia espanhol - catalão - português

Em primeiro lugar, na cuidada arquitectura do filme, contrastam as escolhas linguísticas das duas parcerias que se formam desde o início da história e que produzem, afinal, resultados tão diversos: a parceria Ramón-Rosa, e a parceria Gené-Marc. Ao começo do filme, quando Gené e Marc se conhecem em pessoa na própria costa galega, já se dirigem entre eles em catalão:

Marc: *Ets la Gené, eh? Jo soc en Marc. Salut.*
(Dão-se a mão)
Gené: *I la Julia?*

Por contra, observemos o primeiro diálogo entre Ramón e Rosa, no quarto daquele, também ao começo do filme:

Rosa: *Me llamo Rosa.*
Ramón: *¿De dónde eres?*
Rosa: *De Boiro. Vine en la bici, dando un paseo.*

É conhecido na pesquisa sociolinguística que a língua utilizada num primeiro encontro entre desconhecidos bilingues pode determinar que esta, e não outra, será o seu veículo de comunicação habitual posterior. O fenómeno responde a que cada uma das pessoas desenvolve expectativas comunicativas sobre qual será potencialmente a conduta linguística do outro. A imagem do outro formada inicialmente reforça-

se com interações posteriores, e assim se mantêm as condutas linguísticas entre eles. Em *Mar adentro*, o facto é que o contraste na inamovível conduta linguística de cada parilha que se desenvolve durante a história tem um significativo correlato no final. A parilha Gené-Marc (catalã, catalã-falante, de classe meia, culta) produz não só língua, mas também vida: um filho. De todas as parilhas do filme, esta é a representada de maneira mais positiva. A de José e Manuela é uma família tradicional, do tipo chamado posicional (onde as relações interpessoais se estabelecem em função de claros papéis e responsabilidades), e onde o filho não mantêm a língua; a parilha Julia-Esposa não tem filhos, e está condenada à morte em vida; e a parilha potencial Ramón-Rosa tampouco produz vida, mas morte. Morte desejada, mas morte.

Um segundo contraste significativo refere-se às línguas utilizadas no “mundo exterior” da sociedade no seu conjunto. Num outro estudado paralelo, tanto Ramón como Gené (ambos sentados em cadeiras de rodas, leit-motiv de todo o filme) se relacionam num dado momento com um trabalhador do âmbito da saúde. Ramón é levado à Corunha para assistir à vista oral sobre a sua demanda legal. Na porta da casa, na sua cadeira de rodas, fala com a sua cunhada Manuela em espanhol. O condutor do veículo da *Asociación de Minusválidos do Barbanza* e da *Fundación ONCE* dirige-se a Ramón quando este é subido à furgoneta:

Condutor: ¿Usted es Ramón Sampedro, verdad?
Ramón: (Assente com a cabeça)
Condutor: Ya tenía yo ganas de llevarlo, hombre.

Noutra cena, Gené chega ao hospital para dar a luz, em automóvel rapidamente guiado por Marc. Gené mantêm todo o tempo uma longa conversa por telemóvel com Ramón em espanhol. Enquanto é sentada numa cadeira de rodas por um enfermeiro ou assistente sanitário, Gené continua a falar com Ramón. O enfermeiro colhe-lhe o telemóvel e passa-lho a Marc:

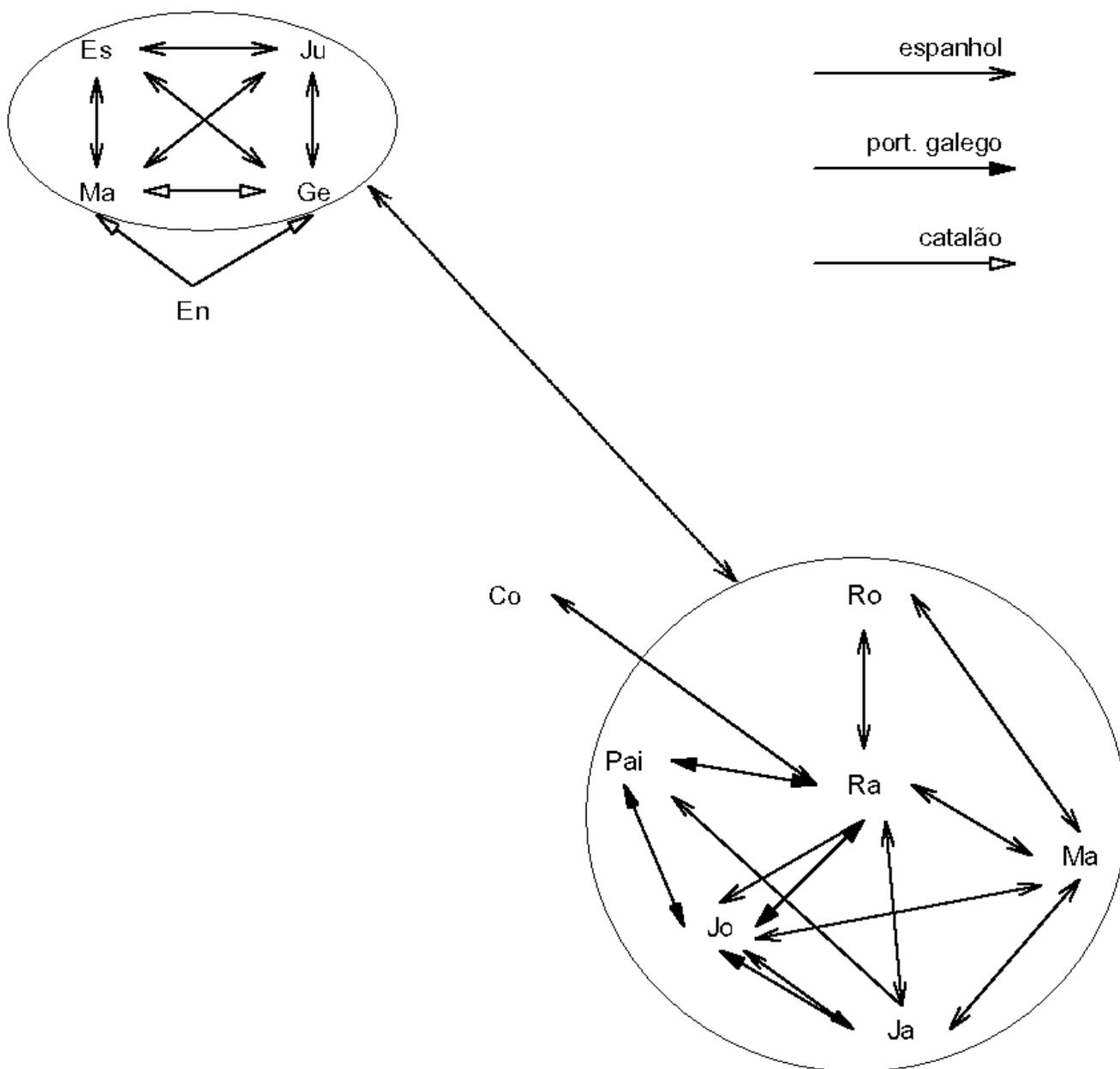
Enfermeiro: (A Gené) *Ho sento. Tingui* (dá-lhe a Marc o telemóvel).
...
 (A Marc) *El cotxe l’ha de (???) d’aquí, si us plau.*

Com outras palavras, à margem da língua utilizada polo interlocutor cliente (Ramón ou Gené), em cada caso essa figura do trabalhador que representa uma ligação “externa” à fechada constelação de personagens do filme tem uma conduta linguística espontânea inicial muito distinta: no âmbito rural galego, um condutor dirige-se em espanhol a Ramón; no âmbito urbano catalão, um assistente sanitário dirige-se em catalão a Gené. Por se pudéssemos pensar que as escolhas dos trabalhadores estão condicionadas pola observação da conduta do cliente, lembremos que em ambos casos os trabalhadores escutam os seus clientes falarem espanhol. Seria possível imaginar uma fácil e ligeira alteração desta representação ficcional dos usos públicos das línguas na Galiza, sem qualquer custo artístico para a obra: se se me permite algo de retrans, eu tenho observado que inclusive na Galiza, algumas vezes até alguns condutores de veículos podem falar a língua do país (convenientemente legendada por mor da universalidade) com um cliente. Por contra, Amenábar optou por generalizar o uso do espanhol como língua de relação pública por excelência na Galiza até para este caso. A opção estilística tem claras

implicações linguístico-ideológicas. Neste mesmo sentido, e por último, poderíamos perguntar-nos também pela opção do autor de incluir, na manifestação em favor da morte digna em frente do Palácio de Justiça da Corunha, apenas faixas escritas em espanhol. É legítimo perguntar-se se a presença de algum signo escrito em galego teria comprometido seriamente a ordem sociolinguística ficcional escolhida por Amenábar.

Resumo

A representação esquemática das condutas habituais em todo o filme é a seguinte:



O esquema deve ler-se assim: além das condutas já comentadas, as relações entre os dous grupos (o galego e o catalão) no seu conjunto são em espanhol. Duas personagens “externas”, o Condutor (Co)

e o Enfermeiro (En) empregam, respectivamente, espanhol e catalão. Por simplificar, excluo a figura do Sacerdote, dos jornalistas que entrevistam Ramón, e dos juízes (todos eles espanhol-falantes).

Conclusão: Realidade e ilusão

Ramón Sampedro morre dizendo para si “*Já vai. Já vai*”. O português galego fica representado, sem dúvida, como a língua das suas emoções mais íntimas (na que fala, mas não na que escreve pensamento), e portanto (isso dizem) como a “sua” língua verdadeira. Mas o filme no seu conjunto destila outros subtis significados sobre as relações entre línguas, valores e identidades. E é esta agrupação de significados que matiza a sua vocação de universalidade. A temática é universal. O problema ético é universal. Os sentimentos e argumentos são universais. Mas o tratamento da temática, problema, sentimentos e argumentos é apenas um dos tratamentos universalizantes possíveis. Quando, além das questões éticas, numa obra entram em jogo (sempre) questões de classe e de outras identidades, as correlações finalmente estabelecidas entre identidades e condutas (linguísticas e de outro tipo) das personagens podem, também, saltar à palestra. E este é também o caso de *Mar adentro*, susceptível como toda obra dum comentário como o aqui apresentado

A questão fundamental é que, quando uma obra ficcional contém uma ordem sociolinguística possível e verossímil, como *Mar adentro*, esta representação (esta tipificação) pode se impor, para a gente de fora da sociedade representada (ou para os de dentro!), como a verdadeira e existente. Quer dizer: precisamente *porque* os usos do galego são verossímeis (não é um filme monolíngue), *Mar adentro* cria uma ilusão de lealdade à realidade sociolinguística galega. Por que ilusão? *Mar adentro* diz que na Galiza se fala também galego, que se fala no seio da família, que também os jovens (o adolescente) o fala. Mas *Mar adentro* também diz, se o observamos, que a universalidade do problema ético não se pode transmitir nessa língua. Que, para o problema ter um interlocutor mais universal, é necessário distorcer a ordem real e empregar (muito mais sabiamente, isso sim) o gâmbito dos usos simbólicos parciais de uma língua dentro do seu próprio país... só para o galego, não para o catalão. *Mar adentro* diz que qualquer das três línguas veicula os sentimentos. Mas também diz que a razão se exprime em espanhol ou catalão. *Mar adentro* diz que tanto na Galiza como na Catalunha há relações familiares espanhol-falantes. Que o espanhol é língua comum, sim. Mas que, se um quer (se uma parelha quer), pode manter uma vida e uma luta só em catalão. Se repassamos com cuidado a história do filme, nenhuma das personagens galegas fez nem fará já nunca algo comparável.

Tudo isto, sem dúvida, pode ter sido algo marginal na planificação (sempre ideológica) de Amenábar: um epifenómeno da sua concepção da universalidade. Não atribuo vontade deliberada nenhuma ao autor. Mas estes significados culturais não deixam de estar aí, superpostos e não necessariamente incompatíveis com os mais evidentes da obra, e é legítimo comentá-los. O direito ao suicídio e a morrer dignamente não afecta só às pessoas. Há maneiras de uma cultura imóvel morrer metaforicamente sem dignidade, e uma delas é ignorarmos nos foros públicos, por mor duma defesa da galegidade parcial do filme, os significados sociais e linguísticos de uma obra artística notável que contém uma forma de Galiza.