

MOARA  
MOARA

REVISTA MOARA

© 2010 Todos os direitos reservados para Pós-Graduação em Letras da UFPA.

**Editor**

Valéria Augusti

**Normalização**

Rejane Pimentel Coelho Santos

**Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa**

Jorge Domingues Lopes

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
(Biblioteca do ILC, UFPA)

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA.  
Belém: ILC/UFPA.

n. 1-32 1993-2009  
n. 33 2010

Semestral 249p.; 21cm.

ISSN 0104-0944

1. Literatura-Periódicos. 2. Linguística-Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação.

CDD 805  
CDU 8(05)

**CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA**

Cidade Universitária Professor José da Silveira Netto

Laboratório de Ciências da Linguagem

Rua Augusto Corrêa, 1, Guamá

CEP 66075-900 - Belém - Pará

Tel./Fax (91) 3201-7499

<http://www.ufpa.br/mletras>

[mletras@ufpa.br](mailto:mletras@ufpa.br)

2010

Impresso no Brasil

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

**MOARA**  
**MOARA**

Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA

ISSN 0104-0944

Rev. MOARA	Belém	n. 33	p. 1-249	jan./jun., 2010.
------------	-------	-------	----------	------------------



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

Vice-Reitor

Horácio Schneider

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Emmanuel Zagury Tourinho

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Diretor

Otacílio Amaral Filho

Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Comissão Editorial

Fátima Cristina da Costa Pessoa, Germana Maria Araújo Sales, Rejane Pimentel

Coelho Santos, Marília Ferreira, Marli Tereza Furtado (Pres.), Valéria Augusti

Conselho Editorial

Abdelhak Razky (UFPA) Arnaldo Franco Junior (UNESP São José do Rio Preto) Audemaro Taranto Goulart (PUC-MG) Carmen Rodrigues (UFPA) Célia Macedo (UFPA) Christiane Cunha de Oliveira (Museu Antropológico da UFG) Christophe Golder (UFPA) Denise Bértoli Braga (UNICAMP) Eunice Santos (UFPA) Fátima Pessoa (UFPA) Fernanda Coutinho (UFCE) Francisco Quaresma de Figueiredo (UFG) Germana Sales (UFPA) Gessiane Picanço Lobato (UFPA) Heloisa Collins (PUC-SP) Ingedore Vilaça Koch (UNICAMP) Joel Cardoso (UFPA) José Carlos Chaves da Cunha (UFPA) José Guilherme Fernandes (UFPA) José Niraldo de Farias (UFAL) Liduína Fernandes (UECE) Lília Chaves (UFPA) Luis Antonio Marcuschi (UFPE) Luis Heleno Montoril del Castillo (UFPA) Mailce Fortkamp (UFSC) Márcia Cabral da Silva (UERJ) Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN) Maria Arisnete Câmara de Moraes (UFRN) Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões (UFPA) Maria Elias Soares (UFC) Maria Eulália Sobral Toscano (UFPA) Maria Helena Abrahão (UNESP S. José do R. Preto) Marília Ferreira (UFPA) Marli Tereza Furtado (UFPA) Milene Ribeiro Martins (UFPR) Mônica Veloso Borges (UFG) Mirian Hisae Yaegashi Zappone (Universidade Estadual de Maringá) Myriam Crestian Cunha (UFPA) Nelson Barros da Costa (UFC) Patrick Dahlet (Universidade das Antilhas) Paul Rivenc (Universidade Toulouse le Mirail) Regina Célia Fernandes Cruz (UFPA) Reinildes Dias (UFMG) Rosinda Castro de Guerra Ramos (PUC-SP) Sandoval Nonato Gomes Santos (USP) Sidney Facundes (UFPA) Sílvio Holanda (UFPA) Simone Cristina Mendonça (UFTA) Socorro Pacifico Barbosa (UFPP) Terezinha Maria Sprenger (PUC-SP) Valéria Augusti (UFPA) Vanderci de Andrade Aguilera (Universidade Estadual de Londrina) Vera Menezes (UFMG) Walkyria Magno e Silva (UFPA) Wander Emediato (UFMG)

MOARA  
MULHERES  
ESTUDOS LITERARIOS

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

n.º 33, janeiro-junho 2010.

## Sumário

- 7 **Apresentação**
- 11 **Crioulizações, americanidade e mobilidades culturais**  
Zilá BERND (UFRGS)
- 21 **Lenguas dominantes-lenguas dominadas en narrativas  
identitarias latinoamericanas**  
Laura MASELLO (Universidad de la República)
- 41 **Nativos excêntricos: literatura cubana y subversión  
de la nacionalidad**  
Idália MOREJÓN (UNICAMP/FAPESP)
- 57 **Dos lagos da lunda ao mar de Itaparica –  
uma geografia identitária**  
Maria Gabriela COSTA (UFAL)
- 79 **Identidade e transgressão no romance em liberdade  
de Silviano Santiago**  
Antonia Marly MOURA DA SILVA (UERGN)
- 105 **A rapsódia de os Contos amazônicos: da matriz oral  
à literatura erudita**  
Lauro Roberto do Carmo FIGUEIRA (UFPA)
- 131 **Hortência: natureza, desvio e diferença em  
um romance amazônico**  
Carmem Izabel RODRIGUES (UFPA)
- 151 **Leitura literária e informação estética: poesia e música,  
palavra e voz**  
Maria Auxiliadora Cunha GROSSI  
(Universidade Federal de Uberlândia)

- 177 **Samarica e Karolina: dois perfis de mulher no universo da oralidade gonzaguiana**  
Nildecy de MIRANDA (UFBA)
- 195 **O tradutor de Leconte de Lisle entre som e imagem**  
Christophe GOLDER (UFPA)
- 215 **Sentidos entre o velado e o desvelado: a leitura da narrativa infantil contemporânea**  
Flávia Brocchetto RAMOS  
Neiva Senaide Petry PANOZZO  
Taciana ZANOLA  
(Universidade de Caxias do Sul)
- 235 **Cinema, mimesis e vida social**  
Miriam GÁRATE (UNICAMP)

## APRESENTAÇÃO

O presente número da revista *MOARA* reúne estudos de pesquisadores cujas preocupações se dirigem à questão das identidades nacionais e ao aparato teórico que serve a sua reflexão, bem como à problemática da oralidade e de suas relações com o texto escrito ou mesmo com a imagem.

Assim, o primeiro artigo, *Crioulizações, americanidade e mobilidades culturais*, de autoria de Zilá Bernd, aborda e problematiza o conceito de criouldade/crioulização, que pretende dar conta dos fenômenos de hibridização que surgem nas Américas em virtude dos processos de transferências culturais/ transculturação.

Em chave de análise semelhante, Laura Masello, em *Lenguas dominantes-lenguas dominadas en narrativas identitarias latinoamericanas*, propõe-se a discutir o conceito brasileiro de antropofagia e o conceito antilhano de criouldade, tendo em vista o debate identitário na América Latina. Assim, pretende discutir a elaboração de seus respectivos discursos estéticos-literários, abordando a discussão acerca da luta por espaços para as línguas não hegemônicas.

Idália Morejón, por sua vez, propõe-se, em *Nativos excéntricos: literatura cubana y subversión de la nacionalidad*, a analisar a problemática da identidade nacional no contexto do debate literário do pós-nacionalismo, tomando como objeto de análise as narrativas ficcionais e livros de relatos de dois autores cubanos, José Manuel Prieto e Carlos A. Aguilera, que se incluem no vasto repertório de escritores cubanos cujas histórias são marcadas pela experiência do desenraizamento.

Da literatura cubana à angolana e brasileira, chegamos ao artigo de Maria Gabriela Costa, *Dos lagos da lunda ao mar de itaparica – uma geografia identitária*, em que se debruça sobre os romances *Laeji* – *O nascimento dum império* (1989), do escritor angolano Pepetela, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, propondo uma análise comparativa com o propósito de discutir a construção da identidade nacional em ambas as obras.



Em *Identidade e transgressão no romance em liberdade de Silviano Santiago*, Antonia Marly Moura da Silva busca analisar a construção da identidade no romance do escritor e crítico brasileiro, destacando particularmente os modos de figuração do outro, no interior do debate acerca dos gêneros na ficção contemporânea. Toma como elementos principais de análise a problematização, no romance, da instância autoral, do liame entre ficção e realidade, biografia e autobiografia, bem como da literatura e história.

Também no contexto brasileiro situa-se o artigo de Lauro Roberto do Carmo Figueira, *A rapsódia de os Contos amazônicos: da matriz oral à literatura erudita*, que se propõe a analisar *Os Contos amazônicos* (1893) de Inglês de Sousa como rapsódia, em que lendas, mitos, crenças diversas e História se confundem de forma a compor um painel do caboclo da Amazônia brasileira no decurso do século XIX.

Em *Hortência: natureza, desvio e diferença em um romance amazônico*, Carmem Izabel Rodrigues se volta para o romance naturalista de Marques de Carvalho em busca de uma análise que congregue a linguagem literária e a antropológica de forma a pensar as diversas formas de representação da diferença – social, racial, sexual – assim como as diferentes “falas” através das quais uma sociedade pode ser enfocada, seja pela via romanceada da ficção literária, seja pela descrição pretensamente objetiva do cientista social.

De outra perspectiva, a que articula a leitura, a palavra e a *performance* vocal, Maria Auxiliadora Grossi busca, em *Leitura literária e informação estética: poesia e música, palavra e voz*, suscitar reflexões sobre o processo de recepção e interpretação de textos literários, tomando como base experiências educativas teóricas e práticas desenvolvidas no Brasil e na França. Voltando-se para as práticas cotidianas de leitura de poesia, bem como para o trabalho com a palavra cantada em sala de aula e em diferentes espaços de cultura e educação, intenta discutir o papel de tais práticas na compreensão do fato literário.

A poesia oral, desta feita originada entre as camadas populares e comumente desvalorizada e confundida com o folclore, é objeto de preocupação de Nildecy de Miranda, que em *Samarica e Karolína: dois perfis de mulher no universo da oralidade gonzaguiana*, retoma duas narrativas orais do compositor Luiz Gonzaga, buscando lançar luz sobre a espontaneidade e vocalidade de seus versos, em que o prosaico toma forma poética e traduz aspectos sociais.

O som e a imagem, bem como suas implicações no processo de tradução da poesia de Leconte de Lisle, são foco de atenção de Christophe Golder em *O tradutor de Leconte de Lisle entre som e imagem*. As tensões resultantes das exigências rítmicas e imaginais da obra do poeta francês no processo de tradução para o português são foco privilegiado de análise no artigo em questão.

A interação entre palavra e ilustração surge como foco principal do artigo *Sentidos entre o velado e o desvelado: a leitura da narrativa infantil contemporânea*, de autoria de Flávia Ramos, Neiva Panozzo e Taciana Zanola. Preocupadas com o papel do leitor no processo de significação, se dedicam a apresentar possibilidades de leitura da narrativa infantil *Ab, cambaxirra, se eu pudesse...*, escrita por Ana Maria Machado e ilustrada por Graça Lima (2003), por meio da análise de seus constituintes verbais e visuais e das relações que podem ser estabelecidas entre esses códigos.

Por fim, em *Cinema, mimesis e vida social*, Miriam Gárate discute algumas crônicas redigidas por escritores mexicanos, brasileiros e argentinos no início do século XX, atenta à problemática que envolve o cinema no que tange às relações existentes entre ficção, realidade, desejo, comportamentos públicos e privados.

Valéria Augusti

## CRIOLIZAÇÕES, AMERICANIDADE E MOBILIDADES CULTURAIS

Zilá BERND

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)  
(Centro Universitário La Salle)  
(CNPq / Bolsa PQ)

MOARA  
MOARA

**RESUMO:** Refletir sobre o conceito de criouldade/crioulização, introduzido pelos autores do Caribe francófono como Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant e, desenvolvido posteriormente, por Édouard Glissant, mostrando seus objetivos e seu alcance, ou seja, dar conta dos fenômenos de hibridação que surgem nas Américas devido aos processos sucessivos de transferências culturais/transculturação. A reflexão pretende também discutir as vantagens para nós, no Brasil, de colocarmos em circulação em nossas pesquisas acadêmicas conceitos como os de crioulização e americanidade, que se situam no âmbito das Mobilidades culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crioulidade; Americanidade; Hibridação cultural; Identidade nacional e Mobilidades culturais.

**RESUMÉ:** Réfléchir sur le concept de créolité/créolisation, introduit par les auteurs de la Caraïbe francophone tels que Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant et, développé postérieurement par Édouard Glissant, en soulignant leurs objectifs; autrement dit, rendre compte des phénomènes d'hybridation qui surgissent dans les Amériques comme conséquence des processus de transferts culturels/transculturation. La réflexion vise aussi discuter les avantages pour nous au Brésil, de mettre en circulation dans nos recherches académiques des concepts tels que créolisation et américanité qui se situent dans le cadre des Mobilités culturelles.

**MOTS-CLÉS:** Créolité; Américanité; Hybridation culturelle; Identité nationale et Mobilités culturelles.

A proposta desse artigo é a de questionar a validade e o interesse em introduzir o conceito de criouldade/crioulização (*créolité/ créolisation*) tal como foi enunciado pelos escritores francófonos do Caribe francófono (*Éloge de la créolité*, 1989), com ênfase nas propostas de Patrick Chamoiseau (1997), Raphael Confiant e Édouard Glissant (1997). Gostaria de poder mostrar de que forma esse conceito aponta as passagens transculturais como constituintes da identidade cultural híbrida das Américas, evidenciando essa e outras formas de mobilidades (transculturais) como elementos que caracterizam a identidade das Américas, que chamamos de americanidade. Trata-se, portanto, de verificar em que medida esse conceito de identidade mais ampla – americanidade – convive em harmonia com os de regionalismo e identidade nacional por serem todos, no limite, expressões da busca de autonomia e de identidade cultural, alicerçadas na aceitação da mestiçagem e da crioulização como estratégias de mobilidade cultural, fundadoras dessa identidade.

## 1 CRIOULIZAÇÃO

Na virada dos anos 90, surge no espaço francófono do Caribe uma proposta de concepção identitária que vem a constituir-se em uma nova etapa do processo de afirmação identitária iniciado nos anos 30 com a Negritude. Sucedeu à Negritude, a proposta de Édouard Glissant, que introduziu o conceito de Antilhanidade (ou do Discurso Antilhano), sendo que nos anos 90, a noção de Crioulidade/crioulização vem somar-se ao discurso dos descontentes com o pensamento da Negritude que limitava a afirmação da identidade a um único quadro de referências (a pertença à etnia negra). Com essa abertura para o Diverso e a Relação (para utilizar termos caros a E. Glissant, 1980), a reflexão sobre o identitário torna-se cada vez mais abrangente e, por consequência, menos essencialista.

De acordo com Walter Mignolo (2000), o conceito de criouldade seria uma etapa num processo de compreensão e de formação da identidade cultural iniciado por Fernando Ortiz,

antropólogo cubano que, nos anos 40, concebeu o fecundo conceito de transculturação. Por esse conceito, no contato de culturas europeias e autóctones na América Latina, há perdas e ganhos de parte de todas as culturas envolvidas, originando-se desta fricção algo novo e original, ou seja, as culturas latino-americanas.

O termo *crioulidade* ou *crioulização*, como prefere Glissant por sugerir a ideia fundamental de processo, transita muito bem em língua francesa e em língua espanhola, remetendo a algo novo, ao que foi originado na América, contudo, é um tanto problemático em português, onde tende a ser associado com um dos sentidos de « crioulo » que é a pertença à etnia negra.

Segundo os signatários do manifesto intitulado *Éloge de la Créolité*, a criouldade é “um agregado interacional ou transacional de elementos culturais caraíbas, europeus, africanos, asiáticos etc. que o jugo da história reuniu no mesmo solo” (BERNABE; CHAMOISEAU; CONFLIANT, 1989). É, pois, fruto de “um turbilhão de significados em um só significante, constituindo-se em uma especificidade aberta” (contrariamente à Negritude que se fechava em torno da especificidade de uma etnia e de uma cultura: a negra).

Convém, pois, distinguir Antilhanidade, Americanidade e Crioulidade, conceitos que, segundo Chamoiseau, poderiam recobrir as mesmas realidades. A americanização e o sentimento de americanidade dela decorrente serviria para descrever os processos de adaptação progressiva das populações do mundo ocidental ao chamado Novo Mundo. Bem diferente seria o processo de crioulização, que designa o contato brutal de populações culturalmente diferenciadas que foram levadas a inventar novos esquemas culturais, o que permitiu a sua coabitação.

A criouldade engloba a Americanidade, pois implica um duplo processo: (1) a adaptação de europeus, africanos e asiáticos ao Novo Mundo; (2) a confrontação cultural entre estes povos num mesmo espaço, levando à criação de uma cultura sincrética dita crioula.

Em resumo, a proposta contida no manifesto *Éloge de la créolité* (que tem tradução em português como *Elogio da criouldade*) é a de pensar o mundo como uma harmonia polifônica: racional/irracional, concluída/complexa, unida/difratada.

## 2 AMERICANIDADE

Tentamos, em diferentes publicações, construir o conceito de Americanidade que corresponde a uma identificação privilegiada com as Américas, em substituição ao olhar lançado para o longe: o continente europeu de onde vieram os colonizadores. Esse processo de continuidade com a cultura das metrópoles fez com que as culturas das Américas merecessem etiquetas tais como “cultura subalterna”, “dependência cultural”, “mimetismo cultural”, etc. Em nossas pesquisas sobre o conceito de americanidade, verificamos que em diferentes pontos das Américas o conceito foi enunciado, podendo-se perceber nuances significativas entre: *americanidad* (América hispânica), *américanité* (Quebec) e *americanidade* (Brasil). Verifica-se curiosamente a ausência de equivalente em língua inglesa (*americaness* não existe!), o que é bastante fácil de entender já que os estadunidenses se consideram americanos *tout court*.

*Americanidad* surge primeiramente como força propulsora das independências e, mais tarde, como revide ao temor de um neocolonialismo norte-americano, estando ligado a determinadas urgências de uma América que precisa concluir seus processos de independência social, política e econômica. Quanto à *américanité* quebequense, trata-se sobretudo de destacar o caráter francófono da província do Quebec, de reconhecer que a herança européia não foi exclusiva e que há lugares de memória (*lieux de mémoire*) incontornáveis relacionados à vivência americana. Gérard Bouchard (2000) fala, em “gênese das nações e das culturas do Novo Mundo”, sendo um dos grandes defensores da “americanidade quebequense”. Segundo esse fecundo historiador, a americanidade, para além das variantes nacionais, repousaria sobre a matriz das coletividades

novas ou culturas fundadoras. Lembremos que as coletividades novas são definidas por G. Bouchard (2000) como aquelas que desenvolvem modelos culturais a partir da *ruptura* com as metrópoles (e não a partir da *continuidade*, como é o caso das coletividades ditas transplantadas). O autor lembra também que esses espaços novos onde se erige a nova cultura, embora fossem na verdade já habitados pelas populações autóctones, “criaram circunstâncias próprias (pela ruptura com os modelos metropolitanos) a uma mitologia dos (re)começos, a uma espécie de tempo-zero (ao menos virtual, e às vezes real) da vida social” (BOUCHARD, 2000, p.15-16).

Já no contexto do Caribe, o conceito de *crioulização* abrange e ultrapassa o de americanidade como um desafio de organizar a comunhão “das diversidades humanas que não precisam renunciar ao que elas são” (CHAMOISEAU, 1997, p. 203). Parece que há aqui uma clivagem em relação à idéia de “gênese” das nações e das culturas através dos mitos de recomeço, presente na concepção de americanidade quebequense, pois, no âmbito da criouldade, surge o conceito de “digênese” (Glissant), ou seja, uma negação da gênese, da origem e dos recomeços. Nas Américas, “o ponto de impulso é indiscernível, e móvel, e recapitulativo, e aberto, crescente, proliferante, presidindo o nascimento sem começo das identidades crioulas” (CHAMOISEAU, 1997, p. 204).

Segundo E. Glissant (1997), a entrada em contato, no Novo Mundo, das culturas atávicas (que possuem seus mitos cosmogônicos) dá origem a culturas compostas que não geraram gêneses, pois não adotaram esses mitos de criação vindos de fora, até porque sua origem não se perde na noite dos tempos, mas tem uma história. No que concerne à sociedade crioula do Caribe, “a gênese se funde em uma obscuridade, a do ventre do navio negreiro. É o que eu chamo de *digênese*”<sup>1</sup> (GLISSANT, 1997, p. 36).

<sup>1</sup> Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 1039), digenético é o que se desenvolve em dois hospedeiros distintos, um intermediário e outro definitivo (diz-se de parasita).

Esse pensamento converge com o de Lezama Lima para quem a americanidade, ou a expressão americana, emerge com as formas proliferantes e incorporativas do barroco que, nas Américas, graças ao trabalho da transculturação, ao aproveitamento dos restos, dos vestígios e das marcas deixadas por diferentes culturas, gera elementos culturais novos.

A americanidade na América Latina não se originaria, como quer Gérard Bouchard (2000), nem com o crioulo nem com o mestiço, pois a mestiçagem se caracteriza pela homogeneidade (*melting pot*) e pela previsibilidade. Ela só emerge verdadeiramente com a posta em marcha dos processos de transculturação e de hibridação com seu valor acrescido da imprevisibilidade. O processo está inacabado, como sugere o historiador quebequense, mas sempre o estará, pois os processos de identificação estão em contínuo devir. O que interessa não é propriamente o acabamento, mas que as trocas, as interpenetrações e os processos de desierarquização continuem a se realizar e que a ideia de uma *americanidade compartilhada* entre o norte e o sul continue a possibilitar a relação.

### 3 REGIONALISMO E IDENTIDADE NACIONAL

Resta uma reflexão sobre os conceitos de Regionalismo e de identidade nacional para averiguar se as noções acima mencionadas de crioulização e americanidade entram em conflito – sendo até mesmo antagônicas – à concepção da literatura como expressão regional. Me parece que absolutamente tais posições não são contraditórias (Regional, identidade nacional, americanidade), sendo possível, inclusive, pensar o Regionalismo também como um lugar onde ocorrem crioulizações. O Regionalismo como forma de identidade fechada a uma região e que prega uma (impossível) “pureza” de suas fontes, a meu ver não tem as mínimas condições de sobrevivência nos dias de hoje onde os efeitos da globalização se fazem sentir em toda parte. Mas, se por Regionalismo estamos pensando em obras abertas para uma dimensão necessária e

incontornável de universalidade, de compromisso com o humano em sua acepção mais ampla, então devemos poder encontrar em obras regionalistas efeitos benéficos da crioulização e de uma identificação com as Américas. Bastaria para tanto apontarmos a obra de autores que ganharam dimensão nacional e internacional, conquistando leitores em diversas línguas como Moacyr Scliar, originário do Rio Grande do Sul, e Milton Hatoum (Amazonense). Profundamente inseridas em suas respectivas regiões, colocando em evidência as interpenetrações culturais entre substrato autóctone e cultura dos imigrantes (no primeiro caso, cultura gaúcha e judaica e, no segundo, substrato cultural e mitológico amazonense e cultura libanesa), as obras apresentam efeitos de crioulização e de universalidade, comovendo leitores que, nos quatro cantos do planeta, pertencem aos grandes movimentos de migratórios a que assistimos na contemporaneidade.

Logo, ao se propor uma reflexão sobre Regionalismos, transferências culturais e hibridações, partiu-se da hipótese – que veio a ser comprovada – de que por mais regional que seja uma obra, se ela é realmente uma obra de arte literária, ela não está infensa a cruzamentos, mestiçagens e hibridações e que, portanto, as teorias caribenhas da crioulização, ou as quebequenses que retomam o conceito de americanidade, juntamente com as de García Canclini sobre a hibridação, são pertinentes e oportunas de serem pensadas juntas.

José Edilson Amorim (2008, p.18), em sua obra *Era uma vez no Nordeste*; ficção e representação regional I, confirma que o Regionalismo “se transforma em uma prática que permanece e se reelabora”. Ao colocar a escrita regionalismo no âmbito dos processos identitários que se perfazem no próprio processo de sua afirmação, nos autoriza a depreender que é partidário de uma concepção do regionalismo que se “reelabora”, dando origem a obras como as João Ubaldo Ribeiro da primeira fase (Sargento Getúlio), que podem ser lidas como metáforas da condição humana universal.

#### 4 MOBILIDADES CULTURAIS

Os diferentes conceitos que acabamos de mencionar: transculturação, crioulização, hibridação entre outros, inscrevem-se no âmbito do que vimos chamando de Mobilidades culturais, que compreendem estratégias de deslocamentos, passagens e transferências culturais que se verificam na literatura, nas artes e nas demais manifestações culturais. Ao destacar essa temática, seguimos o pensamento fertilizador de teóricos canadenses, tais como Walter Moser, Simon Harel, Pierre Ouellet e Patrick Imbert, entre outros, que concebem a mobilidade cultural como estratégia para driblar a imposição das normas (lingüísticas e sociais), do poder (fixo e imóvel), da doxa e dos clichês que tendem a imobilizar os discursos em estados de coagulação.

Escritores, artistas e agentes culturais desenvolvem táticas cujo eixo é o movimento, deslocando a arbitrariedade da norma, rompendo paradigmas e aproximando culturas através de processos transculturais. O *trans* preside as mobilidades através de jogos transculturais por estar associado à ultrapassagem, ao ir além, à travessia de territórios até então interditos, como nos lembra Simon Harel e Nubia Hanciau ao estudar a figura do *braconnier* (caçador furtivo). Assim, as diferentes formas de mobilidade podem ocorrer no espaço (viagens, deambulações, *flâneries*), no tempo (formas romanescas estruturadas em várias épocas, com grandes saltos temporais), na passagem das vozes narrativas (dialogismo) e até no uso de metáforas que deslocam o sentido primeiro das palavras. Pierre Ouellet em *L'esprit migrateur* (2003) chama a atenção para a migração cultural, que se constitui em forma privilegiada de mobilidade, ocorrendo frequentemente em obras dos escritores ditos migrantes ou trans-nacionais e até de escritores que nunca viajaram, mas cuja obra se desloca constantemente pela inscrição de fragmentos do pensamento de outros autores. Assim, passagens intertextuais caracterizam-se como práticas de mobilidade por excelência.

#### Referências

- AMORIM, J. E. *Era uma vez no Nordeste*. ficção e representação regional 1. Campina Grande: Editora da Univ. Fed. de Campina Grande, 2008.
- ANDRES, B. & BERND, Z., (Dir.). *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*. Quebec: Nota Bene, 1999.
- BERNABE, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- BERND, Z. (Org.) *Escrituras híbridadas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: editora da UFRGS, 1998.
- BERND, Z., org. Brasil/Canadá: *Mobilidades (trans)culturais nas Américas*. Porto Alegre: Nova Prova/Abecan, 2008.
- BERND, Z. *Américanité et mobilités transculturelles*. Quebec: Presses de l'Université Laval, 2009. Collection Americana.
- BERND, Z. (org.) *Dicionário das figuras da mobilidade cultural nas Américas*. Porto Alegre: Tomo, 2009. no prelo.
- BOUCHARD, G. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal: Borpeal, 2000.
- CHAMOISEAU, P. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.
- GLISSANT, É. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.
- MIGNOLO, W. *Coloniality, Subaltern knowledges and Border Thinking*. Local Histories/Global Designs. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- OUELLET, P. *L'esprit migrateur; essai sur le non-sens commun*. Montréal: VLB éditeur, 2003. (Le Soi et l'autre).

MOARA  
MULERE

## LENGUAS DOMINANTES-LENGUAS DOMINADAS EN NARRATIVAS IDENTITARIAS LATINOAMERICANAS<sup>1\*</sup>

Laura MASELLO

(Universidad de la República)

RESUMO: As tentativas de emancipação da dependência cultural na América Latina surgiram muitas vezes de forma isolada. Dentre a heterogeneidade das iniciativas, um dos aspectos do debate foi a necessidade de se expressar na língua e nos esquemas interpretativos do Outro europeu. Dois conceitos, no entanto, se esforçaram por reverter essa situação em regiões que aparentemente mantinham poucos contatos entre si: a Antropofagia brasileira e a Crioulização antilhana. Ambas as posições representam uma alternativa no seio do debate identitário latinoamericano. Para alguns autores, a Antropofagia com seu questionamento da pureza predeterminante e sua dessacralização do “nacional”, poderia alimentar a reflexão tanto do resto da América Latina como do norte. Seria a principal convergência com a Crioulização, entendida como oposição a qualquer reivindicação de raiz única ou mestiçagem previsível. Neste trabalho, tomado de minha tese de Doutorado, estabeleço dinâmicas entre os dois movimentos e estudo a elaboração de seus discursos estéticos-literários como instrumentos para cruzar suas manifestações literárias, incluindo a luta por espaços para as línguas não hegemônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Línguas e variedades dominadas; Narrativas identitárias; Antropofagias; Crioulizações.

RESUMEN: Los intentos de emancipación de la dependencia cultural en América latina surgieron a menudo en forma aislada. Dentro de la heterogeneidad de iniciativas, uno de los aspectos del debate fue tener que expresarse en la lengua y esquemas interpretativos del Otro europeo. Dos concepciones, sin embargo, se esforzaron por revertir esa situación en regiones que aparentemente mantenían pocos contactos entre sí: la Antropofagia brasileña y la Creolización antillana. Ambas posturas

<sup>1\*</sup> Este trabajo forma parte de mi tesis de Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, defendida el 18 de diciembre de 2009.

representan una alternativa dentro del debate identitario latinoamericano. Para algunos autores, la Antropofagia, con su cuestionamiento de la pureza pre-determinante y su desacralización de “lo nacional”, podría alimentar la reflexión tanto del resto de América Latina como del norte. Sería la principal convergencia con la Creolización, entendida como oposición a toda reivindicación de raíz única o mestizaje previsible. En este trabajo, tomado de mi tesis de Doctorado, establezco dinámicas entre ambas corrientes y estudio la elaboración de sus discursos estéticos-literarios como instrumentos para cruzar sus manifestaciones literarias, incluyendo la lucha por espacios para las lenguas no hegemónicas.

**PALABRAS-CLAVE:** Lenguas y variedades dominadas; Narrativas identitarias; Antropofagias; Creolizaciones.

## 1 UN LUGAR CRÍTICO NEOAMERICANO

En esta época de relativización de fronteras entre lo local y lo global, entre lo particular y lo universal, entre supuestos (e impuestos) centro y periferia, es necesario revisar las categorías desde las cuales el complejo territorio denominado América Latina ha sido pensado. La idea de este continente como un espacio homogeneizador puede sustituirse por la de “lugares críticos” latinoamericanos, según la expresión de Ivete Walty, quien retoma y matiza el concepto de “*lugares/ problemas*” elaborado por Hugo Achugar (1996). Walty (2000, p. 983) propone la concretización de ese espacio en lugares *de crítica* y lugares *en crisis*, “em vulnerabilidade, mas também como possibilidade de construção de saídas alternativas”.

La primera impresión que se tiene es que los intentos de emancipación de la dependencia cultural en las tres “Américas latinas” determinadas por los sustratos lingüísticos neolatinos surgieron en forma aislada, pudiendo decirse que aún hoy las tres geografías del continente se caracterizan por la falta de conocimiento y re-conocimiento mutuos.

Sin embargo, dentro de la heterogeneidad de esas iniciativas y de los distintos aspectos que configuran el debate identitario

latinoamericano, existen orígenes comunes y puntos de encuentro que cuestionan desde dos “lugares críticos”, uno lusófono y otro francófono, no sólo la cartografía oficial impuesta a partir de criterios geográficos y políticos – como ya lo hiciera Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* – sino el deslinde lingüístico-cultural restrictivamente “hispanico” o “ibérico”. Parece adecuada entonces la distinción espacio-cultural tripartita que hace Édouard Glissant – basándose en los estudios, entre otros, de Darcy Ribeiro en Mesoamérica, Euroamérica y Neoamérica:

Je commencerai par définir ce que je crois être, avec quelques autres, la caractéristique première des Amériques, c’est-à-dire la répartition que l’on peut faire – avec des chercheurs comme Darcy Ribeiro au Brésil et Emmanuel Bonfil Batalla au Mexique ou Rex Nettleford à la Jamaïque- en trois sortes d’Amériques: l’Amérique des peuples témoins, de ceux qui ont toujours été là et que l’on définit comme la Meso-Amérique, la *Meso-America*; l’Amérique de ceux qui sont arrivés en provenance d’Europe et qui ont préservé sur le nouveau continent les us et coutumes ainsi que les traditions de leurs pays d’origine, que l’on pourrait appeler l’*Euro-America* et qui comprend bien entendu le Québec, le Canada, les États-Unis et une partie (culturelle) du Chili et de l’Argentine; l’Amérique que l’on pourrait appeler la *Neo-America* et qui est celle de la créolisation. Elle est constituée de la Caraïbe, du nord-est du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du sud des États-Unis, de la côte Caraïbe du Venezuela et de la Colombie, et d’une grande partie de l’Amérique centrale et du Mexique. (GLISSANT, 1996, p. 13)

Ahora bien, la gran divergencia que plantea Glissant respecto a Ribeiro es que, mientras para este autor las poblaciones africanas que salen de su estado tribal para acceder a la condición nacional forman una categoría que no se dio en América (la de los *pueblos emergentes*), para el martiniqueño en la Neoamérica prevalece lo africano. En razón de su herencia africana y de los fenómenos de creolización, la Neoamérica incluiría, por consiguiente, tanto a los Caribes francófono, luso, hispano, anglo, holandés y danés como a parte del Brasil y del sur de los Estados Unidos, alejándose obviamente de la noción de latinidad y configurando una zona de



cultura con un pasado común derivado del sistema de plantaciones, instalado en base al aniquilamiento de la población autóctona y la importación de una población de reemplazo desde África subsahariana.

Este fenómeno de formación de un nuevo modelo societal determinó, según Glissant, que la literatura, cualquiera fuera la lengua de los escritores, se centrara en la búsqueda de una legitimidad del habitante en su tierra, dando lugar a procesos diversos de construcción de la identidad. Las dos concepciones que me interesan – el Movimiento Antropófago lanzado por Oswald de Andrade en el Brasil de los años 1920-30 y la Creolización, que Édouard Glissant fue el primero en teorizar en el Caribe créolo-francófono de los años 1970-1990 – surgieron en dos regiones que, aparentemente mantenían pocos contactos entre sí y que podrían ubicarse en un mismo “lugar crítico” neoamericano<sup>2</sup>, como fuertes contrapuntos teóricos y artísticos a la visión de América derivada de los esquemas interpretativos europeos.

Si comencé evocando el posible mapa cultural latinoamericano y sus desplazamientos es porque creo que las imágenes y terminología espaciales pueden contribuir a organizar mi análisis, estrechamente vinculado al cuestionamiento del continente, de sus “naciones” y sus fronteras y a la invención de una topografía. En este punto, es inevitable recurrir, a modo de macro-referente, a la reflexión de Walter Mignolo (1998) sobre la importancia del lugar de enunciación de esas teorías, concepto que en cierta forma fundamenta la noción de “lugares críticos”.

Mignolo (1998) reivindica la perspectiva del postoccidentalismo latinoamericano como lugar de enunciación del pensamiento y del discurso de descolonización intelectual *desde* y no sobre América Latina. Entre las principales líneas de reflexión de este investigador,

<sup>2</sup> En el caso de Brasil, habría que matizar la idea pues, si bien Oswald de Andrade, creador de la Antropofagia, podría ser considerado “euroamericano” tanto por su formación como por su origen geográfico-cultural “central” dentro del país, su propuesta remite principalmente a la problemática de la Neoamérica.

su planteo de (re)pensar la historia de América Latina a partir de la independencia haitiana significa una ruptura con “la hegemonía del legado colonial hispánico en la construcción de categorías geoculturales en América”. Asimismo, pone sobre el tapete la cuestión racial –es decir, la independencia en América comenzó ligada a la emancipación étnica–, uno de los elementos que entran en juego en la elaboración identitaria tanto de la Antropofagia como de la Creolización. El proyecto crítico del postoccidentalismo postula así la restitución de las historias locales como productoras de conocimiento que desplazan las epistemologías globales y propone la necesidad de “epistemologías fronterizas” como espacio de reflexión generado desde los legados coloniales para el conocimiento planetario, punto de encuentro con el pensamiento de Glissant.

Los *loci enunciativos* de donde emergen los dos movimientos que analizo ya no admitirían el modificador “latino” en tanto éste señala sólo uno de sus componentes culturales y la unidad supuestamente asegurada por esa latinidad cede ante el problema de la diversidad de lenguas –portugués del Brasil, créoles de las distintas áreas caribeñas, francés caribeño “de las islas”, etc. –, convirtiéndolos en espacios de alteridad y de dinamización de lo diverso.

## 2 ESPACIOS FLUCTUANTES

Retomando la imagen espacial de Mignolo, los *loci* críticos configurados por la Antropofagia y la Creolización devienen espacios de rupturas, resistencias, adversidades, por lo que se los podría asociar con la idea de Silviano Santiago (2000, p. 66) del “entrelugar del discurso latinoamericano”, elaborada en torno a la deconstrucción del tema de la copia: “América se transforma en copia, simulacro que se quiere cada vez más semejante al original, cuando su originalidad no se encontraría en la copia del modelo original sino en su origen, borrado completamente por los conquistadores”.

En el planteo del investigador brasileño encontramos algunas coincidencias tanto con la Antropofagia como con la

Creolización. No por casualidad la conferencia en que Santiago expuso este concepto tuvo como título original “L’entre-lieu du discours latino-américain” para luego ser leída en la Universidad de Montréal con otro título: “Naissance du sauvage. Anthropophagie Culturelle et la Littérature du Nouveau Monde” (SANTIAGO, 2000, p.77). Inspirado en las investigaciones de Lévi-Strauss, Santiago recurre a las metáforas de la antropofagia y el canibalismo para caracterizar la búsqueda de los escritores latinoamericanos como una “asimilación inquieta e insubordinada, antropófaga”, un medio camino entre la asimilación – que pasa a ser conciente – y la ruptura – que no supone, sin embargo, la adopción a ultranza de un nacionalismo ni la remisión a una pureza pre-colonial.

Es desde una ubicación en el *lugar crítico* de lo Creolización glissantiana, el entrelugar de Santiago y los escritos teóricos antropofágicos, que algunas obras literarias *neoamericanas* pueden ser leídas desde sus propios *loci* a través de la Antropofagia y de la Creolización, tomadas como instrumentos que, sobrepasando lo local, ayudan a comprender las construcciones identitarias que se desarrollaron en la región. Por eso el plural en el título: ambas trascienden los límites intraperiféricos espaciales y temporales y concretizan en el plano teórico y estético las aspiraciones comunes a países llamados “latinoamericanos” herederos de un pasado colonial.

El corpus que estudio en mi tesis está constituido por obras escritas y publicadas a partir de fines de la década del 70 en Guadalupe, Martinica, Haití y Brasil (en estos dos últimos casos, durante o a la salida de las respectivas dictaduras): *Utopia selvagem* (1981) de Darcy Ribeiro (Brasil), *Viva o povo brasileiro* (1984) y *O feitiço da ilha do Pavão* (1997) de João Ubaldo Ribeiro (Brasil), *Sainte dérive des cochons* (1977) de Jean-Claude Charles (Haití), *Solibo Magnifique* (1988) y *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau (Martinica), *L’Espérance macadam* (1995) de Gisèle Pineau (Guadalupe), *La Panse du chacal* (2004) de Raphaël Confiant (Martinica).

Para la selección del mismo, adopté los parámetros propuestos en la obra ensayística y literaria de Glissant, la cual

inaugura, según Eurídice Figueiredo (2002, p.40-42), un nuevo proyecto literario en la región, frente a un contexto literario occidental en que se habían producido la crisis del sujeto y la muerte del autor: “el surgimiento de la novela del nosotros, o la creación de un sujeto colectivo en sustitución del personaje individual/individualista”; la figura del narrador disgregada en “un conjunto de personajes que se alternan en el papel de narradores”; el “carácter fragmentario y discontinuo cercano a las narrativas populares”; la presencia de la oralitura a través de la desterritorialización de la lengua y de “una síntesis entre la sintaxis escrita y la rítmica hablada”. A estos criterios se agregarán aquellos que van afinando las diferencias entre antropofagias y creolizaciones. En el presente trabajo solo presentaré muy sintéticamente algunos aspectos de mi estudio.

### 3 DISCURSO LITERARIO Y ESPACIOS PARA LAS LENGUAS

Estrechamente ligada al sentimiento de nación y a la definición de la identidad se encuentra la elección de la lengua con la cual se elaborará el discurso que los exprese. Algunos análisis desarrollados por Glissant en el capítulo “Langue, multilingüisme” de *Le Discours antillais* pueden ser aplicados en ambos casos. Glissant toma como punto de partida la realidad del multilingüismo y cómo este ha sido (y es aún) oprimido o aprovechado en Occidente desde el nacimiento del concepto de nación:

En Occident, dès la constitution des premiers ensembles nationaux, la simple pratique au niveau individuel de deux ou plusieurs langues apparut comme suspecte, séditionneuse. L’intolérance nationale, nécessaire à la construction dialectique de l’Occident, impose ces interdits [...]; le monolingüisme est alors une pulsion “historique” naturelle, une nécessaire donnée de l’être collectif [...] Nation et langue coïncident alors dans une unicité exclusive. (GLISSANT, 1997a, p. 548-549)

¿Cómo se ha trasladado la problemática lingüística al discurso y qué posición se ha adoptado ante los modelos literarios

metropolitanos en ambas visiones? Antropofagia y Creolización postulan sendos proyectos ideológicos y estéticos a partir de puntos comunes tales como la reapropiación e integración de lo brasileño o de lo créole mediante el reencuentro con la verdadera historia, la valoración de la oralidad popular y la consiguiente y necesaria reconfiguración del discurso para expresarlos. Podría decirse que los grandes parámetros son compartidos, como expresa Bernd, retomando el concepto glissantiano de culturas compósitas, pero aplicado a la escritura:

Esta visão do identitário como lugar de confluência do múltiplo, determina toda uma concepção da escritura como um lugar de desestabilização e do escritor como imperativamente aberto ao multilinguismo, mesmo que ele escreva sempre na mesma língua. Esta língua será atravessada por diferentes linguagens, mestiça e impura, aceitando como queriam os modernistas brasileiros “a contribuição milagrosa de todos os erros”. As identidades definidas, pois, como crioualizadas engendram estéticas compósitas. (BERND, 2000, p.972-973)

En lo que refiere al plano lingüístico, si bien en un caso se trata del conflicto entre dos lenguas (siendo Martinica un departamento asimilado) y en el otro entre dos variedades de una misma lengua (Brasil, nación independiente), en el centro de la problemática se encuentra el mismo dilema: el diferente estatuto de los componentes de cada binomio y la reproducción de la relación dominado-dominante. Sin embargo, teniendo en cuenta el momento y el lugar de enunciación de cada uno, es decir los diferentes entrelugares desde los cuales se construyen, intentaré deslindar en qué radica la particularidad de cada movimiento.

### 3.1 CARIBE: LA ORALITURA COMO RESCATE

La problemática de la lengua y sus implicaciones descentralizadoras en el campo literario constituyen el gran desafío que se plantearon los teóricos y escritores de la creolización. En

las primeras sociedades coloniales (desde 1634 para las Pequeñas Antillas) se produce una situación de contacto importante entre lenguas diferentes con la aparición de las lenguas criollas, lo cual determina la configuración de una sociedad fuertemente diglósica. Más allá de la sobrevivencia del créole como lengua, los términos del debate para los antillanos refieren más bien a la imposibilidad de encerrar el créole, lengua esencialmente oral, en el marco de la escritura occidental, dado que buena parte de los escritores editan mayormente sus obras en Francia o Canadá.

Es este uno de los puntos clave sobre los cuales ha tomado posición Glissant y que determina el enfoque ideológico y poético de su pensamiento teórico, alejado de toda concepción monolingüe y monocultural. Si por un lado las lenguas créoles no tienen por qué plegarse a los parámetros de la tradición escrita occidental, por otro tampoco la propia lengua y los modelos literarios occidentales franceses “puros” resultan los más adecuados para expresar el imaginario caribeño:

Parce que la rhétorique de la langue française nous a été imposée et parce qu'on nous a appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée [...], il a fallu réagir contre. La pratique de cette rhétorique nous a imposé l'idée que la langue française était la seule qui pouvait exprimer quelque chose de nos réalités. (GLISSANT, 1996, p.120)

Como contraparte, Glissant estudia en *Le Discours antillais* (GLISSANT, 1997a, p.49) la relación entre el estatuto del créole y la poética caribeña. El créole es la primera geografía del “Détour”, es decir el Desvío que esquivo una situación bloqueada cuya culminación puede ser o no una alienación. En la visión de Glissant, la lengua créole nace de un proceso de desvío e irrisión sistemáticos. El amo impone al esclavo una lengua simplificada, adaptada a las exigencias del trabajo servil; el esclavo confisca al amo ese lenguaje y lo lleva a las últimas consecuencias de la simplificación. En la época de estos trabajos teóricos, para Glissant la literatura en Martinica no necesariamente debía escribirse en créole, pues éste no cuenta

con el consenso colectivo en un contexto en que, por un lado no hay producción en esa lengua (ya no en el terreno literario sino en otras áreas) debido a la asimilación político-económica<sup>3</sup> y, por otro, se plantea la polémica de la pertinencia de su fijación escrita (GLISSANT, 1997a, p.491)

Crear las condiciones para una literatura en créole implica pasar primero por el análisis sociolingüístico, la acción educativa y la intervención política que lleven a la concientización y al consenso imprescindibles, que evitarán además la folclorización de la lengua créole en su uso literario.

¿Qué puede hacer el escritor enfrentado a esa coyuntura? ¿Qué caminos propone Glissant? El planteo de Glissant actualiza el debate siempre presente en torno a la deuda estética con los modelos europeos. Es aquí donde este autor propone el traslado del concepto lingüístico de creolización al ámbito cultural y literario como metáfora de la apropiación, aplicable también más allá del Caribe:

le phénomène que je décris n'a rien de local: c'est un enjeu beaucoup plus généralisé. Et si je prends le terme de créolisation, ce n'est pas par référence à mon clocher ou aux Antilles ou à la Caraïbe, etc. C'est parce que rien ne donne mieux l'image de ce qui se passe dans le monde que cette réalisation imprévisible à partir d'éléments hétérogènes [...] Quand je dis 'créolisation', ce n'est pas du tout par référence à la langue créole, c'est par référence au phénomène qui a structuré les langues créoles, ce qui n'est pas la même chose. (GLISSANT, 1996, p.29)

<sup>3</sup> La source principale de notre préjugé est que nous voyons bien qu'en Martinique aujourd'hui la langue créole est une langue dans laquelle nous ne produisons plus rien. Et une langue dans laquelle un peuple ne produit plus est une langue qui agonise. Le créole s'appauvrit parce que des termes de métier disparaissent, parce que des essences végétales disparaissent, parce que des espèces animales disparaissent, parce que toutes les séries de locutions qui étaient liées à des formes de responsabilité collective dans le pays disparaissent avec ces responsabilités. L'étude sociolingüistique des termes tombés en désuétude et qui ne sont remplacés par rien montre qu'ils le sont parce que les Martiniquais en tant que tels ne font plus rien dans leur pays. (GLISSANT, 1997a, p.596).

Partiendo del entendido de que la creolización es un mestizaje visto como proceso, de resultantes esencialmente impredecibles, cuyo símbolo es la lengua créole – que no se fija y que constituye un lugar de combate estético y político – la poética glissantiana construye el concepto de *Relación* en torno al multilingüismo de la región, la dialéctica entre lo oral y lo escrito, el cuestionamiento de los géneros literarios.

La Relación glissantiana deviene así una contra-poética, que opone la presencia opresiva de la lengua francesa – a la que se quiere renunciar pero que es el instrumento disponible – a la necesidad de un *lenguaje* común a la región, que nacería de la relación de aquella con el créole, anulando la relación jerárquica entre el francés y los créoles. Ese lenguaje permite recuperar “intersticialmente” voces e historias que nunca se inscribieron en el espacio “racional” del pensamiento occidental. Ello determina una interpenetración de las lenguas, un canilingüismo, según Saint-Éloi (SAINT-ÉLOI, 1998), que a su vez redundando en una poética de descentramiento y desmantelamiento del objeto literario canónico. La incorporación de la cultura popular y de los vestigios culturales sofocados por el oscurecimiento colonial permiten la subsistencia y resistencia de lo que Glissant (GLISSANT, 1997b, p.19) denomina *la trace*, es decir los elementos de la cultura de origen (lengua, artes, etc.) recompuestos mediante la memoria: leyendas, mitos, narrativas orales, proverbios, adivinanzas.

Para ilustrar la inquietud que produce la presencia del créole, veamos cómo Patrick Chamoiseau recurre en *Solibo magnifique* al metadiscurso abriendo la dimensión ideológica y exponiendo en forma explícita la problemática de la diglosia y de la resistencia del créole con la cual se va construyendo el propio discurso de esta novela:

- [...] Nom et prénom maintenant.
- Hein?
- Quelle manière de te crier ta manman a donné à la mairie, traduit Bouaffesse.
- An pa save...

- Il dit qu'il ne sait pas, inspesteur...
  - Merci, Brigadier, mais je comprends le créole.
  - Je dis ça pour te rendre service! Tu es un inspesteur, tu dois pas fouiller dans ce patois de vagabonds...
  - C'est une langue, Brigadier.
  - Tu as vu ça où?
  - ...
  - Et si c'est une langue, pourquoi ta bouche roule toujours un petit français huilé? Et pourquoi tu n'écris pas ton procès-verbal avec?
- (CHAMOISEAU, 1988, p.133)

La búsqueda de la *trace* y su traslación discursiva expresan la resistencia del créole a su francización en el uso cotidiano y a su banalización en el pasaje a lo escrito. Amenazado por el estancamiento, pues cesó el pacto iniciático que le dio origen en tanto transmisión del rechazo y código secreto contrapuesto al del amo, el créole ocupa intersticios en el discurso de la oralitura, instaurando una relación significado-significante diferente (GLISSANT, 1997a, p. 406). La creolización no se detiene en la mera incorporación de vocablos originales o creados imitando los mecanismos de derivación créoles. Eso significaría quedarse en un nivel de folclorización al cual efectivamente se limitan algunos de los autores. El uso aislado y a veces forzado de creolismos, particularismos o regionalismos, según Glissant (GLISSANT, 1996, p.121), es una manera más de restringir el lugar de las lenguas créoles frente a las lenguas hegemónicas. La creolización implica una intervención más profunda y desestabilizadora en la escritura.

En pasajes como el siguiente de *Texaco*, el recurso de la lista sirve como vía de expresión para aquellos que han reprimido sus voces y ahora expresan su rabia a viva voz. Es el caso de Marie-Sophie desgranando insultos llenos de inventiva en respuesta a los de su enemigo de siempre, el béké de Texaco: “Moi, je le crais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragée, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton agaçant, Agoulou-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie”. (CHAMOISEAU, 1992, p.340)

Cada invectiva se presenta bajo la forma de una palabra compuesta, recurso frecuente en el créole, que al mismo tiempo es una muestra concentrada del imaginario de esa cultura, incluida la visión del Otro metropolitano satirizado por la alusión burlesca al himno nacional francés. Pero yendo más lejos, ¿qué pasa cuando el uso del créole se vuelve necesario para dar verosimilitud a determinadas circunstancias o personajes? En una conversación familiar lo natural es el uso del créole, como también en otras situaciones de proximidad puntual entre los locutores, como sucede cuando se insulta. Es el caso del negro que increpa a Vinesh en *La Panse du chacal* demostrándole el odio y desprecio con que los culíes eran recibidos: “ ‘Kouli, ou pa pèsonn! Ou tou pòtré an zékal piébwa lafoud dérayé! Ou pa té fouti tjenbé madigwàn-ou a pasé dé mwa!’ (*Couli, tu n'es personne! Espèce de vieille souche brûlée par la foudre! T'as pas été capable de conserver ta femme plus de deux mois!*)”<sup>4</sup>” (CONFIANT, 2004, p. 129)

Rapahel Confiat no sólo cambia la tipografía sino que prefiere separar la traducción mediante el empleo de paréntesis, procedimiento que vuelve explícita la distancia que el texto en ese momento instala en su relación con el lector no iniciado en el créole. Pero otras veces se trata de una verdadera irrupción del créole en el discurso, sin comillas o cambios de tipografía que señalen el pasaje de un código a otro (denominado code switching por los lingüistas), una vez más cuando algún personaje expresa sentimientos de indignación, como en *Solibo Magnifique*: “Quelle guerre tu as fait toi? Si tu avais connu l'Algérie, tu aurais vu qu'est-ce que c'est que quoi qu'est une bataille éti moun ka senyen moun, où cela saigne vraiment”. (CHAMOISEAU, 1988, p. 112)

El procedimiento se extiende además a otras lenguas, como sucede frecuentemente con el tamil en *La Panse du chacal*, por ejemplo con la traducción integrada, incluso en doble versión cuando se trata de un proverbio: “ ‘Erumëi vangum mun nëi vilëi pèsadhë, pillëi pèrumun pèyar vaikkadhë’ (*Ne parle pas du prix du*

<sup>4</sup> Se conservan las itálicas del texto original.

*beurre avant d'acheter la bufflonne, ne donne pas de nom à ton enfant avant qu'il ne soit né.*"<sup>5</sup> (CONFIANT, 2004, p. 168)

### 3.2 "O BRASIL-BRASILEIRO"<sup>6</sup>

Así como en el caso de las Antillas y Haití la disyuntiva recae entre el francés y los créoles, en Brasil el dilema de la elección de la lengua en que se va a escribir se plantea entre dos variedades de la misma lengua: la portuguesa y la brasileña. La América ibérica impuso a sus colonias ambas variedades europeas del español y del portugués, en un proceso de colonización y discriminación internas tanto de las lenguas autóctonas como de las transplantadas por la trata. Ante la pluralidad de lenguas existentes en el territorio recién conquistado y para asegurar su dominio, Portugal propulsó una política lingüística basada en la unificación por medio de la lengua portuguesa, de modo que, hacia la primera mitad del siglo XIX, el 70% de la población, que era mayoritariamente de origen africano, había tenido que aprender la lengua de la colonización.

Los fenómenos sociolingüísticos consiguientes explican en parte el hecho de que hayan coexistido y coexistan hasta nuestros días en Brasil dos realizaciones bien diferenciadas de la lengua: por un lado, la lengua escrita, tributaria de la variedad lusitana y de una visión normativa, y por otro, la lengua hablada, incorporadora de elementos locales y populares.

Al retomar el proyecto romántico, el Modernismo se convierte en el segundo intento de nacionalización de la lengua -como lo expresó el propio Mário Andrade (2000, p.475), siendo en ese sentido el Romanticismo y el Modernismo los dos momentos culminantes de la dialéctica que, según Antônio Cândido (1997), rige la evolución de la vida espiritual brasileña entre localismo y cosmopolitismo. Oswald de Andrade (1990, p.41) reivindica en

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> "O Brasil-brasileiro é que estamos construindo, doa a quem doer, se queixe quem se queixar" (*Revista de Antropofagia*, n. 9, 2ª edição).

el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* la libertad en el uso de la variedad brasileña, no sólo respecto a la variedad lusa sino a los moldes gramaticales a través de los cuales ésta sigue imponiéndose.

La necesidad de crear una poética propia forma parte asimismo del programa antropófago contra la alienación del escritor latinoamericano, cuyo instrumento básico es la lengua, tal como lo señala Santiago (2000, p.72):

Es necesario que aprenda primero a hablar la lengua de la metrópoli para inmediatamente combatirla mejor. Nuestro trabajo crítico se definirá ante todo por el análisis del uso que el escritor hizo de un texto o una técnica literaria que pertenece al dominio público [...] y se completará por la descripción que el mismo escritor crea en su movimiento de agresión al modelo original.

En esta cita de Santiago se destaca una vez más el carácter agresivo de ese desvío, matiz que está presente efectivamente en la propuesta oswaldiana y que, en primera instancia, marca una diferencia de tono respecto al discurso creolizador, aunque éste practique también la veta burlesca o paródica. La asimilación crítica "inquieta e. subordinada" según la expresión de Santiago, es expresada en Oswald por la carnavalización antropofágica, metáfora de la resistencia no sólo a la historia oficial sino al pensamiento y a los paradigmas estéticos hegemónicos. El abrasilamiento de la cultura pasa por la rebeldía y la devoración. A ese quiebre de parámetros le corresponderá un discurso transgresor y corrosivo. En el espacio brasileño antropofágico, ocupado por la "agressividade verbal sistematizada" (NUNES, 2000, p. 231), la lucha y la subversión se hacen explícitas tal como la metáfora digestiva lo sugiere.

Pasando a ilustrar con ejemplos del corpus, la pedantería de las elites que ejercen su poder también mediante la imposición de la lengua hegemónica está perfectamente encarnada en la figura del canónigo de *Viva o povo brasileiro*, quien manifiesta, en una escena ubicada en 1827, su desprecio hacia aquellos integrantes mestizos o negros de la sociedad, inferiores por naturaleza, que estarían

contaminando la cultura, la moral, la verdadera religión, la pureza de la lengua, es decir la civilización, lo cual los convierte necesariamente en bárbaros:

Vimos santos mulatos! Representações ofensivas de doutores da Igreja assemelhados em aparência a uma gente que se expressa por batuques e grunhidos, incapaz de assimilar um instrumento tão nobre e perfeito como a língua portuguesa, a qual fazem decair assombrosamente a cada dia que passa, a ponto de doerem os ouvidos e sofrer a mente diante de sua algaravia néscia e primitiva! Sabeis muito bem que chamavam os gregos aos bárbaros de bárbaros em imitação do tartareio desses povos vandálicos e delinquentes. Pois que tudo o que tartamudeavam soava como bá-bá-bá – perdoai-se me não contendo o riso. *Ubi cumque lingua romana, ibi Roma!* Vede o que acontece diante de nós. A língua, aviltam-na e degradam-na. (RIBEIRO, 1984, p.123-4)

La imitación despreciativa y sarcástica con que describe las características de la lengua de aquellos a quienes considera inferiores contrasta con la reverencia al referente de mayor prestigio aún que el portugués, que sigue siendo el latín.

Ante la inminencia de la guerra a ser librada contra los indígenas en *O Feitiço da ilha do Pavão* el coronel de infantería decide consignar por escrito los hechos que a partir de ese momento pasarán a adquirir el estatuto de históricos. La defensa de la patria va inexorablemente unida a la de la lengua con la cual se construye y escribe la historia oficial:

Como primeiro registro, ditou uma breve história da ilha do Pavão e alinhavou algumas palavras, em anástrofes graciosamente torneadas, assíndetos arrebatados, aliterações extasiantes e demais recursos de que a língua provê os que a defendem da mesma forma intransigente com que guarnecem o torrão natal, sobre o heroísmo de seus ancestrais. (RIBEIRO, 1997, p.61)

A través de la hipérbole y el uso de adjetivos altisonantes, el narrador satiriza el servilismo y seudopatriotismo, retóricos en esta ocasión, del personaje. En el otro bando, el indio Balduino también

se prepara junto a sus hombres, pero arengándolos mediante «*um pequeno discurso em língua de índio*», es decir un portugués simplificado en su sintaxis, salpicado de interjecciones y onomatopeyas para expresar la violencia, tupinizado por el sistema fonológico de su lengua original:

Cadê tendente? Cadê Dão Filipe de Meulo Furutado? Cadê condenado pecador, tendente estrumo? Uá! Uá! Índio mata, índio dá carne de branco postadinha pra guará, pra raposa, pra tatu e aribu, pra siri e pra mecê atecuri, na terra, no vento e na maré! Índio pega toda gente e mata de dentada, arrum, rrum, creque-creque, ramo-ramo, racha cabeça, bebe sangue na coité, tuque-tuque-tuque-tuque! Curuí-curuê, é com vossimecê! (RIBEIRO, 1997, p.36)

La aparente caricaturización, sobre todo en la acumulación de onomatopeyas para referirse a la violencia con que el indígena amenaza al ejército que viene a atacarlo, no recae sobre Balduino (de quien, además, el lector ya se siente próximo dada su condición de protagonista) sino que está orientada más bien a poner en ridículo a la autoridad militar, a quien increpa en forma irreverente, mezclando una fórmula de tratamiento distante de la lengua dominante (“vossimecê”) con una expresión de su propia lengua (“curuí-curuê”). Balduino insiste en ver al teniente y el diálogo que sigue reproduce el registro oral de ambos personajes, con efectos humorísticos en torno a la pronunciación indistinta del infinitivo y el verbo conjugado y a las categorías comprendidas en el significado del verbo estar y su incompatibilidad con la forma negativa: “Então onde é que ele tá? Em casa não tá, na rua não tá, aqui não tá. Ele tem que tá. Ninguém não não tá, todo homem tem que tá, não pode não tá, indo não é besta.” (RIBEIRO, 1997, p. 37)

João Ubaldo Ribeiro incluye registros de todos aquellos que componen el “pueblo brasileño” del título. Para lograr una mayor verosimilitud, uno de sus recursos será la adecuación de los diferentes niveles de lenguaje a la posición social de los personajes. También en *O Feitiço da ilha do Pavão* es reproducida el habla popular de las cocineras de la Casa dos Degraus:

Cala essa boca, por Nossa Senhora! Essas coisas não se diz! E quem é tu para falar em vida boa, eu vejo assim minha vida, socada nessa cozinha, muito mal saindo no domingo, e fico pensando se eu tivesse a tua idade... Toma juízo, menina, tu não é nada, tu devia era pensar de que Iô Pepeu prefere tu do que todas aqui e que bastava estralar o dedo para ele vir lambendo o beíço. Que é que tu vai ter na vida? Depois de velha, cai tudo, cai dente, cai peito, cai bunda, cai coisa que tu nem sabe que tem. (RIBEIRO, 1997, p.21-22)

#### 4 CONSIDERACIONES FINALES

La lucha por espacios para las lenguas o variedades lingüísticas y las culturas que éstas transmiten se libra de manera coincidente en la Antropofagia y en la Creolización por vía de la subversión del código y del discurso que la normativa de la lengua o variedad hegemónica han impuesto. Se puede decir que la creolización se da en ambos movimientos a nivel discursivo pues proponen de igual modo la alteración del código escrito mediante la mezcla con características de la oralidad, la adopción de la gramática de la variedad o lengua dominada, la inclusión de los registros populares a través de la valoración de las figuras y recursos del anciano o anciana conservador de la memoria colectiva o del cuentista tradicional, la relativización de los límites entre los géneros literarios.

No obstante, si bien los escritores antillanos recurren al humor y a la sátira para el tratamiento de algunos aspectos (alusiones políticas o comicidad de situación, por ejemplo), el recurso a los diferentes grados de humor no es constante y no configura la tónica general de estas obras. La Creolización elige el camino inverso a la Antropofagia en lo que respecta a la visibilidad de las operaciones elegidas por y para la asimilación y la devoración discursivas: mientras la Creolización entreteje zonas de camuflaje y opacidad, derivadas de la propia oralidad, la Antropofagia elige la intención manifiesta y la proclamación por medio de la parodia.

De un lado y de otro se elaboran *poéticas forzadas*, que implican en el caso antillano la no adopción del créole al menos

transitoriamente y en el caso brasileño la alteración permanente y programática de la versión lusitana de la lengua escrita. Con diferencias de matices de tono, a través de la parodia antropofágica y del discurso creolizador, se expresa un intento de revertir mediante el contraste satírico el proceso de adanización, nominación y bautismo que acompañó la transculturación del universo conceptual europeo católico de la conquista y la colonización. Ambas constituyen dos retóricas de la identidad-resistencia provenientes de *lugares críticos neoamericanos* y podrían ser aplicadas a obras creadas en lenguas y culturas dominadas o dependientes.

#### Referências

- ACHUGAR, H. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana* n. 176-177. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. jul./dic. 1996, p. 845-861.
- ANDRADE, M. El movimiento modernista: en *Brasil 1920-1950*. In: VALENCIA, Ivam. *De la Antropofagia a Brasilia*. S. l: s.n, 2000.
- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- BERND, Zilá. *Identidades híbridas: escrituras compósitas*. In: CONGRESSO ANPOLL, 13., LEFFA, W. (comp.). *Tela (Textos em Lingüística Aplicada)*. Pelotas: Educat. 2000b. p. 969-975.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. v. 2.
- CHAMOISEAU, P. *Solibo magnifique*. París: Gallimard, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Texaco*. París: Gallimard, 1992.
- CONFIANT, R. *La panse du chacal*. París: Mercure de France, 2004.
- FIGUEIREDO, E. Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau. In: Pizarro, A. (comp.). *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago: Ed. de la Universidad de Santiago de Chile, 2002.



- GLISSANT, É. *Introduction à une Poétique du Divers*. París: Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le discours antillais*. París: Éd. Gallimard (Folio), 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. París: Gallimard, 1997b.
- LAROCHE, M. El Caribe francófono. In: PIZARRO, A. (org.) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 519-538. (Vanguarda e Modernidade, v.3).
- MIGNOLO, W. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago: *Teorías sin disciplina: (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Edición de Santiago Gómez-Castro y Eduardo Mendieta. Méjico: M. Porrúa, 1998.
- NUNES, B. O retorno à antropofagia. In: CASTRO, J. C.; RUFFINELLI, J. (eds.). *Nuevo texto Crítico: anthropophagy today? Antropofagia hoje? ¿Antropofagia hoy? Antropofagia oggi? Stanford: Department of Spanish and Portuguese. Stanford University, n.23/24, 2000, p. 231-234.*
- RAMA, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- RIBEIRO, J. U. *O Feitiço da Ilha do Pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- SAINT-ÉLOI, R. Écrire en créole. Entretien avec Georges Castera. In: *LITTÉRATURE haïtienne (de 1960 à nos jours). Notre librairie*. París: Clef, 1998.
- SANTIAGO, S. El entrelugar del discurso latinoamericano. In: AMANTE, A.; GARRAMUÑO, F. (eds.) *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000, p. 61-77.
- WALTY, I. Lugares críticos. In: CONGRESSO ANPOLL, 13., LEFFA, W. (comp.) *TELA (Textos em Lingüística Aplicada)*. Pelotas: Educat, 2000, p. 983-987.

## NATIVOS EXCÉNTRICOS: LITERATURA CUBANA Y SUBVERSIÓN DE LA NACIONALIDAD

Idalia Morejón ARNAIZ  
(UNICAMP/FAPESP)

RESUMO: Embora a literatura cubana tenha um vasto repertório de histórias de desenraizamento, vindas do exílio nos Estados Unidos, a nova ordem mundial vem estimulando o trânsito dos escritores cubanos por outros territórios como os ex-países comunistas do Leste europeu. Comentaremos aqui três livros: os romances *Enciclopedia de una vida en Rusia*, *Livadía*. *Mariposas nocturnas del imperio ruso*, de José Manuel Prieto, e o livro de relatos *Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera. Esses autores não reclamam pertencer a um país ou sua participação civil dentro dos marcos da nacionalidade, já que eles continuam a ser “nativos”. Entretanto, como provar a sua identidade com a língua e a cultura de um país, se a partir de um momento dado, se encontram permanentemente fora dele? Este trabalho se propõe a analisar alguns aspectos que tornam esses romances representativos do debate literário sobre pós-nacionalismo e outredade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura cubana; José Manuel Prieto; Carlos A. Aguilera; Exotismo; Pós-nacionalismo.

RESUMEN: Si bien la literatura cubana cuenta con un vasto expediente de historias de desarraigo provenientes del exilio en los Estados Unidos, el nuevo orden mundial ha estimulado la movilidad de los escritores por otros territorios, como los países ex comunistas del Este europeo. Interesa aquí comentar tres libros: las novelas *Enciclopedia de una vida en Rusia*, *Livadía*. *Mariposas nocturnas del imperio ruso*, de José Manuel Prieto, y el libro de relatos *Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera. Estos autores no reclaman la pertenencia a un país o la participación civil en los marcos de la nacionalidad, puesto que continúan siendo “nativos”. Sin embargo, ¿cómo probar su identidad con la lengua y la literatura de un país, si a partir de determinado momento se encuentran permanentemente fuera de él? Este trabajo se propone analizar algunos aspectos que tornan estas novelas representativas del debate literario sobre postnacionalismo y otredad.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura cubana; José Manuel Prieto; Carlos A. Aguilera; Exotismo; Postnacionalismo.

Si bien la literatura cubana de los últimos cincuenta años cuenta con un vasto expediente de historias de arraigo y desarraigo producidas fundamentalmente desde el exilio en los Estados Unidos, el nuevo orden mundial ha estimulado la movilidad de los escritores cubanos por otros territorios, como los antiguos países comunistas del Este europeo y Asia.

Desde Cuba, el Estado, que ha usurpado la nacionalidad y la ha transformado en un valor irreductible a las fronteras, interfiere más allá de esas fronteras con el objetivo de debilitar una literatura que no cultiva el arraigo y la continuidad local. Esto le permite cuestionar la noción de autenticidad de esta literatura creada fuera del territorio nacional, por tanto, le niega una participación compleja en su historia que, a pesar de los obstáculos, no sólo ha sido interactiva sino además persistente. El Estado invoca la idea de patria y la utiliza como mecanismo de control para garantizar la separación entre lo que se escribe dentro del país y fuera de él. En el adentro se afirman la permanencia y la pureza, que deben remarcar constantemente su territorio contra las fuerzas históricas de movimiento y contaminación que, llegando del exterior, son obligadas a pagar peaje en la frontera (CLIFFORD, 1999). Sin embargo, como en Cuba la frontera es el mar, el protagonismo que los bordes adquieren en otras geografías al constituirse en zonas de contacto, por los cubanos sólo puede ser ejercido en el interior de otros países, lo que complejiza aún más la expresión de la identidad. Ellos representan una nueva articulación de la diáspora, entendida como subversión potencial de la nacionalidad, como modo de mantener conexiones con más de un lugar, al tiempo que practican formas no absolutistas de ciudadanía.

Interesa aquí mencionar a dos autores, ambos nacidos en los años posteriores a 1959, cuando triunfa la revolución cubana:

José Manuel Prieto (1962) y Carlos A. Aguilera (1970), y libros, respectivamente: *Enciclopedia de una vida en Rusia* (2004), *Livadia. Mariposas nocturnas del imperio ruso* (1999) y *Teoría del alma china* (2006). Ambas responden a prácticas de desplazamiento diferentes una de otra, pero tienen en común el hecho de no ser apenas extensiones o transferencias culturales, sino un núcleo constitutivo de significado cultural: no reclaman la pertenencia a un país o la participación civil en los marcos de la nacionalidad desde una postura de extranjeros, puesto que continúan siendo "nativos". Sin embargo, ¿cómo probar su identidad con la lengua y la literatura de su país de origen, si a partir de determinado momento se encuentran permanentemente fuera de él? Para tratar de responder a esta pregunta, este trabajo se propone analizar algunos aspectos que tornan estas novelas representativas del debate literario sobre nacionalismo, postnacionalismo y otredad: los lazos que estos libros postulan con las formas tradicionales de representación de la realidad en la literatura cubana; los modos exóticos de manifestación del poder político y/o económico; la parodia de los clichés del orientalismo, y la figura del emigrante como exótica.

En la actualidad, los libros de José Manuel Prieto se han convertido en paradigma de descentramiento territorial para la literatura cubana. Su eje no sólo gira en torno a la antigua Unión Soviética y la Rusia actual, sino, de modo más específico, en torno a *lo ruso*, si entendemos esta expresión como una forma de "viaje educativo" (*Bildungsreise*) (BACON, 1950, p. 9-11). En su literatura podemos observar cómo los objetivos del viaje educativo, además de cumplirse, se desdoblaron en la ficción, separándolo definitivamente de su primer campo de actuación profesional. Este viaje educativo comprende la interrelación entre la enseñanza académica y la vida cotidiana en un país extranjero, en una lengua extranjera; aprende a convivir en ese medio; reflexiona sobre la relación entre nativo y extranjero, al tiempo que se convierte en agente de cambio de mentalidad hacia la problemática de la identidad; conoce distintos ambientes mediante la interpretación de las variables culturales,

socioeconómicas y geográficas; conoce espacios urbanos y rurales absolutamente diferentes a los de su lugar de origen; practica nuevas formas de supervivencia; participa en formas no convencionales de turismo; comprende las dificultades que se presentan en la organización de un nuevo tipo de vida; y, finalmente, accede a una forma de solidaridad que consiste en tomar parte dentro de una nueva comunidad.

En principio, su viaje tiene objetivos pedagógicos y didácticos, puesto que Prieto viaja a Rusia estudiar Ingeniería en Siberia. Durante la época de la Perestroika, vivió en San Petersburgo. Es decir, su estancia soviético-rusa, entre los años 80 y 90, coincide con la transición del totalitarismo de Estado a la democracia en los países de Europa del Este. Posteriormente residió México (1995-2005), donde escribió *Livadia*, y desde 2006 vive en Nueva York. Este itinerario constituye el principal factor que lo ha llevado a localizar sus cuentos, crónicas y novelas en torno al viaje y a otra cultura. *Livadia*, su segunda novela, fue publicada en Barcelona y ya ha sido traducida a siete lenguas. También ha sido recibida como una joya por los críticos literarios de importantes publicaciones legitimadoras del mercado editorial internacional, como *The New York Times* y *The New York Review of Books*, entre otros<sup>1</sup>, por la manera en que crea una red de referencias sobre la literatura mundial, por la fina labor de crear texturas narrativas en las que rinde homenaje a Vladimir Nabokov, y principalmente por la trama, que refleja la Rusia postsoviética.

J., un contrabandista, aguarda en Livadia (la antigua residencia de verano del zar Nicolás II), las cartas que va enviando V., la mujer a quien ayudó a huir de un prostíbulo en Estambul. En ese retiro, J. aprovecha para reflexionar sobre su participación en una extraña aventura: desde que un entomólogo sueco le encomienda la búsqueda de un raro ejemplar de mariposa, la *yazikus*, hasta la inesperada desaparición de su corresponsal femenina, que una vez a salvo, lo abandona para regresar a su Siberia natal. Estos recuerdos

<sup>1</sup> Cfr. <[www.josemanuelprieto.com](http://www.josemanuelprieto.com)>

y reflexiones sobre la manera en que J. llega a Estambul, se enamora de V. y la ayuda a escapar están contados en un largo borrador dividido en siete partes, que al final de la novela J. quema, para de nuevo comenzar a escribir toda la historia en una carta que dirigirá a V. Estamos frente a una novela itinerante, que tiene lugar en tres ciudades: Estocolmo, San Petersburgo y Estambul, y que trata de recuperar la tradición epistolar del siglo XVIII, generosamente comentada y citada en la novela. Prieto utiliza ese género para estructurar la narración, adentrándonos, a través de los lugares desde los que las cartas son escritas, en otros viajes por territorios como Helsinki, Praga y Moscú.

Así, el hecho de que su obra sea considerada doblemente descentrada dentro la literatura cubana está relacionado a su subjetividad, a su formación y experiencia de vida prolongadas en un contexto completamente distanciado de su país natal, el cual, por si fuera poco, no constituye una marca referencial ostensible dentro de su obra. En su reseña de *Livadia*, el historiador cubano Rafael Rojas concede a Prieto la primacía, dentro de la literatura latinoamericana, de ser el primer escritor “que narra ficciones rusas”, al tiempo de ser el único autor cubano que “se empeña en no escribir una sola novela sobre Cuba” (ROJAS, 1999/2000, p. 233). Es cierto, como trata de mostrar Rojas en otro texto sobre diáspora y literatura (ROJAS, 1999, p. 136-146), que en la literatura cubana desde mediados de los 80 hasta el presente, especialmente en la diáspora, existen fuertes indicios de una ciudadanía posnacional: se trata de un núcleo de autores que rechaza la idea de exilio, por la manera en que este término se encuentra conectado a la nostalgia, al regreso a la nación como lugar de origen y de recuperación identitaria. Así, el narrador protagonista de *Livadia* dice:

Yo no era una divinidad. Tampoco era un exiliado, no me gustaba esta palabra (prefiero una anterior a 1917 e incluso a 1789). Era tan sólo un viajero. Pero la condición del viajero emula la de la divinidad, que está en todas partes. Entonces, lo que es cierto para un cuerpo divino lo es también para un viajero. (PRIETO, 1999, p. 117).

Además – y este es el argumento que aproxima la “excentricidad” de Prieto a esta postura de antiexilio –, tanto los autores como los personajes de sus libros, por estar localizados fuera del Estado totalitario, también están fuera de la Nación.

En una lectura reciente sobre este singular fenómeno que para la literatura cubana representan las “ficciones rusas” de Prieto, el estudio de Tanya N. Weimer, *La diáspora cubana en México. Terceros espacios y miradas excéntricas*, siguiendo la categoría del tercer espacio de Edward Soja (1996), insiste en registrar cómo la mirada se torna singularmente excéntrica cuando ésta se sitúa en un tercer espacio, o sea, ni Cuba ni los Estados Unidos. Sin embargo, más que el indicio posnacional, lo que permanece en diversos comentarios sobre *Livadía* es la curiosidad por rastrear la ausencia de “lo cubano” (BETANCOURT, 2005; WEIMER, 2008), en frases y escenas en las que el estereotipo tropical convierte al personaje en un sujeto exótico, puesto que J., el protagonista y narrador de *Livadía*, tiene rasgos físicos que revelan su procedencia de un lugar exótico a los ojos de los rusos. Si el sujeto exótico representa el lugar colonizado y los peligros que acechan en parajes lejanos desconocidos, es precisamente por eso que J. esconde su origen.

Aquí, deseo plantear la cuestión de la identidad desde un ángulo común a todo sujeto que haya vivido la experiencia totalitaria como forma de vida. Más allá del esfuerzo del autor por no escribir una novela sobre Cuba, o del esfuerzo de la crítica por recuperar las evidencias de cubanidad que el autor deja en manos de su personaje central, Cuba está presente en la misma medida que Prieto, por estar inscripto en medio a la transición del totalitarismo a la democracia, se adelanta con su subjetividad a mostrar algo que a los escritores de la isla, radicados en otros espacios tradicionales del exilio, no les ha sido dado vivir de la forma en que lo ha hecho aquel que transcurre en un “viaje educativo”. La experiencia del derrumbe, la reconstrucción, lo colocan en un tiempo que para otros cubanos (otras miradas, otros espacios) pertenece aún al futuro. No obstante, al bloquear en su

novela toda marca estereotipada de nacionalidad, lo que sobresale entonces es la identidad que se crea entre el cubano que no desea ser exótico y el sujeto que ha vivido bajo un régimen totalitario.

Por otra parte, si en *Enciclopedia de una vida en Rusia* la mirada del narrador protagonista se detiene en la frivolidad de la vida cotidiana de la Rusia poscomunista, si la política no es un tema presente, si las desgarraduras del exilio no significan nada, puesto que estamos frente a un ciudadano del mundo, ¿cómo identificar entonces a quien tanto se esconde? En su libro *El hombre desplazado*, Tzvetan Todorov describe minuciosamente a estos sujetos cuando traza lo que él denomina “perfiles de prisioneros”. En los estados totalitarios comunistas, la primera doctrina que se trasmite a los “prisioneros” es: *el occidental es el enemigo*. El extranjero es responsable por introducir al nativo en el mundo del consumo. El “otro” es el occidental y la visión de Occidente se reduce, pues, a una visión ideológica de sistema socioeconómico.

Para J., entregarse a la frivolidad de Occidente, admirar los objetos de origen capitalista, desearlos para sí, se convierte en una marca acentuada de exotismo. Un exotismo que avanza hacia lo diverso, hacia la integración con el Otro occidental. J. esconde su pasado porque en él lleva incrustado el perfil del prisionero, al tiempo que utiliza en su obra el tema de la melancolía o depresión posttotalitaria, tal y como lo plantea Todorov en el siguiente fragmento:

Debo manifestar en primer término que, en el caso de todos aquellos cuyas reacciones trato de analizar, la depresión posttotalitaria no tiene su origen en una indignación provocada por el entusiasmo suscitado a la vista de los bienes materiales que tuvo lugar tras la apertura de las fronteras. Ciertos intelectuales y políticos alemanes criticaron con dureza a sus conciudadanos, que se lanzaron frenéticos, a la primera oportunidad, sobre los almacenes de Alemania occidental. En su opinión, las virtudes cívicas habían quedado eclipsadas, rebajadas por un voto concedido a la banana (Otto Schily), el impulso moral se había visto ahogado en chocolate y las aspiraciones de libertad habían convertido a las

antaño oprimidas, aunque dignas, masas en “una horda enfurecida avanzando en prietas filas hacia las brillantes baratijas” de los almacenes del Oeste (Stephen Heym). Sólo pueden expresarse así quienes han olvidado, o no han conocido nunca, la humillación consistente en una permanente carencia de los bienes de consumo más elementales; la humillación de las colas silenciosas y hostiles, la infligida por los vendedores, aparentemente furiosos por la asistencia a sus comercios, la cimentada en el hecho de verse siempre obligado a adquirir lo primero que se encuentra, y no lo que realmente necesita. La penuria sistemática de bienes materiales atenta contra la dignidad moral del individuo. Al arrojarse sobre los comercios, los oriundos del Este no piensan realmente en llenarse las tripas: están haciendo uso de una libertad que el consumidor occidental ha dejado de experimentar, por resultarle totalmente habitual. (TODOROV, 2008, p. 81-82)

Con tamaña precisión conoce Prieto este fenómeno, que en *Enciclopedia de una vida en Rusia* articula la trama poco antes de la caída del imperio soviético, en torno a un traficante y falso agente de modelos que se esfuerza por convencer a una joven modelo rusa de que la frivolidad es la fuerza de corroe el sistema socialista, y que ella sucumbirá a sus atractivos. En esta novela, y en menor medida en *Livadia*, la elegancia del lenguaje está directamente conectada a esa frivolidad, que es también una demanda cultural. La mirada no se aparta del vestuario, de los colores, de los accesorios, de las tramas de los tejidos, de la calidad de bolsas y zapatos, de los perfumes, de los chocolates suizos, de los vinos, de los restaurantes elegantes, de los platos especiales; de las novedades, en fin, que inundan un universo donde hasta ese momento lo único que existía en abundancia era la propia austeridad.

Así, la tesis sobre el descentramiento de la novela de Prieto en el contexto de la literatura cubana de la diáspora no se sostiene únicamente en el hecho de haber escrito su novela desde un tercer espacio, en este caso México, un país latino de fuertes conexiones históricas con Cuba, a medio camino entre La Habana y Miami; desde donde, sin dudas, pensar en la experiencia rusa

como en un evento que lo separa de manera anacrónica del resto de las experiencias literarias vertidas por los cubanos de la diáspora, ha constituido un giro radical en su mirada sobre la escritura y la inserción de la misma en un ámbito mucho mayor que el de las fronteras lingüísticas, geográficas y políticas. Obliterar el tema de la nacionalidad como cordón umbilical, como matriz de la tradición cultural, el modo como lo desplaza dentro de su novela, acaba por revelar otra forma de su presencia: el conflicto del personaje entre el exotismo de su origen y el exotismo libertario de la frivolidad.

Carlos A. Aguilera, autor de *Teoría del alma china*, también reseñó la novela de Prieto, defendiendo en ella la presencia de un mundo donde “lo íntimo deviene público, lo ontológico descentramiento”:

los escritores cubanos participan de un error: el de confundir lugar-donde-escriben con literatura, arcadia con creación, como si una determinada geografía fuera a otorgarle el boleto a la posteridad —haciendo legible lo que no es más que mala prosa— o la invención de un mito fuera a sacarlos del horror donde viven. (AGUILERA, 2001, p. 90).

Vale resaltar que Aguilera y Prieto coinciden literariamente en el espacio de la revista *Diáspora(s)*<sup>2</sup>, un tipo de publicación que en los países comunistas del Este europeo se dio a conocer con el término *samizdat* (edición por cuenta propia, por tanto, en un estado totalitario, al margen de la legalidad). Ambos autores se encuentran entre los fundadores de dicha revista. El objetivo fundamental de *Diáspora(s)* consistió en marcar una diferencia entre lugares comunes como la identidad nacional, lo que el grupo denominó “fundamentalismo origenista”, y el canon de “lo cubano” como

<sup>2</sup> *Diáspora(s)*, La Habana, n. 1-8, 1997-2002. Entre los años 1997 y 2001, Aguilera y Prieto formaron parte del comité de redacción de la revista *Diáspora(s)*, precedida desde inicios de los 90 por un proyecto homónimo de escritura, del que han salido algunos de los más significativos poetas cubanos de esa época: Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, el propio Carlos A. Aguilera, y el novelista José Manuel Prieto.

medida de todas las cosas (GIRAUDON, 2001, p. 58-60). Para el poder totalitario es conveniente que todo signifique una sola cosa; para *Diáspora(s)*, la significación es una bifurcación que niega el poder, ya que este último se posiciona como aquel que detenta la palabra. La pluralidad de poéticas es la marca registrada de esta publicación, cuyo título indica la proyección transcultural de sus autores y mantiene la cohesión de su diversidad de escrituras, justamente en el pensamiento contra el nacionalismo cubano. Así, en su reseña, Aguilera lee *Livadía* a partir de un discurso común a todos los miembros de *Diáspora(s)*: el descentramiento del canon literario nacional.

Como *Enciclopedia de una vida en Rusia y Livadia, Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera, también acusa indicios de postnacionalismo. Su trama se encuentra localizada en China, un estado igualmente totalitario, por tanto la referencia al Estado-nación es geográficamente diferente, pero al mismo tiempo equivalente. La forma de representación de *Teoría del alma china* la coloca en un proyecto de escritura mucho más cercano a la obra del cubano Virgilio Piñera, mientras que Prieto busca su identidad escrituraria en la obra de Vladimir Nabokov. En *Teoría del alma china*, la presencia de un discurso político y la parodia de los estereotipos de la otredad son llevadas *ad absurdum*. Su escritura definitiva y su publicación en libro fueron posibles una vez que Aguilera consiguió salir de Cuba en 2002 gracias a las gestiones del escritor alemán-palestino Said, presidente del PEN Club de Alemania, el primer punto de un largo itinerario por ciudades de ese país, además de Austria, Croacia y otros países del Este europeo. En la actualidad, Aguilera reside en Frankfurt.

A diferencia de Prieto, su salida definitiva de Cuba fue precipitada, lo cual no le permitió amenizar el tránsito de la aculturación a la transculturación que es posible cuando se habla la lengua del otro. El desconocimiento de la lengua alemana, la sensación de ridiculez que siente en los primeros momentos, tornan la comunicación difícil (AGUILERA, 2005); sus rasgos físicos, que

en Europa lo acercan más a un turco que a un caribeño, constituyen motivo de distanciamiento y trauma social. Siente el exotismo del Otro como un síntoma de xenofobia y racismo, tan propio de los nacionalismos.

Debido a que el primer borrador de *Teoría del alma china* fue escrito en Cuba, es fácil detectar que las estrategias narrativas de representación de la otredad apelan a otro modo de descentramiento, marcado profundamente por la metáfora, por la ironía y por la mentira. No puedo dejar de mencionar que Tanya N. Weimer concluye su libro sobre la diáspora cubana en México reconociendo que la teoría del tercer espacio (Edward Soja) que le sirve para sostener su tesis del doble descentramiento de la novela de Prieto, puede ser aplicada, inclusive, dentro de los espacios céntricos (en este caso Cuba). Así, *Teoría del alma china*, independientemente del lugar donde su autor comienza a escribirla (Cuba), donde la termina (Austria), o donde la publica (México, Croacia, Alemania, República Checa), es un libro marcado por su lugar de origen: el insilio cubano de un intelectual que aplica cínicamente los códigos y juegos de silencio para criticar al totalitarismo de estado y zafarse de la aplicación de los discursos nacionalistas a la interpretación de su obra.

Aunque *Teoría del alma china* participa ante todo del simulacro de la construcción de una novela, no lo es. Son sólo cuatro relatos engarzados por un lugar (China) y determinados conceptos, como opresión y occidente. Así, el libro cuenta, a modo de reportaje, la China que un visitante extranjero (cuyo lugar de origen nunca es mencionado) observa, casi siempre desde la ventanilla de un auto en movimiento, a una velocidad que por momentos no permite reparar en detalles; una China de baratijas para turistas y, al mismo tiempo, un país en que el Occidente penetra a través del repertorio cultural del autor (Franz Kafka, Thomas Bernhard, Werner Herzog, Ezra Pound), en la que el poder represivo del Estado nos llega a través de las palabras de un acompañante oficial, Gran Mongol, previamente filtradas por la voz de una intérprete, que a su vez sólo conocemos por el estilo indirecto del narrador. Narrador que nos

relata el trayecto a manera de reportaje, y que ve cosas absurdas, como la filmación de una película con enanos, una kafkiana colonia japonesa en territorio chino, puestos de frituras para turistas al borde del camino, o el peligro constante de las carreteras, que él clasifica según los accidentes de la topografía. Hasta llegar al episodio en que este narrador-reportero-occidental visita la casa de un escritor, con la clara intención de exponer cómo el poder estatal invade la vida y la obra de este hombre que es, a su vez, muchos hombres. Todo, al mismo tiempo, ridículo, cómico y filosóficamente trágico. Porque para hablar sobre el totalitarismo, este escritor cubano tiene que remitirse a China, a la lejana China, donde en apariencia nada nos permite pensar que ese país es, también, Cuba (DIMKOVSKA, 2005, p. 6-7)<sup>3</sup>. El paisaje, la composición de sus autopistas (algunas muy peligrosas, al punto de transmitir al lector la sensación de peligro y el miedo a la muerte), los lugares que no se muestra a los turistas, o todo lo que un extranjero escruta, no son elementos exóticos, sino falsamente exóticos: este es un viaje nunca realizado, que el autor nos quiere vender como una falsa guía de viaje, una falsa referencia para entrar a un mundo que no es el del turismo, de la antigua tradición arquitectónica, la culinaria, la religión o las artes marciales. Es un viaje falso donde la forma del reportaje justifica el testimonio, y el testimonio esconde la ficción; un viaje en el que cualquier lector no avisado se perdería, ya no en el territorio, sino en el alma enferma de un país.

Viajar para poder construir una obra es lo que hace Aguilera, y mientras viaja, la obra se transforma, va ganando rasgos de esos territorios que, vistos desde América, no son menos exóticos. Pero hasta el momento, lo que hay de más exótico en su literatura no viene de esa Europa Central que hoy le resulta más fácil recorrer

<sup>3</sup> En entrevista a Dimkovska, Aguilera ha expresado a propósito de este libro: "Sería mejor no verlo como un viaje a Cuba, sobre todo porque ni siquiera es un verdadero viaje a China, en el sentido biográfico. Es un "viaje" a determinados conceptos, a occidente y su mala comprensión del otro, a la relación caricatura-poder, a mi cabeza. Pero no es la visita a ningún lugar geográfico, a ninguna realidad. Para mí, China es sólo un hueco."

en tren; viene de China, de una China primero imaginada en La Habana; una China exclusiva de los emigrantes que construyeron un barrio en la capital cubana, se mezclaron con negros, con españoles, con criollos, y al modificar los contornos de su origen crean un ser otro, para este nieto de emigrantes asiáticos.

El título, *Teoría del alma china*, parecía ser el primer obstáculo para relacionarlo a un escritor cubano. ¿Una teoría sobre el alma china? ¿Por qué un escritor nacido en La Habana, descendiente de chinos (su segundo apellido es Chang), pero que nunca ha estado en China, se preocuparía por pensar una teoría que en su literalidad alude al espíritu de una cultura tan incomprensible? Es cierto que para los cubanos, China significa mucho más que algunos fogonazos en la historia nacional, puesto que la cultura china es considerada uno de los componentes de nuestra identidad. Un barrio chino en ruinas maquillado para turistas, unas antiguas lavanderías con planchas a vapor, farmacias donde la población busca pomadas para aliviar el dolor, mulatas de ojos rasgados, y, sobre todo, la dificultad esencial para pronunciar la erre. Eso es lo que todavía existe de los chinos en la capital cubana. Lo demás, lo que creíamos que podía configurar una teoría, no es la teoría sobre un alma preservada en familia. China, en cualquiera de sus variantes, será siempre un misterio. Y frente al misterio, aparece la curiosidad. Aquí surge entonces el primer tropiezo para leer este libro: los fogonazos tropicales de una cultura desmesurada parecen no tener sentido, puesto que lo que Aguilera muestra de China, lo que él verdaderamente considera que nos acerca a la tierra de sus ancestros, no son esos fragmentos del imaginario nacional, sino un mal de fondo, contemporáneo, que nos une no por la espiritualidad y sí por el poder político extremo concentrado en el concepto de nación: el totalitarismo. Escoger a China coloca este libro en una posición de falso exotismo político, puesto que en Occidente se ha diseminado la idea de que en esos territorios, distantes y extraños, las huellas dejadas por el nacionalismo sobre el individuo, y en este caso sobre el escritor, son mucho más violentas que en la civilización occidental.

En *Teoría del alma china*, esta tensión se localiza entre el narrador-reportero y Gran Mongol, el burócrata que ejerce la censura, inclusive sobre el paisaje, controlando lo que puede ser registrado o no. Así, el artificio de crear una literatura de testimonio que no pasa de un falso testimonio, puesto que es ficción, es el mayor acierto de esta novela; ella ha sido escrita para otras cosas que no son el enfrentamiento al poder, sino para extraer de lo documental técnicas de escritura que, al salir de la banalidad de la política, permite que el autor se concentre en la búsqueda de la ficcionalidad. Sin desconocer las consideraciones realizadas por John Beverley, que presentó esta novela en el medio académico y literario de los Estados Unidos como “posttestimonio” (BEVERLEY, 2002), considero que *Teoría del alma china*, mucho más que presentar rasgos que la encuadran en los estudios del género testimonio ya consolidados, opera con la noción de falso exotismo como máscara política, y, contrario al estilo y al lenguaje utilizados en la narrativa testimonial, desarticula los parámetros de verosimilitud ya cristalizados en esa narrativa. La ficción que recurre a la forma testimonial prueba, entre otras cosas, que verosímil no es sinónimo de verificable, y que todos los atributos de la posmodernidad incluidos en la tendencia posttestimonial adoptan otra significación, pues se trata de una obra que para referirse a la realidad sale de ella constantemente.

Lo que Aguilera y Prieto nos narran aparenta ser real, pero en ningún caso lo es, aunque no deja de ser verosímil. No existe interés en crear un tipo de novela realista que pueda ser confundida con las informaciones disponibles en las guías de turismo, en los canales étnicos o en la tradición del orientalismo. *Teoría del alma china*, por ejemplo, resume el intento de colocar determinadas historias en un contexto donde lo político, la caricatura, el juego de géneros se complementan:

El proyecto chino vino de una investigación previa que había hecho sobre Mao y la tradición política literaria en China en los años 90; de la fascinación que causó para mí el libro de Michaux (traducido por Borges); de la reflexión sobre Occidente y su “mala lectura del

otro” que me hizo entender mejor el orientalismo de Said, y del choque con una película como *También los enanos comenzaron desde pequeños* de Werner Herzog, al cual le rindo homenaje”. (GARCÍA VEGA, 2007).

Aguilera y Prieto, en tanto escritores, buscan espacios de representación lo más distantes posible de los clichés que predominan en el imaginario europeo sobre América, contruidos por la propia literatura latinoamericana para diferenciarse del Otro. En las novelas comentadas, la mirada carece de interés etnográfico, puesto que no es en la cultura china o rusa donde pretenden buscar otra identidad, sino todo lo contrario, es el lugar donde pretenden depositar su determinación a encuadrarse en lo que hoy conocemos como literaturas posnacionales, dado que no se adaptan a las normas literarias vigentes en sus país. De ese modo, estos autores se esfuerzan por evadir el conflicto sobre la imposibilidad de pensarse dentro de algo mayor y más abstracto que aquello que conocemos como literatura cubana, al sentimiento de nacionalidad en un sentido absoluto.

### Referências

- AGUILERA, C. A. *Teoría del alma china*. México: Ediciones del Umbral, 2006.
- \_\_\_\_\_. J. M. P. La búsqueda del *yazikus*. *Diáspora(s)*. La Habana, n.6, p. 90, mar. 2001.
- BACON, F. De los viajes. In: CASARES, Adolfo Bioy (comp.). *Ensayistas ingleses*. Buenos Aires: Jackson, 1950. p. 9-11.
- BETANCOURT, J. C. La Missachtung de la nostalgia como estrategia creativa en dos obras literarias de la diáspora cubana de los 90. In: BIRGIT, M. B.; PFEIFFER, E. (eds.) *Aves de paso*. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002): teoría y crítica de la cultura literaria: investigación de los signos culturales (semiótica-epistemología-interpretación). Madrid ; Frankfurt: Ediciones Iberoamericana : Vervuert, 2005. p. 227-236. (Teoría y crítica de la cultura literaria ; v. 28)



- BEVERLEY, J. *Boundary*, n. 2, Duke University Press, 2002.
- CLIFFORD, J. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- DIMKOVSKA, L. Entrevista a Carlos A. Aguilera. *Revista Cachorros*, n. 6-7, 2005. Disponível em: <www.cubaunderground.com>. Acesso em: 15 jun. 2010.
- GARCÍA VEGA, L. La literatura como dolor de cabeza. *El Nuevo Herald*, Miami, 25 de mar. 2007.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, indicio: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- GIRAUDON, L. Diáspora(s): consideraciones intempestivas. Entrevista a C.A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas. *Diáspora(s)*. La Habana, n. 6, p. 58-60, mar. 2001.
- PRIETO, J. M. *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Livadia: mariposas nocturnas del imperio ruso*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- ROJAS, R. Las dos mitades del viajero. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, n. 15, p. 231-234, 1999/2000.
- \_\_\_\_\_. Diáspora y literatura: indicios de una ciudadanía postnacional. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, n. 12/13, p. 136-146, 1999.
- SOJA, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: MA, Blackwell, 1996.
- TODOROV, T. *El hombre desplazado*. Buenos Aires: Taurus, 2008.
- WEIMER, T. N. *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

## DOS LAGOS DA LUNDA AO MAR DE ITAPARICA – UMA GEOGRAFIA IDENTITÁRIA\*

Maria Gabriela COSTA  
(Universidade Federal de Alagoas)

RESUMO: A partir da análise comparativa dos romances *Lueji – O nascimento dum império* (1989), do escritor angolano Pepetela, e *Viva o povo brasileiro* (1984), do brasileiro João Ubaldo Ribeiro, proponho debruçar-me neste ensaio sobre a questão da construção da identidade nacional de que os dois romances dão conta, tendo como ponto fulcral da análise as personagens Lu, Lueji e Maria da Fé, às quais atribuo o epíteto de “donzelas-guerreiras”. O espaço geográfico trazido para a ficção – a Lunda e Luanda, do lado angolano, e o Recôncavo baiano, do brasileiro – é substancial para a construção das identidades angolana e brasileira sob a égide das “donzelas-guerreiras”, no cumprimento da missão que cada uma delas tem de levar a cabo, como um dos princípios que as regem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura angolana; Literatura brasileira; Donzela-guerreira; Identidade nacional.

ABSTRACT: From a comparative analysis of *Lueji – O nascimento dum império* (1989), by the Angolan writer Pepetela, and *Viva o povo brasileiro* (1984), by the Brazilian writer João Ubaldo Ribeiro, I intend to discuss in this essay the ways the two novels approach the question of the construction of national identity. The analysis focuses mainly on the characters Lueji, Lu and Maria da Fé, to whom I attribute the epithet “warrior-maidens”. The geographic space brought into the fictional world – Lunda and Luanda, on the Angolan side, and Recôncavo Baiano, on the Brazilian side – is substantial to the construction of both Angolan and Brazilian identities, under the guise of the “warrior-maidens”, as they each fulfill their mission, to the specific principles that govern their personalities.

\* Este texto é uma adaptação de um subcapítulo da tese de doutorado *Memória e identidade em Lueji – O nascimento dum império e Viva o povo brasileiro*, defendida em 2005, recentemente publicada com o título *Sobre as águas da memória atlântica – As vozes entrelaçadas de Lueji – O nascimento dum império e Viva o povo brasileiro*.

KEY WORDS: Angolan Literature; Brazilian Literature; Warrior-maiden; National identity.

No romance tradicional *A Donzela Guerreira*, que nas suas diferentes versões tanto figura com o nome *A dama guerreira*, *La donzela que fué a la guerra*, como com o nome masculino atribuído à heroína ou por ela adotado – D. Varão, D. Barão, D. Martinho, D. Marcos, D. Carlos –, a trama é basicamente a mesma: um pai é chamado para a guerra mas, devido à idade avançada, não tem condições de partir. Na falta de um filho varão que o possa substituir, é uma das filhas, a mais nova ou a mais velha, que se propõe a fazê-lo. O pai tenta dissuadi-la do seu propósito, alegando que a sua identidade logo será reconhecida devido aos seus traços femininos: cabelo comprido, seios, mãos e pés pequenos. Ela retruca, afirmando que cortará os cabelos ou usará chapéu; em suma, apelará para todos os artifícios a fim de se fazer passar por homem. Sua identidade, porém, acaba sempre por ser descoberta, na maior parte das vezes quando é ferida e tem o corpo desvendado. Normalmente morre em consequência de ferimentos (VASCONCELOS, 1980, p. 196-199).

A História está repleta de relatos de ações heróicas praticadas por mulheres, alguns deles levados para a Literatura, a exemplo de Joana d'Arc, em que a donzela vai à guerra, não em substituição do pai, mas levada por alguma razão que a incita a fazê-lo. No caso da pastora de Orleães, ela corta o cabelo e, vestida de soldado, conduz o exército francês contra os ingleses em atenção às vozes que dizia ouvir. Sua identidade não é omitida; mas, como toda a donzela-guerreira, ela morre no final da sua missão (GALVÃO, 1998, p. 12).

Na literatura brasileira são vários os textos que aludem à “mulher vestida de homem”, como o poema de Drummond, cujo título parafraseio, que fala do travestimento noturno de Márgara. Outro exemplo de mulher vestida de homem é a personagem Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, a “donzela-guerreira” de João Guimarães Rosa.

Flora Süssekind, em *As filhas do pai: da histórica à donzela-guerreira*, apelida de “donzelas-guerreiras” as personagens Luzia e Guida, dos romances *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, e *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, baseada na tese de que, ainda que não disfarcem suas identidades, ambas apresentam características masculinas. “Filhas do pai”, Guidinha e Luzia rondam tanto o universo das damas como o dos homens. O fato de se conduzirem como homens e se apaixonarem como mulheres “faz de ambas personagens ambíguas e liminares ao mundo da masculinidade e ao da feminilidade. Faz de ambas *donzelas-guerreiras*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 146).

As ações narrativas de *Lueji – O nascimento dum império e Viva o povo brasileiro* desenvolvem-se tendo como protagonistas as personagens Lueji, Lu e Maria da Fé, as quais também intitula “donzelas-guerreiras” alicerçada na teoria de Süssekind e ao abrigo da proposta de Walnice Galvão de que, para conhecer a donzela-guerreira, é preciso compará-la às demais. Entre tantos destinos de mulher, ela destaca-se justamente por ser a outra: não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira. O seu nicho muito especial deve ser procurado ali onde não radica nenhuma dessas (GALVÃO, 1998, p. 34). Ora, o que me proponho analisar nos romances em pauta é precisamente o “nicho especial” em que se acham as personagens de Pepetela e João Ubaldo para, na condição de “donzelas-guerreiras”, torná-las fictivamente responsáveis pela construção das identidades angolana e brasileira.

No romance angolano, o título por si só já é elucidativo. Quando ao nome “Lueji” é acrescentado, como aposto, “O nascimento dum império”, e partindo do princípio de que o aposto é uma complementação de informação, o leitor pode de imediato inferir que Lueji é a responsável pelo nascimento do império. Se se pensar em termos de significação, “nascimento” quer dizer “princípio”, “começo”; já “império”, dentre os vários significados propostos por Aurélio Buarque de Holanda (1986, p. 922), tanto pode significar “o território desse estado”, ou “estado

muito importante ou muito vasto, em geral de caráter compósito”, ou ainda, “autoridade”, “comando”, “domínio”. Pode ainda ser inferido, a partir do próprio título, que a personagem Lueji é pioneira no exercício de uma autoridade, de um domínio sobre um estado muito importante, de caráter compósito, ou seja, ela é a fundadora do império lunda.

Já no romance de João Ubaldo, se o título nada nos diz *a priori* com relação à tese apresentada no que tange à personagem feminina, ele pode remeter de imediato à questão da nacionalidade através da expressão “povo brasileiro”, levando-se em conta a carga semântica da palavra “povo”, aqui traduzida como um “conjunto de indivíduos que falam a mesma língua, têm costumes e hábitos idênticos, afinidades de interesses, uma história e tradições comuns”, ligada à ideia de nação, por definição: “agrupamento humano, em geral numeroso, cujos membros, fixados num território, são ligados por laços históricos, culturais, econômicos e linguísticos” (FERREIRA, 1986, p. 1177).

Lembro com Genette (1982, p. 53-54) que a primeira função do título, única obrigatória, aliás, é a de designação ou identificação. Porém, sobre pressão semântica ele investe-se de sentido, o que nos permite encontrar a função descritiva, neste caso temática, ainda que não caiba a títulos tratar propriamente dos temas, mas do universo diegético das obras que eles servem para intitular.

Portanto, *Lueji – O nascimento dum império* e *Viva o povo brasileiro* são títulos temáticos que nos remetem a um universo narrativo em que de um lado se tem uma mulher como alicerce da construção de um império, da nação angolana, e do outro, o povo, enquanto elemento representativo da nacionalidade brasileira.

A personagem feminina de maior relevância do romance brasileiro é, pois, Maria da Fé, a Dafé, à qual atribuo o epíteto de “donzela-guerreira” baseada no fato de que, por determinadas características suas, ela pode ser comparada a algumas das heroínas da História que mereceram essa denominação. Estou a referir-me,

em termos universais, a Joana d’Arc, que como ela lutou por um ideal. A francesa, por uma França livre e pelos direitos do povo francês, o que de certa forma quer dizer a preservação da sua identidade; a brasileira, pela dignidade do povo brasileiro que, na concepção dos senhores detentores do poder, não passava de “uma súcia de frascalhos, pirangueiros, servos rudíssimos, um povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, ruidoso, estólido, preguiçoso, indolente e mentiroso [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 125).

Descendente do caboco Capiroba, filha de negra e de branco, Maria da Fé, através das sucessivas encarnações e reencarnações da “alminha brasileira”, é índia, negra, branca, ou seja, é a simbiose das três raças que identificam o Brasil, sendo pela sua própria natureza híbrida, uma espécie de heroína fundadora da nação brasileira.

No romance de Pepetela, Lu, a bailarina benguelense, que como a personagem brasileira é filha de negra e de branco, pode também ser reconhecida como o protótipo de uma identidade cultural angolana mestiça que é defendida, entre outros nomes, pelo poeta Agostinho Neto, citado por Fernando Mourão (1989, p. 129).

Nós somos uma encruzilhada de civilizações, ambientes culturais, e não podemos fugir a isso de maneira nenhuma, mas da mesma forma que nós pretendemos manter a nossa personalidade política, é também, preciso que nós mantenhamos a nossa personalidade cultural.

Essas palavras do então presidente da República de Angola parecem-me encontrar eco nas de Edward Said quando afirma que: “Em parte por causa do império, todas as culturas estão interligadas, nenhuma está isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não-monolíticas” (SAID, 1995, p. 28).

E muito embora a identidade angolana e a brasileira não possam ser analisadas sob o mesmo parâmetro, dada a especificidade de cada uma delas, acredito que as citações acima são pertinentes

também para o quadro brasileiro, em que o romance de João Ubaldo é o grande representante da identidade “rizomática”<sup>2</sup> do povo brasileiro, lembrando as palavras de Édouard Glissant (1990, p. 72): “Je vous rappelle que la racine unique a la prétention de la profondeur et que la racine rhizomée s’étend dans l’étendue”.

Se Lueji e Maria da Fé receberam já o título de fundadoras, o mesmo deve ser atribuído também à bailarina Lu, cujo nome é a configuração metafórica da identidade angolana através do prefixo “Lu”. “Lu” de (Lu)nda, de (Lu)anda, de (Lu)ba, de (Lu)ejj, correspondendo, dessa forma, à unidade nacional na diversidade de geografias, de culturas, de temporalidades, conforme o explicita Laura Padilha. Apesar de ser natural de Benguela, esta personagem pode também ser considerada luandense (o que, aliás, muitos críticos já fazem ao apelidá-la de “bailarina luandense”), na medida em que Luanda foi o ponto de partida e de chegada do seu projeto de encenação de um bailado nacional. Cidades mestiças por excelência, Benguela e Luanda são o espelho identitário de Lu, compondo aquilo que Said chama de “geografias imaginadas”.

Na esteira das “donzelas-guerreiras” de que trata a História, também as personagens de João Ubaldo e de Pepetela se dedicam ao cumprimento da missão para a qual estão destinadas: cabe a Lueji fundar o império Lunda e fortalecê-lo; a Lu, consolidá-lo por meio do resgate das raízes culturais angolanas, o que ela faz ao montar um bailado nacional como a grande metáfora da construção da identidade nacional angolana com base na diversidade cultural; e cabe a Maria da Fé liderar os “milicianos do povo”, em nome de um movimento identitário – a Irmandade do povo brasileiro –, visando à justiça.

“Filha do pai”, Lueji recusa-se, num primeiro momento, a substituí-lo como herdeira do trono da Lunda, como é de sua

<sup>2</sup> A palavra “rizomática” é aqui utilizada a partir da noção de raiz e rizoma teorizada por Deleuze e Guattari, e retomada por Édouard Glissant, que a adaptou à questão da identidade. O princípio de rizoma corresponde ao que ele chama de “poética da relação”, segundo a qual toda a identidade se forma em relação com o Outro.

vontade. Contrariando o princípio da “donzela-guerreira” cuja substituição paterna é voluntária, e não obstante ter sido criada com dois irmãos, Tchinguri e Chinyana, e se ter dedicado na infância a todos os jogos masculinos, tais como subir em árvores, lançar a funda da caça e fazer armadilhas para os bichos, ela coloca a sua condição feminina como entrave a aceitar o lukano: “– Mas pai... Eu sou uma rapariga, não sei comandar, nem tenho força para isso. Pedes demais, filho de Yala Muako [...] – Não sou capaz, pai. Não sei, não quero, não gosto” (PEPETELA, 1989, p. 20).

Entretanto, e malgrado as obstinadas escusas, Lueji viu-se obrigada a assumir o poder que até então sempre pertencera aos homens – e que o destino traiçoeiramente colocava em suas mãos –, tornando-se a primeira rainha da Lunda.

Não se via um Conselho tão completo há muitos anos. Estavam lá quase todos os Tubungo da Lunda. [...] Depois chegou a rainha e todos se prostraram nas esteiras. Ela sentou no cadeirão mostrando bem alto o lukano. [...] Na cabeça trazia um diadema brilhante de cobre, incrustado de pérolas pequeninas. [...] Do pescoço, pendia o colar com o corno de mbambi cheio de pós mágicos, que lhe oferecera o pai depois da festa da puberdade, e o colar tchimba com a grande concha da entronização. [...] Está a ficar uma rainha, pensou Tchinguri, orgulhoso apesar de tudo [...]

À partida, já todos estavam vencidos pela habilidade da soberana e a sua graça, falando com voz suave, mas onde se adivinhava a firmeza no caminho a percorrer (PEPETELA, 1989, p. 83).

Consciente de que “o poder está concebido para os homens” e que por isso mesmo terá de ser mais esperta do que eles, Lueji dá então início a um governo em que a transgressão vai ser a chave mestra das grandes decisões que tiver de tomar, a exemplo da transgressão maior realizada pelo pai, ao torná-la sua sucessora.

Assim, e seguindo os seus conselhos à hora da morte: “[...] se necessário, procura alianças fora da Lunda”, ela decide casar com um estrangeiro sem ao menos ter consultado a sua linhagem. Guiada pela interpretação que ela própria dá ao provérbio “Para teres um

mbambi vais perder muitos songues”, que Kandala, o adivinho, havia tornado o seu *leardership*, tomando para si as palavras do seu irmão Tchinguri: “a tradição se cria”, e sob a alegação de que “A rainha pode se permitir uma heresia de vez em quando para salvar a Lunda”, Lueji pede a Ilunga, o caçador luba, que se case com ela, quebrando, assim, a tradição dos tubungo:

Mandava a tradição, devia ser um tio dela, em princípio o chefe da linhagem, a falar. Nunca uma mulher tomava tal iniciativa. Mas tinha já havido rainha solteira na Lunda? Todas as iniciativas lhe eram permitidas, ela própria constituía a tradição para o futuro (PEPETELA, 1989, p. 350).

Duplamente transgressora, ferindo a tradição e arvorando-se na própria “tradição para o futuro”, a rainha angolana acredita que só a aliança com a Luba poderá salvar a Lunda contra um possível ataque de seu irmão Tchinguri, deserdado e escorraçado. Essa atitude de poder supremo acabou por causar a morte do grande Kandala ao dar-se conta de que, pela primeira vez, a sua autoridade de ancião e conselheiro não havia sido respeitada.

No romance brasileiro, Maria da Fé é herdeira de um domínio que começa com Vu, filha do caboco Capiroba, a qual, seguindo o movimento de contraconquista iniciado pelo pai e efetivado com o banquete antropofágico cujo prato principal era a carne tenrinha do holandês, subjuga sexualmente Sinique:

Ela [Vu] tinha gostado do holandês e duas vezes o caboco a viu querendo fazer com ele o que o caboco fazia com as mulheres. [...] depois que o caboco quebrou os dois dedos do holandês e lhe botou a argola no nariz, ele não conseguia mais empurrá-la e espernear assim que ela se agarrava às suas bragas, puxando-as para baixo. Quando ele logo esboçou a reação costumeira ela lhe apertou os dedos quebrados e amarrou a argola do nariz numa corda curta. [...] Passou então a volta-e-meia entrar no cercado, virar o holandês de barriga para cima e sentar nele com muitos sinais de felicidade, às vezes demorando-se de olhos fechados e oscilando levemente o tronco e os quadris, às vezes quase saltando como quem monta a

galope, às vezes simplesmente enfiada e instalada, cuidando de um afazer ou outro e conversando (RIBEIRO, 1984, p. 36).

Essa troca de papéis, com Sinique escravizado por Vu, que levou Capiroba a sonhar “em possuir muitos holandeses amestrados, servindo-lhe fielmente em seu pedaço de terra, até o dia em que a idade e a pouca produção aconselhassem o abate”, além de se apresentar, na narrativa, como uma grande sátira à colonização, remete o leitor, através do jugo sexual a que a Índia submetia o holandês, a uma leitura intertextual com o mito das Amazonas, que conservavam os homens, quando os toleravam, em posição de humilhação social e de efetiva escravidão, e usavam-nos sexualmente apenas para que lhes dessem filhas mulheres (MALAMUD, 1980, p. 63-83).

Descendente de uma dinastia de mulheres encabeçada por Vu, Maria da Fé é filha de Naê/Vevé e do Barão de Pirapuama, fruto de uma das maiores e mais comuns violências praticadas pelos senhores em relação às suas escravas: o estupro. Sem ser “filha do pai”, Dafé herda a força guerreira da mãe, ela sim, “filha do pai”, o mestre Turíbio Cafubá, que no dia do seu nascimento, entre passos de dança dos mais variados, e empunhando a araçanga, o porrete com que matava os peixes grandes na borda da embarcação, “dançou em homenagem à filha como os guerreiros mais orgulhosos de que se tinha notícia”.

Levada da casa do Barão pelo Nego Leléu, após o estupro de que fora vítima, Vevé torna-se a primeira mulher mestre de saveiro. É como tal que, embarcada na lancha *Presepeira*, parte à pesca da tintureira – a baleia que todos temiam e que era pressentida em toda parte levando o povo a fazer penitências –, com a certeza de que se ninguém tomasse uma providência, aquele peixe ia ficar ali, acostumando-se a comer carne de gente. Vitoriosa, o seu feito heróico aparece assim retratado pela voz do narrador:

No meio da gritaria do povaréu, Leléu correu para o atracadouro, viu Vevé ainda de *araçanga* na mão, o rosto afogueado, a mão enfaixada do arranhão que tomara na pele das costas do bicho, a

postura do general que ganhou a guerra (RIBEIRO, 1984, p. 261) [grifo da autora].

A entrada triunfal de Vevé no arraial de Baiacu, na *Presepeira* adernando com o peso do bicho amarrado ao costado, atravessa nas malhas da ficção o mar de Itaparica e vai encontrar do lado de lá do oceano, em terras da Lunda, uma correspondência na narrativa de Pepetela, através da seguinte descrição, em que se festejava também um grande feito praticado pela rainha lunda: tinha feito chover.

Lueji respirou fundo o cheiro da chuva que a ela se antecipava, e avançou para onde estava a liteira, na mão a rosa de porcelana Os carregadores da liteira, molhados pelo frio da chuva aclamaram-na. Se deitaram no chão e passaram terra pelos braços, em saudação. Nos olhos atônitos se via o muito respeito e temor que deviam a um chefe tão poderoso, que diz antes o que vai fazer, tanta é a certeza da sua força (PEPETELA, 1989, p. 64).

Destaquei a palavra “araçanga”, na citação concernente ao feito de Vevé, pela simbologia que tem na narrativa. Na noite em que na capoeira do Tuntum o Nego Leléu foi advertido pelo espírito do caboco Sinique através de Inácia, o seu “cavalo”, de que Vevé estava grávida do Barão, foi-lhe segredado também que não deixasse de levar consigo a araçanga, herança de Turíbio Cafubá. É, pois, esse instrumento que Vevé porta qual estandarte – lembro mais uma vez Joana d’Arc e as imagens que dela se têm –, e que a liga ao pai, que vai ser herdado por Maria da Fé para compor, com o esporão de arraia herdado do avô, o Nego Leléu, a sua identidade de “donzela-guerreira”.

Tal como Lueji, que gostava de participar das brincadeiras masculinas quando criança, amostra antecipada de suas transgressões, também Maria da Fé gostava de andar descalça, de saia arrepanhada, arrastando os pés pelas poças de água da chuva, atitude que, segundo o Vô Leléu, “não fica bem para uma moça”. Queria, como a mãe, o comando de um barco de pesca, dizia ao avô. E diante das suas negativas, em que a criação esmerada que

tivera era enaltecida, argumentava: “Então me arranje um trabalho, [...] mas que não seja bordar, que não seja fazer doces, que não seja trançar rendas, que não seja de costureira, nem muito menos de lavadeira e engomadeira” (RIBEIRO, 1984, p. 315).

Começava a evidenciar-se a sua identidade que despertaria, mais tarde, como a do seu ancestral Capiroba, por meio de “estalidos, zumbidos e assovios dentro da cabeça, uma orquestra enlouquecida dentro da cabeça”.

E foi esse despertar que a levou a falar de justiça com o avô quando este lhe contou o destino que havia dado aos assassinos da sua mãe: “– É, mas vai ter justiça. Quem é que trabalha, não é o povo? Não é o povo que sustenta? Então é o povo que vai mandar” (RIBEIRO, 1984, p. 373).

Daí em diante, Dafé quis ver gente trabalhando e começou a ter pensamentos que, na opinião do avô, não eram próprios nem de negro nem de mulher.

Como Lu, a personagem de *Lueji*, preocupada em resgatar o passado da sua centavo Lueji para dele extrair lições para o futuro, Maria da Fé passa a preocupar-se com as raízes que compõem o seu passado. Por isso as perguntas atropelam-se na ansiedade das respostas e das explicações que o Nego Leléu se recusa a dar:

- [...] E tu, que pensa tu? Pensa em saber quem foi Dadinha – eu sei lá quem foi Dadinha –, pensa e...  
 – O senhor sabe quem foi Dadinha, meu Avô.  
 – Então sei! Não foi nada, não foi coisa nenhuma, foi uma velha gorda, coró, mentirosa, safadosa...  
 – Não foi minha bisavó? Mãe de Turíbio Cafubá?  
 – Mãe de... Quem é que está te contando essas coisas? Isso é negócio daquele velho broco, Zé Pinto, eu vou pegar um cacete e tocar umas porretadas na cabeça dele.  
 – Por que o senhor não me conta também? O nome de minha mãe, o nome verdadeiro era Naê?  
 [...]  
 – Quem foi o caboco Capiroba?

- Caboco Capiroba? E nunca teve nenhuns cabocos Capirobas, menina, nunca teve nada disso, isso é tudo lenda! [...]  
 – Não teve a filha do caboco que se chama Vu? O senhor conhece um homem por nome Júlio Dandão?  
 – Júlio Dandão? Bandido! Mandingueiro, feiticeiro [...]  
 [...] E meu pai, o senhor conheceu meu pai? (RIBEIRO, 1984, p. 376-377).

Herdeira da coragem de Vevé, sua mãe, e do espírito transgressor de Capiroba, seu ancestral mais antigo, Dafé foi herdeira também de Vu, no feito de dominar o dominador. Assim, o seu diálogo com Patrício Macário no primeiro encontro dos dois, quando juntamente com o capitão Vieira ele se achava seu prisioneiro (repetia-se o ato inaugurado pelo caboco seu ancestral com a prisão dos dois holandeses, Zenique e Eijkman, logo tornados Sinique e Aquimã), é um verdadeiro duelo de palavras no qual estão patentes o discurso do opressor e o dos oprimidos, e em que conceitos de Pátria e povo são postos em causa, como antagônicos, segundo a ideologia dos “duelistas”:

- [...] O Exército brasileiro...  
 – ...não passa de um bando de rufiões mal-amados, cuja principal missão é combater o próprio povo.  
 – O que é Pátria?  
 – Não vou explicar um conceito sublime a uma mulher do povo, um poço de ignorância arrogante, uma bandida vulgar. A Pátria sou eu!  
 – A Pátria é você – disse ela rindo. – E o povo é você.  
 – Não falava em povo, falava em Pátria! (RIBEIRO, 1984, p. 303).

À frente dos “Milicianos do povo”, Maria da Fé lutava pelos segredos contidos na canastra, herança de Júlio Dandão, que um dia lhe fora entregue por Budião, e no mundo masculino que frequentava, “desde o começo que aprendera que, para ser considerada de valor igual aos dos homens, tinha de ser melhor, ainda mais precisando comandá-los”. Por isso põe de parte os sentimentos que experimentara por Patrício Macário, “tão

perturbadores que podiam levá-la a devanear ou a escorregar”, instalando-a definitivamente no “universo das damas”.

Levada pelo seu espírito de liderança e imbuída do sentimento de justiça que fazia dela a esperança messiânica do povo brasileiro, Dafé, pela primeira vez travestida de homem, servindo-se da “máscara” de capitão para poder assistir ao funeral do Nego Leléu – o seu “voinho” de outrora –, e numa atitude antagônica à da donzela-guerreira cuja identidade é sempre desvelada por outrem, “sacou o chapéu, arrojando-o no chão [...] fechou a mão sobre o grande bigode, puxou-o trazendo um arrepio de dor presumida a todos e o atçou, como se fosse apenas uma aranha cabeluda, para junto do chapéu” (RIBEIRO, 1984, p. 386).

O discurso que então dirigiu à multidão ultrapassou as raias do localismo – “Povo do Arraial do Baiacu” – nacionalizou-se através da metonímia toponímica – “e de toda a terra de Vera Cruz!” – para finalmente se reterritorializar, enquanto discurso identitário, no espaço simbólico da ilha de Itaparica: “povo do Baiacu, povo de Vera Cruz, povo da Ilha de Itaparica, povo da minha terra, quero vossos ouvidos para neles soprar a revolta que salva!” (RIBEIRO, 1984, p. 384).

E enquanto a guerreira Maria da Fé, do alto das suas palavras proferidas no Cemitério dos Pretos de Vera Cruz de Itaparica, incitava o povo a lutar por justiça, na outra história, que afinal é a mesma, por se tratar também de uma mulher combatendo pelo seu povo,

Lueji se vestiu com as cores da guerra, pintou o tronco e a cara com pemba, substituiu o diadema de cobre pela sala de plumas vermelhas, se armou da azagaia e escudo oferecidos por Ndumba ua Tembo, do punhal luba oferecido por Ilunga e do grande mucuali novo aço. [...] Chamou Majinga e foi com ele se recolher na futura anza, atrás da onganda real, onde estavam as mahambas dos antepassados. [...] Acenderam uma fogueira, de forma que o fumo se dirigisse para as mahambas e as envolvesse, enquanto ela falava e cuspiam água para os quatro cantos, dêem-me força para minha voz não tremer antes que trema o meu braço, oh

espírito de Tchyanza Ngombe, a grande serpente que nos criou, a mãe Nhaweji, oh espíritos de Namutu e Samutu, os esposos gémeos pais do primeiro casal, de Muako e Kaweji, todos vós que das mulembas me observam, não sejam indiferentes à sorte da Lunda [...] ponham na minha voz o timbre certo da força e da arrogância, de modo a convencer Tchinguri que Mussumba é invencível [...], ajudem-me a respeitar a promessa feita a Kondi de passar o lukano a meu filho, seu neto, e a mais ninguém (PEPETELA, 1989, p. 386).

Essa descrição de Lueji, preparando-se para a guerra contra Tchinguri em defesa da Mussumba e do povo lunda, além de destacar a sua condição de “donzela-guerreira”, estabelece uma relação de intertextualidade com um episódio de *Viva o povo brasileiro*: a batalha de Tuiuti, na Guerra do Paraguai, da qual participaram também os “irmãos” conspiradores da casa de farinha, Júlio Dandão e Budião, amigos de Maria da Fé.

A invocação dos antepassados, feita por Lueji através de um ritual, pode ser a tradução, no romance de João Ubaldo, do pedido de proteção de Oxóssi para os brasileiros, travestimento do episódio clássico que tem como protagonistas Júpiter e Vênus.

– Rê-pa-babá, Babá-Oxá, Oxalá, pai dos homens, filho de Olorum, Senhor da alvura, mais alto entre todos, meu pai, aquele que tem mais nomes! Há muito que esse teu filho vem sofrendo, sem nunca procurar-te para pedir qualquer coisa, porque sempre respeitei o meu Destino e procurei compreender que há uma necessidade em tudo o que acontece [...] Mas agora, num campo desconhecido chamado Tuiuti, muitos dos nossos filhos mais valorosos estão morrendo numa batalha e peço que me ajudes a convencer o destemido Ogum, invencível na guerra, a combater ao lado de seus filhos. Dito isto, abraçou os joelhos do pai Oxalá [...] Oxalá se condeou do filho, afagou-lhe a cabeça e lhe respondeu com grande amizade [...] (RIBEIRO, 1964, p. 445).

No texto de Pepetela, a rainha invoca os espíritos dos antepassados, especificamente os de Namutu e Samutu, entre outros de grande importância. Lembro com Basil Davidson que

nem todos os antepassados são importantes. São-no apenas aqueles que foram reconhecidos como pertencentes à linha de sucessão que vem do “poder que não tem começo”, não existindo, portanto, uma verdadeira linha divisória entre antepassados fundadores e guardiões espirituais superiores (DAVIDSON, 1981, p. 5).

Vários relatos se referem, em *Lueji*, à valentia da sua personagem homônima, como o caso da caçada ao leão, quando compulsivamente sai em socorro do guerreiro Ndumba ua Tembo, trespassando o animal com uma lança.

E se nas funções de comando “no universo masculino” obtém sucesso, ocasiões há em que a força da sua feminilidade toma conta da narrativa, instalando-a no “mundo das damas”. As rosas de porcelana e o lago da sua infância levam-na a sonhar com outro lago “imenso com ondas altas e brancas de espuma” (uma alusão ao mar de Luanda), lago que ela não conhecia, mas que alimentava o seu devaneio, libertando-a dos “fardos da vida” (BACHELARD, 1989, p. 30): “– Não queria pensar no que decidia naquele momento o grande Conselho dos Tubungo. Queria pensar no grande lago que gostaria de conhecer, queria pensar no homem que saíra da Lua, queria pensar em tudo, menos no Conselho” (PEPETELA, 1989, p. 18).

Como típica “donzela-guerreira”, também Lu consegue levar a cabo a sua missão: a de arrancar das cinzas da História e das falas locais dos mais velhos a história da rainha Lueji, sua ancestral, levando-a ao palco do Nacional para ser conhecida pelo grande público, surpreso com a revelação: “[...] afinal este país teve gente assim e nós nem sabíamos, despojados que fomos da nossa História por séculos de obscurantismo [...]”.

Despertar a consciência nacional do povo angolano através da dança que promove é, pois, a guerra na qual a bailarina Lu se envolve como líder, e que tem como chão de batalha o palco de madeira onde não há vencidos, só vencedores

[...] orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros, orgulhosos por proclamarmos a nossa diferença entre iguais,



como esse bailarino diferente que faz de Ilunga, indo buscar ao seu passado de criador de gado os passos e atitudes que mistura à dança dos lundas, dos tchokue, dos do Norte e dos de Luanda, até mesmo as regras do Harlem e de Paris, enquanto a bailarina que faz de Lueji vai buscar a graça das balinesas para reforçar a graça da sua raça universal, enquanto o Jaime, puro Kaluanda, revive o nervosismo dos Imbangala, os modos bruscos de Tchinguri, o que veio do Leste mítico para criar mais mitos hoje tão mal contados [...], porque já não é um bailado, é uma festa, todos no palco, os que morreram e os que partiram, juntos no batuque final em que cada um dá um salto, ou faz um passo ou uma atitude, integrando o particular no colectivo, enquanto a música de Mabilia sai em torrentes [...] (PEPETELA, 1989, p. 471-472).

Através desta citação, em que se registra o destaque para as particularidades regionais e grupais estendidas para o nacional na busca da identidade de uma nação culturalmente diversificada, podemos ler que, de acordo com o projeto pepeteliano de busca da construção da nação angolana, “a conquista da identidade se traça no riscar de um mapa que se redesenha nos sulcos da memória reinventada” (CHAVES, 1991, p. 309).

É ainda como típica “donzela-guerreira”<sup>3</sup> que Lu se vê diante das intempéries do amor. Uli, seu parceiro no grupo de dança Kukina, por quem se apaixona, constrói barreiras para esse amor, sob pretexto de considerá-la como irmã. Na sua concepção, uma relação entre eles corresponderia ao incesto praticado por Lueji e Tchinguri, personagens da história que ela vinha (re)compondo. Com Cândido, o dançarino cuvale, as diferenças culturais falavam mais alto do que qualquer sentimento que pudesse vir a existir. Contrariando, porém, o destino final da “donzela-guerreira”, Lu, que não se vestiu de homem nem cortou o cabelo, também não morre no final da sua missão. O seu futuro permanece em aberto na narrativa, como a representação metafórica da nação angolana nascente.

<sup>3</sup> Uma das características da donzela-guerreira apontadas por Walnice Galvão é ela não poder ter amantes nem filhos.

Em substituição do apelido –“filha do pai”– característica própria da “donzela-guerreira”, Laura Areias atribui a Maria da Fé o também utilizado por Flora Süssekind na obra *Tal Brasil, qual romance?* (1984) –“tal mãe, tal filha”–, com base no princípio de que Vevé, a mãe da heroína ubaldiana, faz parte do quadro das que ela chama de “mulheres-heróis”.

Referindo-se às itaparicanas que lutaram pela libertação de Itaparica como princípio enunciador da sua tese, Areias define-as assim:

Os heróis-mulheres da guerra da libertação da ilha de Itaparica, e aqui a língua portuguesa permite todo tipo de jogo com gêneros (os heróis-femininos/as *mulheres-heróis*), ou têm toda a *altura* de uma personagem superior, acima do normal numa mulher, uma supermulher em beleza, estatura e força ou se disfarçam de homem (AREIAS, 2002, p. 82).

Em consonância com essa definição proposta por Areias, o narrador de *Viva o povo brasileiro* dá a seguinte descrição de Maria da Fé, observada pelos que se encontravam presentes no enterro de Leléu, e por ocasião do desvelamento do seu disfarce de capitão:

Deus do céu, quem era aquela estátua de glória, linda no porte e nas palavras, senão a guerreira Maria da Fé, ali brotada por artes incompreensíveis [...] raiando como o sol no meio da chuva, vinda para destacar o orgulho que apodrecia encarcerado em corações temerosos? (RIBEIRO, 1984, p. 384).

Por detrás do êxtase que a sua figura assim retratada provoca, mais uma vez é evidenciada a missão para a qual a “donzela-guerreira”, no meu entender, foi destinada, correspondendo à visão messiânica de que fala François Laplantine e que Lúcia Helena reitera como uma das várias concepções de possíveis “verdades” históricas, privilegiadas por diferentes personagens, estratégias e focos narrativos, “cada uma delas integrando o plural de vozes que configuraria o perfil deslizante do nacional” (HELENA, 1993, p. 91).

Comparando-a e a mãe à personagem real da resistência Itaparicana, Maria Felipa, Areias considera que a grande lição de vida de Dafé foi a herdada pelo sangue de Vevé – como mãe dos heróis africanos –, apesar do discurso do Nego Leléu, arvorando-se em seu “defensor”, atribuindo-se o papel de proteção masculina, em substituição do pai que ela não teve, na prática.

É do “avô” Leléu que Maria da Fé recebe, para acrescentar à “transfusão” do heroísmo da mãe, o lema que vai tornar-se o fio condutor da sua vida: “Vai, faz, aprende, ensina”. Esse princípio, ela vai transmiti-lo aos companheiros de luta e de ideal, como o faz com Zé Popó, em vésperas de partir para a guerra do Paraguai, guerra da qual, apesar da sua vontade, ela não pode participar pelas razões que apresenta: “Eu não posso ir: sou mulher, sou bandida e tenho uma responsabilidade mais importante. Se eu deixar que essas ideias caíam como é que vai ser?” (RIBEIRO, 1984, p. 431).

De acordo com o perfil da donzela-guerreira, Maria da Fé luta por um ideal, utiliza-se do disfarce quando necessário, faz um pacto, morre. Ao mesmo tempo, e contrariando em parte esse princípio, ela tem um filho, fruto do amor por Patrício Macário.

O seu heroísmo caracteriza-se também pelo seu fim. Segundo filho, depois de combater em Canudos e continuar a lutar pelo resto da vida, ela

morrera embora ninguém soubesse como, porque, já bem velha embora forte, um dia desaparecera, depois de ter apenas saído sozinha num barco, pelo mar em redor das escabras da Ponta de Nossa Senhora. [...] Na Ponta de Nossa Senhora, sim, em cujas redondezas, nem em nenhum outro lugar, jamais se achou nem resto dela nem do barco, vestígio algum (RIBEIRO, 1984, p. 606).

Desaparecida nas águas da Ponta de Nossa Senhora, sem deixar vestígios, a guerreira Maria da Fé, numa réplica do sebastianismo, tanto pode voltar como transformar-se em lenda, perpetuada pela tradição oral, nesta narrativa, representada pelo cego Faustino, como versão do *griot* africano:

Falava-se que continuava a mesma bandoleira de sempre, que sumira nos sertões, que virara santa, que libertara escravos e guerrearra ao lado de índios rebeldes, que obrara milagres, que podia tornar-se invisível, e que não tinha idade (RIBEIRO, 1984, p. 487).

Como legado, Maria da Fé deixou três lembranças para que fossem entregues a Patrício Macário: a araçanga que fora de seu avô Turíbio Cafubá, fora de sua mãe, a pescadora Daê/Naê/Vevé, que era símbolo do trabalho ativo e tanto podia ser arma de defesa como de ataque; um esporão de arraia embutido numa bainha de pano que fora do seu grande avô Nego Leléu, que era o símbolo de que o povo tem mais armas ocultas do que se pensa ou imagina; e, finalmente, um frasco de vidro azul, com a tampa lacrada, em que ela guardara as lágrimas que chorara depois da sua separação na ponta de Nossa Senhora.

O lugar onde esses objetos foram encontrados, a forquilha de uma árvore à beira da grande penha da Ponta de Nossa Senhora, “lugar onde ela voltava sempre que estava no Recôncavo”, remete-me uma vez mais, ao romance de Pepetela. Uma leitura transtextual com base na analogia permite-me encontrar uma correspondência entre a forquilha aqui referida como depositária das armas de Maria da Fé e a forquilha que, em *Lueji*, serviu ao caçador Ilunga para pendurar as suas armas na primeira noite que passou em terras da Lunda. Quanto à simbologia, eu diria que esse lugar aparentemente estático se dinamizará apontando para um futuro, o que, aliás, já pode ser evidenciado na própria narrativa de Pepetela, numa previsão só possível na mente do autor implícito: “Aquele forquilha enterrada por Ilunga no chão, para nela pendurar as suas armas e amuletos e passar a primeira noite, ia se tornar árvore e um dia seria uma relíquia para os Lundas, como tantos outros dos seus gestos” (PEPETELA, 1989, p. 264). Não estaria aí subentendida a visão antecipada do casamento da rainha lunda com o caçador luba, fato que tornaria aquele lugar de passagem numa efetiva permanência de Ilunga nas terras da Lunda de acordo com as suas expectativas?

Só espero que amanhã Lueji me autorize a ficar aqui na Lunda, terra de todos os rios e elefantes. Só espero que ela veja em mim um amigo e não alguém cheio de inveja a tentar lhe roubar o poder. As terras da Luba são lindas e boas as suas gentes. Mas todas as suas terras são como a Luba e as gentes também. É preciso apenas saber conhecer e descobrir em cada uma delas a sua beleza oculta. [...] Todos os sítios são únicos e se repetem, se repetem, sendo no entanto únicos (PEPETELA, 1989, p. 264).

E porque “todos os sítios são únicos e se repetem” é que eu pude ler na singularidade da forquilha da árvore ficcionalizada por João Ubaldo, os fios da esperança lá deixados por Maria da Fé, verbalizados através da mensagem:

Que ele conservasse esse frasco [com as lágrimas] para derramar no mar de onde tudo saiu, no dia em que houvesse a liberdade que não houve para o seu amor, liberdade essa que um dia seria vivida, fosse por seus filhos, fosse por seus netos, fosse por seus bisnetos, fosse por descendência tão remota que nem mais soubessem deles, portassem apenas a herança, que ela queria orgulhosa e feliz (RIBEIRO, 1984, p. 607).

Se em *Viva o povo brasileiro* “tudo saiu do mar”, em *Lueji* “tudo saiu da Lua”. E da mesma forma que no romance brasileiro tudo voltou para o mar através da simbologia do desaparecimento de Maria da Fé nas águas da Ponta de Nossa Senhora, na obra de Pepetela o ciclo que havia começado com o devaneio de Lueji adivinhando um homem saindo da Lua fecha-se com o mesmo homem voltando para a Lua após o cumprimento de seu tempo profano:

Ela [Lueji] viu então o rosto sorridente de Ilunga. E sorriu também, ele tinha voltado à lua. [...] E, pouco a pouco, os gritos se calaram, os olhos secaram. [...] Coisas prodigiosas se passavam na Lunda! Então não era um prodígio um rei ser enterrado sem choros, sem sacrifícios nem rituais, sem suspeitas de feitiço, ele só mais a felicidade? (PEPETELA, 1989, p. 471).

Como os heróis, os sonhos nunca morrem. Por isso a personagem Maria da Fé, mitologizada, corresponde, na ficção

ubaldiana, à eterna busca de uma identidade brasileira assentada na ideia de um povo consciente de que o princípio maior que rege a construção da sua identidade é, além da justiça, a dignidade. Quanto a Lueji e Lu, unidas pelo mesmo prefixo, representam as duas forças constitutivas da nação angolana: a tradição e a modernidade.

Sob o mesmo epíteto de “donzelas-guerreiras” e mantidas as suas singularidades, Maria da Fé, Lueji e Lu irmanam-se e armam-se com os fios da ficção para construir, cada qual à sua maneira, os alicerces da identidade angolana e da brasileira. Como estandartes, de um lado a araçanga e o esporão de arraia; do outro, o lukano e a rosa de porcelana, o verdadeiro “ceptro de Lueji”.

### Referências

- AREIAS, Laura. Mulheres guerreiras, mulheres heróis. In: \_\_\_\_\_. *Ilhas riqueza, ilha miséria*: uma expressão da insularidade num triângulo atlântico lusófono. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 54-97.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- CHAVES, Rita. A Geografia da memória na ficção angolana. In: CONGRESSO ABRALIC: literatura e memória cultural., 2. 1991. Belo Horizonte. *Anais...* v. 2. Belo Horizonte, 1991, p. 309-315.
- DAVIDSON, Basil. À descoberta do passado de África. Tradução: José Maia Alexandre. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira*: um estudo de gênero. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- HELENA, Lúcia. A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e viva o povo brasileiro. *Letras*, Santa Maria, jul./dez. 1993, p. 80-94.
- LAPLANTINE, François. *Les trois voix de l'imaginaire : le messianisme, la possession et l'utopie*. Paris: Ed. Universitaires, 1974.
- MALAMUD, René. O problema das amazonas. In: HILLMAN, James (org). *Encarando os deuses*. Tradução: Cláudio Giordano. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 63-83.
- MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. O problema da autonomia e da designação da literatura angolana. In: ABDALA, Benjamin et al. *Les littératures africaines de langue portugaise*. Actes Du Colloque International. Paris, n.28-29, 30 nov./dez., 1 dez., 1984.
- PEPETELA. *Lueji: o nascimento dum império*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução: Denise Bottman. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? : uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. Estudos sobre o romanceiro peninsular: romances velhos em Portugal. *Revista Cultural Espanhola* (Madrid, 1907-1909). Porto Alegre: Lello e Irmão Editores, 1980, p. 196-100.

## IDENTIDADE E TRANSGRESSÃO NO ROMANCE EM LIBERDADE DE SILVIANO SANTIAGO

Antonia Marly MOURA DA SILVA  
(Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

RESUMO: Este trabalho pretende analisar a construção da identidade do sujeito no romance *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, destacando os modos de figuração do outro, seja na questão tensa dos gêneros na ficção contemporânea, seja na relação *mimese* e realidade ou no caráter ambíguo dos papéis exercidos pelo autor e narrador. Em nome de uma poética descentrada e plural, num processo de devoração antropofágica, Santiago apropria-se da obra e do estilo do autor de *Memórias do Cárcere* numa atitude diferenciada e recriadora. O romance *Em liberdade* fornece as bases para questionamentos sobre a instância autoral e o liame entre ficção e realidade, biografia e autobiografia, bem como literatura e história. No enfoque do “eu” e no seu desdobramento, o escritor tece, metaforicamente, o processo construtivo do discurso autobiográfico, através de um ato narrativo plural em que é praticamente inviável tentar localizar o conteúdo simbólico contido nessa identificação híbrida.

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago; *Em liberdade*; Graciliano Ramos; Identidade.

ABSTRACT: This work aims to analyze the creation of the identity of the self in the novel *Em Liberdade* (1981) by Silviano Santiago, focusing on the way the other is presented, either on the tense question concerning the gender on the contemporary fiction, or in relation to *mimesis* and reality, and also on the ambiguity created by the roles author and narrator have on a literary work. Through a decentralized and plural poetic, using an anthropophagic devour process, Santiago uses both work and style from the author of *Memórias do Cárcere* on a differential and renew attitude. The novel *Em liberdade* gives the bases to questioning the authorial position and the gap between fiction and reality, biography and autobiography, also literature and history. On the focusing on the “self” and its implication,

the author weaves, metaphorically, the process of the biographic discourse, through a plural narrative act, in which is practically inevitable to locate the symbolic content enclosed on this hybrid identification.

KEY WORDS: Silviano Santiago; *Em liberdade*; Graciliano Ramos; Identity.

## 1 INTRODUÇÃO

A leitura do romance *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago instiga uma reflexão acerca da problemática da identidade, dos modos de representação da realidade, do gênero e outras questões de natureza teórica. Uma reflexão que requer o resgate de um conjunto de conceitos que não cabem retomá-los aqui. A descrição aqui posta privilegia o estatuto da ficcionalidade e da autoria, focando o universo da máscara e do simulacro no romance de “Santiago”<sup>1</sup>.

O enfoque temático da obra é um exemplo significativo de uma escritura plural, marcada pela essência da hibridização, o que motiva a busca de um entendimento sobre a problemática da identidade no discurso literário. É com esse propósito, o de demonstrar que a obra de “Silviano Santiago” representa uma inovação para os estudos sobre personagens ficcionais, que assumimos o desafio de demonstrar que o referido romance redireciona a subjetividade expressa na proposição autor/ narrador/personagem.

Trata-se de um livro de memórias em que o autor reinventa e reelabora a prosa de “Graciliano Ramos”. Graciliano, o pseudo-narrador, inventado por “Silviano Santiago”, testemunha e fala de si como se fosse o verdadeiro “Graciliano Ramos”, escritor, recompondo com isso, após a saída do cárcere, sua vida conturbada, seus amigos – pessoas que existiram na realidade histórica –

<sup>1</sup> Com o intuito de identificar as figuras referidas em nosso texto, registraremos com aspas os nomes de Silviano Santiago, autor, e de Graciliano Ramos, escritor. Por outro lado, os seres ficcionais - o narrador-personagem Graciliano e/ou Silviano – serão representados sem qualquer marca tipográfica.

a vida familiar e amorosa, políticos, intelectuais, em suma, conflitos pessoais e relações que o verdadeiro “Graciliano” de fato viveu e deixou documentado. As memórias são relatadas num diário em que Graciliano, no papel de narrador, expressa suas preocupações em torno do desejo de se estabelecer na vida, bem como a angústia, a vergonha e o medo que sente diante da situação em que se encontra. Desempregado, sem perspectiva, sem um projeto existencial e literário, hóspede por um tempo de José Lins do Rego e, posteriormente, de uma pensão no Catete, escreve um diário durante dois meses e treze dias<sup>2</sup>.

Nessa autobiografia ficcional, como aponta o título do livro, estão entrelaçados os discursos de Silviano e de Graciliano. O estatuto ficcional é um detalhe importante no trato com o texto, tanto que o autor enfatiza-o ao registrá-lo na capa do seu livro: *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*.

Considerando esse universo ficcional, o objetivo deste estudo é levantar proposições para uma reflexão sobre o discurso de *Em liberdade*. Pretendemos levantar uma hipótese interpretativa acerca da relação complexa entre ficção, autobiografia e história, entre sujeito e discurso, entre o autor e o objeto da escritura no texto de “Santiago”. Nesse sentido, optamos pela análise do romance, tendo como base a noção de que a escritura de “Santiago” lida com a permanência e a transformação dos códigos de “Graciliano”.

Na leitura pretendida, acatamos o conceito de paródia elaborado por Linda Hutcheon: o princípio de que “a paródia é repetição, mas repetição que inclui diferença” - a noção de “transcontextualização” (1985, p. 54), algo diferente de apropriação textual, como faz crer a autora:

quando falo de “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como

<sup>2</sup> De acordo com a afirmação de Silviano Santiago em “Notas do editor”.

uma repetição com distância crítica que permite a identificação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa parodia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado”. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

Defendemos a hipótese de que a escritura de *Em liberdade* se constitui como paródia, tendo como pressuposto o fato de que o entrecruzamento de discursos nos obriga a considerar o ato enunciativo que medeia a produção e a recepção do texto: um desafio contemporâneo que envolve a noção de sujeito como fonte de sentido e a noção de referencialidade. De acordo com Hutcheon, a paródia moderna aponta a necessidade de ir além do ato enunciativo que envolve o universo do autor e do texto, implica em outro fator de conexão “mundana”. “O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, “referenciando-o” com um conjunto de códigos diferentes. É uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas”. (HUTCHEON, 1985, p. 139)

## 2 A DESESCRITURA DO TEXTO: O TEXTO QUE DIZ E (DES) DIZ

*Em liberdade* apresenta-se como uma escrita de estatuto original: ficção, estudo histórico e biográfico, além de crítica literária. Num processo de devoração antropofágica, Santiago apropria-se da obra e da forma de *Memórias do Cárcere* num fazer poético original e recriador. Empregando o recurso do simulacro, libera o texto da paternidade do autor e estabelece um código para que o ato autobiográfico se efetive. Nesse sentido, na tentativa de imitação exata, parodia estilisticamente a escritura de Graciliano e constrói sua narrativa a partir do trabalho intencional de desconstituição do sujeito: o narrador desfaz a ilusão entre falso e verdadeiro, sujeito e discurso.

O pseudo-narrador, mascarado pelo fingimento, resgata um conteúdo existente de fato e cria, a partir dessa matéria, uma atmosfera de verdade, ilustrando o modo de configuração da saída da prisão do escritor “Graciliano Ramos”.

Antonio Dimas (1981, p. 5) em seu artigo, “Revendo Graciliano, com imaginação e arte” assinala que:

Em liberdade, engrossa o filão atual do memorialismo brasileiro e o caldo da discussão sobre gêneros narrativos. Equipado com vasta pesquisa sobre o cotidiano dos anos 30, mas que não transparece senão nas filigranas, Silviano Santiago reinventa um Graciliano recém-saído das prisões do Estado Novo. No entanto, essa reinvenção nada tem de gratuito, de arbitrário, de fantasioso. Trata-se de um mergulho fundo na personalidade do escritor alagoano, cuja equívoca proverbial se desmonta, sem se escancarar, todavia. Usando e abusando da liberdade criadora, Silviano Santiago nos devolve um escritor arredo, tido como seco e refratário ao calor humano, mas extraordinariamente atento e lúcido.

O mergulho na personalidade do escritor, mencionado por Dimas, nos faz lembrar o mergulho que o personagem Graciliano trata ao elaborar o perfil de Cláudio Manoel da Costa, o que mostraremos no desenrolar deste trabalho.

*Em Liberdade* é um simulacro de *Memórias do cárcere* na medida em que busca o resgate de um momento. É a ficção da verdade contida nas memórias de “Graciliano Ramos”, ao mesmo tempo em que mantém um compromisso de aliança entre a literatura colonial, os anos 30 e os anos 80. O texto cria um simulacro referencial uma vez que o leitor incorpora o texto de “Graciliano Ramos” ao universo de *Em liberdade*, funciona como uma estratégia do discurso narrativo que permite ao leitor considerar criticamente o outro.

“Silviano” reinventa a escritura de “Graciliano” e cria um tipo de liberdade ilusória que surge em vários sentidos: a começar pelo seu título. É possível pensar, por um lado, a liberdade da personagem após a saída do cárcere e, por outro lado, o escritor

“Santiago” que se apresenta livre para escrever o livro de outro. Entretanto, por tratar-se de uma atitude ilusória, o “estar livre” manifesta sua ambigüidade no próprio ato da escrita - Silviano usa a linguagem de outro, o que lhe permite a liberdade de expressão sobre certos assuntos, por exemplo a crítica severa de Graciliano sobre o romancista José Lins do Rego, amigo do escritor alagoano que o recolheu em casa logo após a saída da cadeia. Através do discurso de “Graciliano”, “Silviano” tece comentários críticos que, possivelmente, na qualidade de autor não faria.

Em conversa com Rubem Braga (que se fazia acompanhar da sua mulher, Zora), chamou-me ele a atenção para o processo de poetização da miséria - a expressão é dele - que se encontra em Mar morto, do Jorge [Amado]. Livro que, segundo Rubem, é meloso e reacionário e que de modo algum devia ter recebido o prêmio da Fundação Graça Aranha (o meu ficou em segundo). (SANTIAGO, 1985, p. 87) [grifo nosso]

Nesse fragmento de texto, o escritor, citando Rubem Braga, tem a liberdade de criticar impiedosamente e sem complacência o livro do amigo Jorge Amado. O parecer negativo é formulado diante de Zora, a esposa de Rubem Braga, testemunha ocular do fato relatado.

Convém salientar que o diário íntimo permite essa liberdade de expressão: quem o escreve o considera propriedade particular e pessoal, portanto não conta com a intervenção de um leitor bisbilhoteiro. O caráter “íntimo” do diário - um tipo de escrita espontânea e descuidada, um livro que não é destinado a um público - pressupõe a revelação de idéias e de segredos, além de apresentar um “eu” individualizado; é um texto que se constrói sem qualquer destino e que dispensa a intromissão alheia.

O ato de escrever um diário, por si só, pode ser um ato de liberdade, pode funcionar como meio de libertar-se das pressões do dia-a-dia. Para um escritor, não há repressão maior do que a falta de liberdade de expressão.

Entretanto, ao imitar o estilo de outro ele passa à condição de um escritor preso, preso ao estilo de Graciliano Ramos. E, para liberar sua escritura, são necessárias a magia, a carnavalização e a antropofagia. A paródia funciona como um tipo de antropofagia, a devoração do texto de outro. Pode-se dizer que o autor de *Em liberdade* cria metaforicamente a idéia de denúncia da falta de liberdade que o artista pós-moderno está sentindo, uma denúncia que ele coloca na boca do narrador-personagem. “Para se libertar, é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se para mim é poder caminhar sozinho. Sozinho é que me revolto contra a injustiça humana”. (SANTIAGO, 1985, p. 107)

Na construção da escritura, “Silviano” tenta sair da estória, no texto e no discurso, ele parece querer estabelecer um compromisso com a escritura e com a sociedade a partir da ficção. No sumário, o diário apresenta-se dividido em duas partes, na primeira lê-se: “Em liberdade - *ficção* de Silviano Santiago” [grifo nosso], na segunda parte por sua vez, aparece “Em liberdade” *diário* de Graciliano Ramos “[grifo nosso]. Em suma, trata-se de um livro composto de duas categorias - o diário e a ficção, o que o narrador menciona logo no início da escritura:

Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo, deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada ao leitor. Ele que se vire se quiser fazer sentido com as frases ou com o enredo. (SANTIAGO, 1985, p. 28)

A preocupação com o estatuto ficcional da obra ocupa lugar privilegiado no decorrer da narrativa, porém o narrador tenta mascarar a natureza do texto ao optar por escrever um diário, escrita que se caracteriza por sua linguagem espontânea e descuidada. Afirma o narrador: “Esforço-me para não fazer ficção a partir dos acontecimentos que narro neste diário”. (SANTIAGO, 1985, p. 97)

“Silviano” projeta um livro fictício, porém, em sua estruturação, segue as regras canônicas de edição ao expor uma epígrafe de abertura e, sobretudo, ao estampar um esclarecimento ao leitor sobre a natureza dos manuscritos de Graciliano e sobre as medidas tomadas pelo editor no ato de organização da obra. Nas primeiras páginas do livro, o autor de *Em liberdade* procura estabelecer um clima de verdade que confunde seu leitor. Declara “Silviano”: “o romancista estava em liberdade. Era o dia 13 de janeiro de 1937”. (1985, p. 11) O tempo verbal empregado - *estava e era* - instaura o ato de narrar por excelência e resgata o estilo das narrativas tradicionais. A seguir o autor acrescenta: “Graciliano escreveu este Diário durante 2 meses e 13 dias” (1985, p. 12). Para enfatizar a verdade da afirmativa, “Silviano” dá voz à Clara Ramos, filha de Graciliano, como forma de convencer o leitor da veracidade do livro. Afirmar Clara Ramos:

É provável que Graciliano Ramos, um tipo psicológico racional introvertido, na fase imediatamente posterior a sua libertação, ainda diante das misérias inimagináveis do cárcere, esteja comprovando a falência da sua função pensante, o colapso da razão. E nesse momento necessita superar a tragédia do raciocínio lógico através da fantasia. (SANTIAGO, 1985, p. 12)

O caráter ficcional da obra fica claro se atentarmos para as palavras que compõem esse depoimento: “misérias *inimagináveis* do cárcere” e “superar a tragédia do raciocínio lógico através da *fantasia*” [grifo nosso]. Se considerarmos que a vida no cárcere é *inimaginável*, como quer mostrar Clara Ramos, podemos deduzir que, para registrá-las é necessário *a priori* vivê-las, só assim é possível um retrato fiel da realidade. Entretanto, no depoimento da filha de “Graciliano”, a fantasia é apresentada como recurso estilístico imprescindível para a elaboração de um diário íntimo, elemento que embasa a construção de *Em liberdade*, obra ficcional construída como memória.

“Santiago” declara, em *Nota do editor* que abre o romance, o fato de que em 1946 “Graciliano” entregara seu diário a um

amigo com um pedido de só publicá-lo após vinte e cinco anos de sua morte. Porém, em 1952, seis anos depois, o escritor escreve ao amigo pedindo-lhe para queimar os manuscritos, sem dar-lhe nenhuma justificativa. O amigo referido, entretanto, não destrói o diário e mente para o autor ao dizer-lhe posteriormente que já havia destruído os originais que mantinha em seu poder. Em 1960, “Silviano” conhece o amigo de Graciliano e toma conhecimento da existência das páginas deixadas pelo escritor. Somente em 1965, ele tem acesso aos originais, conservando-os em segredo até completar o prazo de 25 anos exigidos pelo romancista, quando resolve publicá-lo. Assim o autor de *Em liberdade* encerra as primeiras páginas do seu livro, que ele intitula *Nota do editor*: “Apenas uma coisa pedi-me o legítimo dono dos originais: que seu nome não fosse revelado. Tinha medo do julgamento da História quanto ao seu ato. Acatei o pedido. Portanto, toda a responsabilidade desta publicação recai sobre este que assina” (SANTIAGO, 1985, p. 13).

Ao referir-se ao anonimato do amigo e ao “julgamento da História”, Silviano coloca como estratégia do discurso o supostamente autêntico e o propositadamente falso, sua atitude mostra que o leitor deve assumir uma posição em relação ao discurso, considerá-lo verdadeiro ou fictício, tomar o texto ao pé da letra ou interpretá-lo a partir das marcas da enunciação.

Curiosa é a explicação do editor nas considerações de caráter geral apresentadas nas páginas iniciais intituladas *Sobre esta edição*; verifica-se a presença do outro, do autor/editor que tenta esconder-se do leitor. Pela natureza técnica das considerações é possível perceber a presença do autor que ora vela ora revela suas intenções em relação à obra:

1. As raras alusões, neste Diário, à experiência que teve na cadeia indicam que Graciliano não tinha a intenção de cobrir aquele período da sua vida. Isso leva-nos a crer que ele tinha certeza de que, um dia, ainda escreveria as *Memórias do Cárcere*. Em liberdade, portanto, não tem a pretensão de ser uma primeira versão das memórias. (SANTIAGO, 1985, p. 16)



Convém assinalar que as *Memórias do cárcere* não foram terminadas. O livro é publicado como obra póstuma. De acordo com Ricardo Ramos, seu pai deixou de produzir o último capítulo, morrendo antes de fazê-lo. Dessa maneira, o autor/editor sugere, indiretamente, que *Em liberdade* pode ser este capítulo. O Diário possivelmente preencheria a lacuna deixada pelo escritor.

2. Podemos e devemos levantar uma hipótese. Por já ter escrito este Diário – seqüência natural da experiência na cadeia –, Graciliano não conseguiu redigir o capítulo final das *Memórias do cárcere*. Seus familiares, desconhecendo *Em liberdade*, exigiam o capítulo e o romancista, adiando a sua execução, apenas respondia: “Não há problema. É tarefa de uma semana”. Em outras conversas com familiares – diz ainda seu filho, Ricardo Ramos –, Graciliano sumariava o último capítulo, praticamente fazendo um resumo do diário: “Sensações da liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanhá-lo em ruas quase estranhas. (SANTIAGO, 1985, p. 16)

A atitude de resumir um trabalho por si só já dá a idéia de um projeto pronto. Desse modo, Silviano instiga o leitor a acreditar na “verdade” expressa em sua produção ficcional. Assim, para reafirmar *Em liberdade* como uma reescrita de “Graciliano Ramos”, nada melhor que o posicionamento do próprio “Silviano”. Em Mesa-redonda<sup>3</sup>, com a participação de José Carlos Garbuglio e outros, organizada pela Editora Ática, para discutir a obra e o homem Graciliano Ramos, “Silviano” afirma do prazer de reescrevê-lo:

Eu começaria por dizer, talvez, que de maneira um pouco paradoxal Graciliano Ramos, a meu ver, é o menos clássico dos autores do Modernismo brasileiro, prá mim. Quando digo que é menos clássico, estou usando uma dicotomia de Roland Barthes que a meu ver é muito importante. É a distinção que ele faz no livro *S-Z* entre textos que são legíveis e textos que são *escrivíveis*. Ele diz: “lisibles et scritibles”. E essa distinção é muito importante porque ela coloca a questão da atualidade do texto. Quer dizer, há

<sup>3</sup> Participantes da Mesa-redonda: José Carlos Garbuglio, Antonio Candido, Silviano Santiago, Franklin de Oliveira, Rui Mourão, Alfredo Bosi, Mário Curvello e Valentim Facioli.

textos que... se esgotam simplesmente num prazer de leitura. E outros textos, como Roland Barthes diz, que a gente gostaria de avançar, que a gente gostaria de propor, como uma força própria, que a gente gostaria de escrever, de reescrever, como ele diz. Nesse sentido, a grande atualidade de Graciliano Ramos é que ele me incita a reescrevê-lo. Eu acho que na década de 80 a gente finalmente vai dar por fechado o ciclo do Modernismo. E vamos encerrá-lo fazendo a ele uma crítica um pouco mais impiedosa do que a crítica que foi feita até hoje. Impiedade, é claro, não significa, de maneira nenhuma, em meu vocabulário, má vontade. Mas significa uma determinada coragem apaixonada. Isso é que é, prá mim, muito importante hoje. Quer dizer, deixar manifestar uma paixão que é gosto, uma paixão que é simpatia, uma paixão que, fundamentalmente, é um esforço de atualizar dentro do nosso mundo de hoje as propostas mais interessantes, as propostas mais vivas, daquele pensamento. (GARBUGLIO, 1987, p. 422)

Nesse “papo informal” “Silviano” assume a paixão de reescrever “Graciliano”; entretanto, para o leitor restam somente as marcas enunciativas de um autor que tenta velar sua presença no texto. O autor/editor de *Em liberdade*, descuida do aspecto expressivo e oferece, em suas contradições, a oportunidade do leitor “ver” Silviano.

3. O crítico faminto de *contradições* encontrará no Diário vasto pasto para rumações. (SANTIAGO, 1985, p. 16) [grifo nosso]

Contradições da escritura de quem? De “Silviano”? De “Graciliano”? A espinha dorsal de toda essa ambigüidade discursiva reside no fato de que o memorialismo de Graciliano é também o de Silviano - uma narração que não se crê fielmente objetiva nem ao autor nem a realidade circundante, pois que essa, enquanto ficção, entrega-se de modo voluntário ao jogo recorrente da rememoração e da reescritura. O livro de “Silviano Santiago” procura ultrapassar a distinção entre *factus* e *fictus* de que trata Wilson Martins em seu artigo sobre *Em liberdade*, busca tangenciar “a nebulosidade das fronteiras entre o real e o imaginário”, como bem afirma Sérgio Prado Bellei (1982, p.4).

A ficção de Silviano Santiago instaura um universo onde as fronteiras entre fato e ficção são ultrapassadas pela totalidade de um discurso unificante. Nesse discurso, os “fatos concretos” da vida de Graciliano são inseparáveis da “ficção e interpretações” de Silviano Santiago. Nivelam-se as diferenças entre os gêneros do discurso e o passado, perdendo sua factualidade, transforma-se em um texto interpretado de forma incompleta que pede nova interpretação no presente.

*Em liberdade* sugere que a paternidade da narrativa pertencerá simultaneamente, do ponto de vista de sua expressividade e de sua tonalidade emocional, a dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos: o do próprio autor e o do outro - Graciliano Ramos.

O livro abre-se com Graciliano saindo da prisão e fecha-se com Heloísa retornando ao Rio, com as duas filhas, para morar com o marido no novo endereço, no minúsculo quarto da pensão do Catete. O discurso de *Em liberdade* cria uma perspectiva de fim, fundada na tensão dramática entre o protagonista e sua nova realidade. O livro é dividido em duas partes, a primeira parte do romance é construída tendo como base duas questões: o intelectual e o poder, ou seja, o intelectual vivendo as agruras da repressão. A segunda, por sua vez, trata de narrar os resultados da pesquisa que Graciliano desenvolve em torno do que aconteceu ao inconfiante Cláudio Manoel da Costa.

No artigo “Graciliano livre na ficção de Santiago”, Antonio Gonçalves Filho afirma que na segunda parte do livro

Graciliano aparece como um escritor que pretende escrever a verdadeira história de Cláudio Manoel da Costa. Ou seja, mostrar que sua morte foi provocada por um complô dos detentores do poder no século 18, e não por suicídio, como os documentos históricos nos fazem crer”. Seria, de acordo com Santiago, um caso bem semelhante ao ocorrido com Vladimir Herzog; há alguns anos, nas dependências do Doi-Codi. Ou seja, o ponto de intersecção de três casos (Ramos, Cláudio e Herzog), mostrando a perseguição de intelectuais pelo arbítrio. (GONÇALVES FILHO, 1981, p. 27)

### 3 OS NÍVEIS DO DISCURSO: O VERDADEIRO E O FALSO

Escrever o diário de Graciliano oferece ao autor Silviano, a oportunidade única de se expressar nos mais diferentes tons, sobre os assuntos mais diversos, ainda que o interesse temático maior não se afaste nunca da vida do pseudo-narrador.

Vale lembrar que o livro de “Silviano Santiago” abre com uma epígrafe de Otto Maria Carpeaux: “Vou construir o meu Graciliano Ramos”. Impõe-se de início o destino do texto e a intenção do autor. O paradoxo entre o “um” e o “outro” pontilha o decurso de toda a obra, o leitor não tem condições de delimitar as implicações da enunciação, é inviável traçar uma linha divisória, nítida, entre autor e pseudo-narrador, pois dois discursos se entrecruzam, o de Silviano e o de Graciliano. O que ocorre é um jogo falso que se dá através de metamorfoses: Silviano que passa a ser Graciliano, que posteriormente passa a ser Cláudio Manoel da Costa.

Curioso é o posicionamento do narrador no que diz respeito à atitude de reescrever Cláudio Manoel da Costa, elaborado no decorrer do diário, como se pode ver nos trechos selecionados a seguir:

Tem de haver uma identificação minha com Cláudio, espécie de empatia, que me possibilite escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua. É um projeto perigoso, pois as pessoas dão grande valor aos limites do indivíduo. Vou perder-me nos meandros do cenário de Vila Rica, como me perdi no porão de Manaus, ou na cela imunda da Ilha Grande. As reações são diferentes, não há dúvida (conclusão óbvia: qualquer ser humano é diferente do outro); busco, no entanto, uma espécie de solda que funcione ao nível profundo da vivência humana e social. Esta solda liga fragmentos díspares com a alta temperatura da imaginação. (SANTIAGO, 1985, p. 209)

Não agüento mais a pressão da água. Tenho de voltar à superfície para respirar.

Quando mergulhar de novo, Cláudio já existira na folha de papel em branco, onde joguei as suas palavras. Escreverei com a sua

voz as suas palavras. Não serei mais eu. Narrarei os fatos com os seus olhos, a sua perspicácia e os seus cálculos. Enriquecerei as minhas lembranças com fatos e sensações que não existiram para mim. Verei amigos, inimigos e interrogadores com a sua sensibilidade. Com a sua inteligência analisarei e interpretarei os acontecimentos e tirarei as necessárias conclusões. Com a sua sensibilidade e inteligência, alegro-me ou entristeço-me, horrorizo-me ou envergonho-me, repudio ou acato, agarro ou mando para os infernos, enovelo-me ou libero-me.

Deixarei de existir por algum tempo. Serei o urso que hiberna. A jibóia que digere. A mãe que nutre. Um corpo em disponibilidade para si e para o outro.

[...] Cláudio será Graciliano. Graciliano redige, mas quem escreve é Cláudio. (SANTIAGO, 1985, p. 233)

Talvez a partir dessa perspectiva do narrador, possamos pensar qual seria a chave da técnica narrativa usada por “Santiago”: a possibilidade de desaparecer enquanto escritor e fundir ficção com realidade, dando lugar especial a imaginação. Sem pretensões de ser fiel à verdade, Santiago/Graciliano admite francamente que a imaginação é o elemento maior na construção da sua narrativa: ficção fundada em pesquisa histórica. Desse modo, a distância entre real e imaginário é anulada. A história confunde-se com a própria vida, a memória funde-se com a ficção – a ficção é invenção, a memória é a imitação do real. Os eventos, os atores, o espaço, o tempo e o narrador são fiéis correlatos de um mundo que se constrói a partir de um relato datado.

No diário, a presença do outro perfaz a superfície do texto, como mostram os trechos que destacamos a seguir:

O que não posso admitir é que você não tenha percebido que você é outro agora. (SANTIAGO, 1985, p. 51)

Passar adiante, esta é a função da palavra escrita. Deixar com que o outro compartilhe da nossa experiência, entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele. (SANTIAGO, 1985, p. 52)

Tenho de aprender a conviver com o domínio imposto da minha sombra, como aprendi a conviver com o sentimentalismo na cadeia. (SANTIAGO, 1985, p. 63)

Assim como ando fugindo de todo e qualquer estigma que seja marca da adversidade, fujo também de uma imagem de mim mesmo que seja propiciada pela sombra da cadeia. (SANTIAGO, 1985, p. 65)

Devo conhecer os meus defeitos, para conservá-los todos com muito carinho. Se os meus defeitos se sumirem, deixarei de ser eu, mudar-me-ei noutro. (SANTIAGO, 1985, p. 77)

Sobre a questão do outro afirma “Silviano Santiago”:

o crítico literário trabalha basicamente com uma neurose, quer pensar e sentir através do outro. E, no meu projeto, o que eu quero é exatamente levar até o fundo essa neurose nossa. Dificilmente enquanto crítico literário – pelo menos no sentido estreito da palavra – a gente pode avançar alguma coisa que não seja através do outro. (GARBUBLIO, 1987, p. 424).

Na apreensão da ficção de Santiago, o leitor se vê diante de uma série de níveis do “falso”: o autor fingindo que é outro, o negativo do objeto do livro, o pseudo-narrador metamorfoseado – o falso do texto. Em síntese, cria-se uma atmosfera de espelhamento entre ficção e realidade. Os textos verdadeiros se fundem na escrita falsa do outro e confundem o leitor que não tem condições de definir a fronteira entre o fingimento e a história.

O falso em *Em liberdade* instaura um sentido profundo que é construído a partir do próprio ato da escritura, escritura essa que tenta buscar no passado, através da ficção, um valor histórico para o presente. Sobre a questão, declara Bellei:

O melhor direcionamento da caminhada humana no presente através de projeções fictícias do passado significa, sem dúvida, algo mais do que um simples exercício de estilo. Significa, principalmente, a possibilidade de auto-realização do escritor e do intelectual participante através da construção de ficções críveis. Significa também, um oferecimento ao leitor. O oferecimento de ficções alternativas para uma história de incertezas e contradições. E é justamente a existência dessas possibilidades aceitáveis além da história que podem tornar a vida no interior do espaço histórico

mais suportável. Quando esse espaço já não pode oferecer certezas, vítima que foi do ceticismo do século XX, é preciso preencher o vazio deixado. Para isso, Silviano Santiago inventa um Graciliano capaz de estudar a situação do homem pensante frente a regimes ditatoriais da mesma forma que o Graciliano ficcional se volta para um passado ainda mais remoto, e reinventa um Cláudio Manoel da Costa capaz de pensar um sistema de referência explicativo dos mecanismos políticos operantes na fase da Inconfidência, nos anos 30 e nos dias de hoje. Os mergulhos no passado de Graciliano ou Silviano, servem, dessa forma, para propiciar o aparecimento do sentido possível. E é essa revelação do sentido que dá ao homem enquanto “homo significans” o verdadeiro significado da vida em liberdade. (BELLEI, 1982, p. 4).

Tal como acontece em *Memórias do cárcere*, no romance de “Santiago” há a mistura de falso e verdadeiro, de realidade e ficção. Segundo Nelson Werneck Sodré (1987, p. 285), em “Memórias do cárcere o falso e o verdadeiro se confundem, em suas páginas: a falsa bravura e a verdadeira, a falsa generosidade e a verdadeira, a falsa rebeldia e a verdadeira”.

Em suma, verifica-se que a falsidade do livro é uma ilusão que o próprio leitor quer que continue. Porém, considerando a natureza do diário, *Em liberdade* é um texto inacabado; Silviano não concluiu o diário para não matar a personagem.

Vale assinalar que no diário íntimo se pressupõe um discurso sem fim, como está enfatizado na própria acepção da palavra “diário”, ou seja, a escrita é algo que se realiza diariamente, no lugar e no tempo em que decidir seu autor. José Ubireval Alencar Guimarães (1987, p.50) afirma:

por ser um tipo de escrita que é redigida logo após a vivência dos acontecimentos, o diário se caracteriza, contrariamente às confissões, pela falta do distanciamento temporal. Na sucessão dos fatos narrados, no dia a dia, alguns aspectos são retomados necessariamente, mas não gozam da maturidade e penetração que as confissões depuram.

No diário, Graciliano explora ao máximo a inventividade crítica do escritor, sugere que o criador é intermediário entre a história e a ficção, e, para propor tal posicionamento, carrega na ambigüidade implícita que se equilibra com a ruptura do que é considerado lógico e convencional.

#### 4 O DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO

A escritura de *Em liberdade* remete o leitor para o estilo de “Graciliano Ramos” através de alguns artifícios que o caracterizam, dentre os quais: a relação entre o “eu” do escritor e a sociedade que o formou, a presença freqüente de um realismo crítico que se aproxima do estilo de Machado de Assis: títulos e expressões são construídos à moda machadiana, por exemplo, o título transitório “Antes do jantar” (SANTIAGO, 1985, p. 99), típico de Machado. A repetição e utilização desses recursos ocorrem de forma intertextual por sua declarada relação com o código de outro, o que cria de imediato um problema complexo de identificação. Sem pretender aprofundar a questão, aqui falamos da intertextualidade por distinguirmos a presença de outro texto a partir ora da alusão ora da reminiscência de unidades textuais que resgatam características machadianas, como é o caso do pessimismo, por exemplo, que, caso fossemos enumerá-los, a lista se estenderia por várias páginas. Observemos o recurso nos fragmentos que seguem:

Só o vagabundo é visceralmente pessimista. Propicia ao seu corpo, entregue aos vícios e à vida miserável e sórdida, acumular todas as mazelas que acabam por carcomer a sua carne, como o cupim pouco a pouco apodrece a madeira. Só o vagabundo é capaz de conviver tranqüilamente com o seu corpo apodrecendo. Alimenta a própria podridão, com os excessos do álcool barato, da comida servida de esmola, sempre nauseabunda. (SANTIAGO, 1985, p. 76)

Se não me engano esta página é totalmente inútil. (SANTIAGO, 1985, p. 100)

A um romancista pessimista que se deleita a entrever os vermes. A morte só interessa a quem dela se alimenta. (SANTIAGO, 1985, p. 146)

A narrativa expressa um pessimismo e um sentimento de rejeição que parece querer explicar o labirinto de coisas e os fatos vividos por Graciliano na prisão e após sua condição de indivíduo livre.

Convém assinalar que as variantes da expressão caracterizam a configuração subjetiva e sintomática do escritor alagoano, o que conserva a distância entre as palavras do autor “Silviano” e as do pseudo-narrador, Graciliano, nesta paródia estilística. Nesse sentido, é oportuna a afirmação de Bakhtin:

a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas este discurso a leva em conta e a ela se refere. Aqui a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta. Assim é a palavra na polêmica velada e, na maioria dos casos, na réplica dialógica. (BAKHTIN, 1981, p. 169)

O discurso autobiográfico é um recurso que o autor de *Em liberdade* utiliza para resgatar a vida, o mundo e o fazer poético de “Graciliano Ramos”, talvez uma provocação ao que suscita a obra memorialístico-literária de “Graciliano”, que exige novo repensar do investigador das memórias do escritor, possivelmente um alerta para que se evite cair no biografismo e no psicologismo em que alguns já incorreram.

A ficção autobiográfica ou memorialista era moda no fim dos anos 70 e início da década de 80, dentre os exemplos podemos destacar: *Diário intemporal* de Mário da Silva Brito; *Memórias de um escritor* de Nelson Werneck Sodré; *Companheiros de viagem* de Alceu Amoroso Lima; *Bão de ossos* de Pedro Nava e muitos outros. Em “Graciliano Ramos”, o memorialismo tem duplo aspecto: a autobiografia e a elaboração literária, duas peculiaridades muito bem construídas por Silviano Santiago na reescritura do autor de *Memórias do cárcere*. Em *Memórias do cárcere*, porém, há muito ainda a se explorar no que diz respeito à descoberta do outro e das vozes

que perfazem a superfície do texto. *Em liberdade*, como que para chamar a atenção para esta lacuna deixada pelos críticos, focaliza, metaforicamente, a idéia de que na obra de “Graciliano Ramos” é possível explorar a desmaterialização do “eu” e o espaço polifônico que o circunda. A ficção de Santiago, tal como se verifica em *Memórias do cárcere*, explora esse universo de desdobramento do eu, como bem afirma Ivete Lara Camargos Walty, é “o espaço em que se encontram diferentes vozes, fruto da multiplicidade de “eus” que se inserem na figura de Graciliano”. (WALTY, 1984, p. 10)

Através da autobiografia, Silviano mostra, metaforicamente, que a enunciação é contemporânea de acontecimentos passados; máscaras são assumidas pelos fragmentos da narrativa diária. Vale assinalar, de acordo com Guimarães (1987, p.38) que:

a natureza do discurso autobiográfico está na relação de identidade entre narrador e personagem. Sua especificidade está em ser uma narração de primeira pessoa, englobando a tríplice função: narrador = personagem = autor.

O fragmentarismo do diário, por sua vez, comporta tons de concisão informativa e envolvimento emocional do narrador que exigem do leitor a apreensão do seu simbolismo, a decodificação do sem sentido. Um bom exemplo desse simbolismo é a experiência vivida da gota de suor que cai sobre a página de papel escrita, no fragmento intitulado “Antes do jantar”. O texto nos dá a idéia de metamorfose – o escritor é transformado em ser de papel e tinta. O discurso do escritor é transitório, tanto quanto a própria gota que desaparece entre o intervalo do passar à limpo, que muda da qualidade de manuscrito para o datiloscrito e, por fim, do datiloscrito para o livro. A idéia de transitoriedade surge no texto a começar pelo título “Antes do jantar”, além de ser enfatizado pelo uso da palavra *transitoriedade*, no quarto parágrafo. A tessitura da metáfora da gota cria a imagem da escrita que é devorada e digerida pela máquina editorial, a seleção dos fatos sugerem a participação do leitor no processo de escritura, sujeito que a cada leitura, “como

o datilógrafo, passa a limpo o discurso da gota”, tal como assinala Bellei. (1982, p. 4)

O escritor enfatiza os “eus” e os “outros” que constituem o ato de escrever, o outro que é composto da atuação do datilógrafo, do gráfico e da editora. O que está em foco é a transitoriedade da palavra, o inacabado, o incompleto que permite a reescritura no presente como forma de preencher lacunas deixadas no discurso do passado.

É por meio do registro emotivo que o narrador elabora em seu diário íntimo os fatos vividos e os representa como ficção. A brevidade da ação estabelece um tipo de leitura “supostamente moderna” provocando a necessidade de refletir. Nesse sentido, o leitor atua como co-autor, seguindo as instruções e respondendo as indagações do texto, tal como pede o narrador:

Assim como o escritor se interessa pelo alargamento das suas fronteiras lingüísticas, também o leitor tem de trabalhar nesse sentido se quiser acompanhar o romancista, lendo a sua obra. Dessa forma terá acesso a um pensamento diferente do seu. Terá um melhor conhecimento do outro, do intrincado funcionamento da sua cabeça e da maneira como fabrica soluções e problemas. (SANTIAGO, 1985, p. 116)

Essa é a modalidade de leitura interativa – um artifício pós-moderno, pois que o leitor tem que participar da obra. A indefinição do gênero exige do leitor um papel questionador das convenções. Por isso, é importante lembrar que Graciliano Ramos é um escritor que instaura uma atitude de leitura que busca mais do que o mero prazer da decodificação.

De acordo com “Santiago”, “Graciliano Ramos requer já, como todo bom modernista, a presença do leitor para a compreensão da obra, estabelecendo nexos de causalidade”. (GARBUGLIO, 1987, p. 428)

A maneira como a realidade é representada em *Em liberdade*, indica que as “memórias” de Graciliano Ramos podem ser lidas

como um grande romance. A tessitura do livro cria a imagem de um mundo ficcional: o romance entendido como fruto da imaginação criadora do autor, o que difere da autobiografia: narrativa em que está implícito um contrato de identidade que o autor pactua com o leitor. Na perspectiva de Guimarães, “esse pacto autobiográfico tem importância na afirmação dessa relação de identidade afirmada, e se mostra exteriormente pela impressão do nome do autor na capa do livro”. (GUIMARÃES, 1987, p. 41)

Se considerarmos, entretanto, que o diário de Graciliano estampa em sua capa o nome de Silviano Santiago, podemos dizer que estamos diante de um paradoxo pós-moderno – “Quem é o autor?” É claro que em se tratando de *Em liberdade*, estamos diante de uma brincadeira do autor com seu leitor: a invenção do diário de Graciliano é uma ilusão e, no texto, o que predomina é esse jogo lúdico com a realidade.

## 5 O TEXTO E O CORPO

O diário de Graciliano que compõe a escritura de *Em liberdade* é construído como uma indagação do que seja a identidade do sujeito. No espaço da narrativa, que busca o resgate do real e do vivido, o narrador desnuda a questão do sujeito enquanto mediador da palavra escrita na cena do processo de criação textual. O que ocorre é uma descrição alegórica da situação do escritor moderno a partir da metáfora do corpo: um desafio ao escritor incorporar o outro ao seu “eu”. Uma atitude que obriga o fim da materialidade corporal, pois na escritura o que mais importa são as palavras: o que o narrador descreve com precisão no primeiro fragmento do diário datado de 14 de janeiro:

Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras. [...] Não sinto que o meu corpo existe. (SANTIAGO, 1985, p. 27)  
Escrevo para não deixar que o meu corpo doente e massacrado exista, prossiga, influa, direcione, convença-me finalmente da sua importância e da sua riqueza para mim. (SANTIAGO, 1985, p. 28)

Nesse discurso metafórico, verifica-se que o que ocorre entre o corpo e a escritura de Graciliano é uma viagem entre a memória e o desejo, uma memória que é também corporal: “Quero e estou conseguindo apagar a memória do corpo”. (SANTIAGO, 1985, p. 31)

*Em liberdade* insere o ato de escrever como um desejo ligado as formas íntimas do corpo e às suas reações, apresenta um escritor compulsivo através do impulso incontável de escrever, o que é simbolizado no *papel pega mosca* que fisga o escritor – “Quantas noites fiquei preso no papel”. (SANTIAGO, 1985, p. 75) - e na atuação do vagabundo, sujeito rejeitado pela sociedade e vítima do contar estórias.

Aproximando-se do vagabundo, conversando com ele, descobre-se que tem uma qualidade rara na nossa sociedade que se urbaniza: mercê de uma facilidade verbal incomum, é sempre capaz de narrar histórias com facilidade e jeito, com ares de quem mantém contato diuturno com o ofício da ficção. É capaz de passar horas alimentando com a sua imaginação o tempo, tornando-o estofado e prazeroso, de tal forma que o correr das horas passa despercebido do ouvinte. É a maneira que encontra para “prender” o grupo e minimizar as agruras da solidão noturna. (SANTIAGO, 1985, p. 75)

Por uma série de recursos, *Em liberdade* apresenta elementos de uma escritura moderna: a solidão de que trata o narrador faz parte da situação desse escritor; a temática erótica, por outro lado, funciona como uma imagem puramente atual: por exemplo, a cena que manifesta a perplexidade de Graciliano diante de sua ereção ao ver uma moça que se bronzeia na praia de Botafogo.

O membro enrijecido – a sensação era extraordinária, tenho de confessar – inchava e subia. Ao subir levava literalmente consigo o meu corpo, dando-me a nítida experiência de estar em ascensão. Flutuava no espaço. [...]

Se fosse dado a magias, ou a crenças em mistérios do diabo, diria que estava possuído. (SANTIAGO, 1985, p. 94)

O corpo na ficção de Silviano Santiago é matéria e sujeito falante, além de apresentar-se frágil e doente – é a metáfora da reconstituição do eu, do outro e do mundo. *Em liberdade* coloca em evidência a noção de que a escritura se enuncia em carne viva, sem subterfúgios. O escritor é aquele que é olhado e inspecionado no instante em que se escreve e se inscreve – é o próprio corpo refletido na escrita, pois de acordo com o narrador, “Todo corpo fala quando o homem diz palavras” (SANTIAGO, 1985, p. 47). Em suma, pode-se dizer que o papel do leitor, a leitura e a escrita, manifestações puramente corporais, revelam-se como pontos cruciais na elaboração da ficção.

De acordo com Walty (1984, p.10) em *Em liberdade*,

o corpo castigado, cede lugar ao corpo de palavras que quer ser o caminho para o reencontro do corpo sadio, prene de vida. Os corpos mortos ressuscitam através do verbo e dialogam através dos tempos, rompendo o monólogo da história, numa tentativa de focalizar, por diferentes ângulos, os fatos históricos. O texto da estória relê o texto da história.

Nesse sentido, Silviano constrói sua história através de Graciliano, intercalando e entrecruzando vários “eus” para compor a ação da personagem. O tema da incorporação ocupa lugar privilegiado no livro de Silviano Santiago, ao mesmo tempo em que permite a duplicação textual e a diferenciação entre textos e contextos, o que ocorre com êxito no momento em que Silviano cede seu corpo a Graciliano que cede seu corpo a Cláudio Manoel da Costa.

## Referências

ABREU, C. F. Transe perfeito. *Veja*, São Paulo, 23 set. 1981.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec : Editora da UNESP, 1988.

- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981
- BELLEI, S. P. Em liberdade de Gracil(y)iano: o triunfo da ficção. *Suplemento literário*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 fev., p. 4, 1982.
- CALINESCU, M. *Rereading*. New Haven, CT: Yale UP, 1993.
- CAMPOS, H. Tradução: fantasia e fingimento. *Folhetim*. São Paulo, p.6-7, 18 set. 1983.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão*: ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CONTI, M. S. Arte dobrável. *Veja*. São Paulo, 11 set. 1985. p. 135, 1985.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz M. N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIMAS, A. Revendo Graciliano: com imaginação e arte. *Jornal da tarde*. São Paulo, 14. nov. p. 5. 1981.
- ENTREVISTA DE SILVIANO SANTIAGO. Contando o que Graciliano não contou de Graciliano". *Jornal da tarde*. São Paulo, 6 out, 1981.
- GARBUGLIO, J. C. *et al. Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- GONÇALVES FILHO, A. Graciliano livre na ficção de Santiago. *Folha de São Paulo*, 22 set. p. 88, 1985.
- GUIMARÃES, J. U. Alencar. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. Maceió, EDICULTE/SECULTE, 1987.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte no séc. XX. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JENNY, L. *et. al. Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. (Poétique; 27)
- MARTINS, W. Exercícios de estilo. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 19 dez., p. 11. 1981.

- MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*. Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 4v.
- SANTIAGO, S. *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.
- SODRÉ, N. W. As Memórias do cárcere. In: GARBUGLIO, José Carlos *et al. Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 280-291.
- WALTY, I. L. C. Vozes em contraponto: uma leitura de em liberdade, de Silviano Santiago. *Suplemento literário*. Minas Gerais. Belo Horizonte, 30 jun., 1984. Número especial.



## A RAPSÓDIA DE OS *CONTOS AMAZÔNICOS*: DA MATRIZ ORAL À LITERATURA ERUDITA

Lauro Roberto do Carmo FIGUEIRA  
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Os *Contos amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa, constituem uma rapsódia. Neste sentido, lendas, mitos, crenças diversas e História se confundem a compor um painel do caboclo da Amazônia brasileira no decurso do século XIX, tempo da cristalização da cultura e do homem da floresta, este, um autóctone, produto de variada etnia. O ficcionista Inglês de Sousa se apropria de um memorial fluente da Bacia Amazônica e o desenvolve em nove narrativas plenas de tradições iniciadas pela colonização portuguesa na Amazônia, de detalhamentos psicológicos e perspectivas ideológicas em dois segmentos: narrativas de matéria histórica e narrativas de matéria do imaginário. As “cenas” do autor perfazem um épos amazônico de teor primitivo.

PALAVRAS-CHAVE: Rapsódia; Amazônia; Inglês de Sousa.

RÉSUMÉ: Les Contes de l'Amazonie (1893), de Inglês de Sousa, sont une rhapsodie. En ce sens, des légendes, des mythes, des croyances diverses et l'Histoire se confondent dans la composition d'un panel du “caboclo”, l'Amazonie brésilienne au cours du XIXe siècle, moment de la cristallisation de la culture et de l'homme de la forêt, un natif, un produit de la diversité ethnique. L'auteur de fiction Inglês de Sousa s'approprie le mémorial du bassin de l'Amazonie et le développe dans neuf récits pleins des traditions initiées par la colonisation portugaise en Amazonie, des détails psychologiques et des perspectives idéologiques en deux segments: des récits historiques et des récits se rapportant à un sujet d'imagination. Les “scènes” de l'auteur constituent un niveau primitif de l'épos de l'Amazonie.

MOTS-CLÉS: Rhapsodie; L'Amazonie; Inglês de Sousa.

MOARA  
MOARA

## 1 PARA UMA TIPOLOGIA DE OS *CONTOS AMAZÔNICOS*

Em 1864, aos 11 anos, Herculano Marcos Inglês de Sousa sai da região amazônica. Nasce em Óbidos (1853) e logo depois vive a primeira infância em Manaus (1854-1861). Em seguida passa a morar em Vila Bela (Parintins), e, presume-se, estende-se a conhecer Faro, Silves e Santarém, cidades margeantes de rios amazônicos e palcos dos episódios de seus contos. O último porto amazônico nortista do escritor é Belém, de onde viaja para São Luís, e, desta capital, em 1867, matricula-se em um internato no Rio de Janeiro. As viagens pelo interior amazônico são guardadas na memória do contista e reaparecerão tempos posteriores sob a forma literária no projeto “Cenas da vida no Amazonas” (*O cacaulista* (1876), *História de um pescador* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877), *Missionário* (1891), *Contos amazônicos* (1893).

A trajetória literária de Inglês de Sousa recebe a marca familiar para compensar a carência da experiência com a vida amazônica. O pai do escritor, o bacharel em direito Marcos Antônio Rodrigues de Sousa, homem de vasta cultura, tem papel preponderante na escrita da sua obra, reconstituindo os acontecimentos e as regiões da infância. As correspondências que a família mantém com os parentes que ficaram no Norte também constituem fomento às narrações do ficcionista.

No plano da modelação da matéria narrativa da última obra de Inglês de Sousa, sobressai-se a construção de episódios à maneira de narrações amazônicas fluentes na oralidade. Os acontecimentos históricos evocados pelo escritor, em quatro dos seus contos, lhes chegaram por fonte oficial e jornalística, a julgar que se abordam acontecimentos históricos de meados dos anos 30 e 60 (século XIX) – Cabanagem (1835-1840), Questão Christie (1861) e Guerra do Paraguai (1863-1870) –, e por narrações populares, pois esses fatos passaram a vaguear entre o povo brasileiro, principalmente pelo Norte do país, onde as novidades eram poucas, demoravam a chegar e permaneciam por longo tempo, de modo a sofrerem reelaborações a cada atualização. As outras cinco narrativas são

extraídas de temas regionais correntes, sobretudo nas noites solitárias em meio de comunidades à beira de rios amazônicos, e manifestam temas de bojo folclórico com matizes míticos e lendários, próprios de narrativas ágrafas. As duas vertentes, de conteúdo histórico e popular, recebem os traços discursivos da enunciação oral, embora planificados sob elaboração erudita.

A vida do homem amazônico se apresenta nos contos inglesianos seccionada em dois planos: o real e o mítico-lendário. Entretanto, o homem que habita as margens dos rios e as brenhas das florestas amazônicas, conforme os registros da memória infante de Inglês de Sousa, é um ser que vivencia sem estranhamentos uma dupla esfera vivencial em que se tocam o real, o mítico e o lendário. Para o sujeito amazônico, a Boiúna habita as águas; a Matintaperera habita as florestas; o Boto enfeitiça e engravida jovens incautas; a feiticeira possui o poder de aquebrantar. Assim se perfaz seu cotidiano, entrelaçado por experiências reais e por manifestações do imaginário – prenhes de devoção inquestionável.

Encontram-se, nos *Contos amazônicos*, elementos do conto *enquadrado*, (MORENO, 1987, p. 66), a partir do projeto de Inglês de Sousa em evocar temas recorrentes na Amazônia. O conto na categoria *enquadrado* está inserido em um sistema geral. Há uma introdução ao conjunto de histórias que as enlaça, como é o planejamento das *Mil e uma noites* e do *Decameron* (BOCCACCIO, 1350). O nome da seleta inglesiana já anuncia seu emolduramento. Além disso, algumas histórias indicam ao leitor que o conjunto dos textos é a representação, em literatura, de costumes populares herdados dos indígenas — e da tradição do Brasil colonial nos primeiros anos de república: a troca de narradores em concentração grupal a contar histórias, uma reminiscência da *poranduba*<sup>1</sup> indígena (CASCUDO, 1978, p. 79). Este costume permite a subsistência de histórias indígenas, africanas e portuguesas na memória brasileira, produto do contato entre estas três etnias fundacionais do povo

<sup>1</sup> “É a Poranduba, a Maranduba, expressão oral da odisséia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acompanhamento familiar.”

brasileiro nas bandeiras de mineração, na lida de caça a índios fujões, na mestiçagem de português com o indígena, etc. É o momento de os *curumim-açu* (rapazes) tomarem conhecimento das tradições, dos segredos, dos acontecimentos fundadores de sua gênese. O segundo conto da seleta, “A feiticeira”, principia com uma incisiva convenção do conto tradicional, ao modo da poranduba: “Chegou a vez do velho Estevão, que falou assim.” (SOUSA, 2005a, p. 45). Este narrador anuncia um outro, portanto distinto do primeiro, o que implica a troca de narradores a cada enunciação de novo episódio, até o final da obra. Em “O gado do Valha-me-Deus”, repleto de informações de costumes da vida agreste amazônica, a estratégia enunciativa constrói um ambiente coletivo em que o narrador utiliza um código corriqueiro no preâmbulo da sua história, no molde do conto tradicional, a fim de resguardar sua história como verdadeira: “Cá o tio Domingos tem outra idéia [...] [indicação de grupo, poranduba]; tanto que, se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como ela se passou [garantia de verdade do relato], que nem contada em letra de forma ou pregada no púlpito [...]” (SOUSA, 2005a, p. 88).

O conto popular armazena registros de convenções e costumes transmitidos oralmente segundo a recepção e a narração de códigos ajustados a um dado contexto. Também sintetiza e adapta, a certa região, matéria de origem vária, como acusam as narrativas orais que deram suporte à confecção de alguns de os *Contos amazônicos*. Os temas, confundidos, são influenciados pela fauna, pela flora, pelo ambiente físico, por estratégias de sobrevivência, pelo vocabulário, não raro conformando um acervo de matéria épica – situação exemplar da composição inglesiana de os *Contos amazônicos*. Os ciclos da Boiúna e do Boto, atualizados pela literatura nos contos “Acauã” e “O baile do Judeu”, revelam, além da ancianidade do assunto, a criação, a recriação, a contaminação de temas e a transferência de matérias encantatórias, neste caso, da enunciação oral à enunciação pela *littera*. Inglês de Sousa compõe a sua versão literária de contos mítico-lendários, matéria maravilhosa a transcorrer ainda hodiernamente às margens da bacia amazônica.

O agrupamento humano que Inglês de Sousa expõe nos seus contos é produto da mestiçagem étnico-cultural proveniente do nativo, do africano e do português. Por ser contingente maior o português, o segmento lusitano funciona como ponto convergente e de maior força na conformação da nova mentalidade em formação na Amazônia. Segundo Câmara Cascudo (1978, p. 28), o português:

Espalhou, pela águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais na primeira linha da projeção mental. Passada essa, adensavam-se os mistérios de cem reminiscências, de dez outras raças, caldeadas na conquista peninsular em oitocentos anos de luta, fixação e desdobramento demográfico.

O africano, por sua vez, chega ao Brasil já amalgamado por diversas culturas, resultado do contato entre tribos e nações. As heranças seculares na esfera religiosa, mítica e supersticiosa dos escravos, dos nativos e do português, confluem para a construção da memória do sujeito amazônico. Essas tradições, com o passar do tempo, são adaptadas a novas condições existenciais e ressurgem na forma de narrativas populares, com exemplos elaborados artisticamente por Inglês de Sousa. No Brasil, o cultivo de narrativas, de fundo estrangeiro ou de criação regional, se limita, em muitos casos, a geografias específicas. Desse modo, há contos mítico-lendários confinados apenas à região amazônica, como o ciclo da Boiúna (“Acauã”).

A narrativa oral, na região Norte brasileira, tem sua particularidade por ser dominada pela água (imensidão de rios, paranás, terras caídas, igarapés movediços, águas traiçoeiras, chuva), pela floresta (densa e estranhamente ruidosa) e pelas muitas tribos indígenas (memória fetichista). A opulência da selva, o domínio das águas – rios, chuvas e enchentes – conduzem o homem da Amazônia a exercer uma típica experiência terrena. Ele vive na instância do *medo* decorrente dos imprevistos fenomenológicos confundidos a

superstições e crenças fluentes em narrativas orais. A dimensão do medo se traduz pela construção de entidades maravilhosas aquáticas e selváticas – Boto (“O baile do judeu”), Boiúna (“Acauã”), Matintaperera (“A feiticeira”), Curupira, etc. As crenças se estendem a vegetais miraculosos e venenosos (“Amor de Maria”). No real amazônico, o curandeiro ou feiticeiro desempenha papel primordial na valorização das crenças religiosas. Para efeito de melhor amoldá-lo comparativamente, é de se dizer que esta figura amazônica se assemelha ao oráculo da clássica tradição grega, acrescentando-se-lhe poderes curativos.

As narrativas populares evocadas pelos contos mítico-lendários de Inglês de Sousa podem ser decomponíveis quanto ao seu exame morfológico, seguindo uma lógica que lhe é inerente. O trabalho da decomposição desses contos é relevante para se averiguar as variantes dentro de um mesmo tema, o modo de apropriação da narrativa oral por Inglês de Sousa e constatar as inovações construídas por este autor no âmago das informações recolhidas. Ao fim desta tarefa, passa-se a conhecer a versão que o contista obidense criou. Os contos cujos referenciais estão na oralidade agrupam muitas informações de fontes várias, sendo que em um mesmo conto aparecem lendas, tabus, superstições e implicações míticas (“Acauã”). No mundo amazônico, essas narrativas orais apresentam modificações das heranças dos antigos primitivos da terra ou transformações do legado cultural confluyente das etnias presentes em confronto: “Uma das características essenciais da literatura oral: esta não é uma transmissão de uma herança antiga e estática, mas uma criação e uma recriação perpétuas, por contaminação, transferência e invenção.” (MOURALIS, 1982, p. 44). Ilustração desse fenômeno cultural é a lenda do Boto dos rios amazônicos, com várias versões, das quais Inglês de Sousa se apropriou de uma delas para escrever “O baile do judeu”.

Nomeiam-se contos mítico-lendários para as narrativas que deram suporte à criação estética de os *Contos amazônicos* por

expressarem conteúdos mitificantes e lendários, e, também, por exprimirem codificações em que mito e lenda se misturam em muitas narrativas. Em breves palavras, a lenda, proveniente do étimo latino *legenda* (o que deve ser lido ou coisas para se lerem), é um discurso que tem “o sentido de narrativa de fatos [incomuns] desfigurados pela imaginação popular” (CASCUDO, 1962, v. J-Z, p. 426-428). E se esses fatos inicialmente foram escritos, passaram ao domínio da transmissão oral. A História testemunha, com o passar dos anos, a ação de se recolherem do povo lendas e contos para posterior escrita, como fez Inglês de Sousa em “O baile do judeu” (lenda do Boto) e em “Amor de Maria” (atributos mágicos de um vegetal). Estendendo-se mais o assunto, a lenda ocorre quando “la acción del cuento había exaltado a un personaje real o lo había concebido como se fuera real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica.” (IMBERT, 1991, p. 33).

Este entendimento sobre a lenda enquadra as bases do conto “A quadrilha de Jacó Patacho” – os ribeirinhos temiam assaltos de cabanos à época da revolução civil amazônica. À posteridade, ficaram as histórias de saques e atrocidades. A lenda se situa entre o terreno da História e o da ficção de maneira a concentrar tensão dramática e promover o desusado, contrariando as normas da lógica racional, mas seu conteúdo se ajusta à comunidade interpretante. A projeção lendária no transcurso espaço-tempo apresenta mobilidade, adaptação ou modificação, observável nas versões de temas e motivos. Caso exemplar é a ocorrência da lenda do Boto amazônico, presente na oralidade depois da segunda metade do século XIX – ora a cunhantã parteja um filho de Boto, ora submerge ao mundo encantado das águas, etc. (v.g. “O baile do judeu”).

O assombro dos portugueses à audição do canto sentimentalmente triste das corujas se confunde com a herança deixada pelos índios quanto à interpretação dessa ave na condição de agoureira e anunciadora de mortos (CÂMARA CASCUDO, 1962). O conto “Acauã”, entre outras representações, contempla

esse sentimento sombrio e fúnebre, além de anunciar transtornos atmosféricos. Em “A Feiticeira”, distingue-se a instalação da mestiçagem cultural na figura da protagonista. A personagem incorpora elementos da feiticeira européia e africana, além de encerrar traços da Matintaperera, entidade mítica indígena.

Na esfera mitológica, os contos inglesianos estampam a narrativa “Acauã”, considerando que “[o] mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla [do que a lenda] e sem exigências de fixação no tempo e no espaço” (CASCUDO, 1962, p. 423). Deste modo, o referencial fabular que Inglês de Sousa utiliza para conformar sua história circunscreve-se ao mito das águas nesta história. Segundo Câmara Cascudo (1962, p. 106), os mitos indígenas brasileiros seguem a mesma constante psicológica dos deuses do Olimpo; possuem ação personalizadora e são oriundos de tênue sistema religioso a partir da trindade superior cosmogônica: o Sol (criador de todos os viventes), a Lua (criadora dos vegetais) e Perudá ou Rudá (deus do amor, promovente da reprodução). A conversão mítica transfigura seres e processos naturais em totens e tabus, com símbolos de sentido oculto ou manifesto, “que coordenam os anseios e temores humanos como os grandes fenômenos naturais.” (MEGALE, 2001, p. 49-50). Inseto na corrente mítica do serpentário aquático, assim como no conto em epígrafe, o mito da Cobra Grande amazônica/Boiúna é a emblematização do mistério da imensidão volumosa das águas – perigosas por conduzirem seres monstruosos e desconhecidos, e indômitas nas noites tempestuosas. A densidade aquática conflui para a materialização do medo do ribeirão. Medo e tabu se associam a formar única representação, o mito da Boiúna: o indígena e o caboclo<sup>2</sup> se esquivam a dar cabo à grande serpente sucuriju.

<sup>2</sup> Designação que categoriza o mestiço proveniente do cruzamento entre negro, branco e índio, na Amazônia.

## 2 DAS RELAÇÕES SEMÂNTICO-PRAGMÁTICAS DE OS CONTOS AMAZÔNICOS: REALISMO MARAVILHOSO, RAPSÓDIA E ENUNCIÇÃO ÉPICA

O teórico e ficcionista cubano Alejo Carpentier (1904-1980), atento às dificuldades de classificação da ficção hispano-americana, publica no prefácio do romance *El reino de este mundo* (1949) um manifesto em que estimula os escritores latino-americanos a tomarem como paradigma para suas obras a realidade americana. Desse modo, Carpentier compreende o *real maravilhoso americano* como “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas [a] configura[r] uma nova realidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Aqui emerge a noção de engajamento, compromisso, empenho do escritor a consubstanciar uma ficção *diferente* da européia; uma narrativa com discurso diverso do mimético, do surrealismo e do fantástico.

Enquanto o surrealismo e o fantástico, modalidades narrativas dos colonizadores, sobrevivem em um universo resultante de fórmulas intelectuais premeditadas para obter o efeito de estranhamento em face à realidade ordinária, pela instauração de dimensões insólitas, a narrativa do *realismo maravilhoso* constrói um discurso em que “O insólito, em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: maravilha é (está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 59), contrariamente ao discurso do estrangeiro, pois a narrativa fantástica implica em um mundo erguido pela imaginação, deixando intangível a decifração dos acontecimentos inusitados. A ficção realista maravilhosa possui causalidade diegética e ao mesmo tempo conduz à discussão das relações pragmáticas do texto literário. A percepção do maravilhoso está na realidade, ou seja, o natural e o sobrenatural são contíguos e coexistem em um mesmo plano de experiência. O que poderia ser contraditório na esfera do relato se resolve pela crença das personagens no acontecimento sobrenatural, e, na esfera contextualizante, vive-se a realidade prenhe de experiências transcendentais ao pensamento lógico-racional, i.e., vive-se a lógica

mítico-sacral. Esta modalidade consciencial permite a criação, no plano ficcional, da formulação do real maravilhoso.

No realismo maravilhoso, o improvável em ótica racional encontra explicações pelos códigos da mentalidade comunitária. Assim sendo, a justificação do acontecimento extraordinário é tributária da intervenção de entidades sobrenaturais, digam-se, os seres superiores segundo o estrato cultural da América mestiça projetado no texto literário.

O continente latino-americano é um vértice de várias procedências étnicas. Em um mesmo país coexistem *tempos diferentes*, considerando-se o grau de desenvolvimento cultural múltiplos dessas etnias que se adaptam e passam a se comunicar e se influenciar de maneira vária. Assim, crenças arcaicas convivem com o tempo de sofisticação de culturas eruditas e científicas. É a esta realidade singular que Carpentier nomeia de maravilhosa, pois, como ele próprio afirma, “o insólito é cotidiano” (1987, p. 125), não havendo necessidade de o ficcionista latino-americano forjar o maravilhoso ou o mágico. A teorização carpenteriana se baliza pela constatação de obras latino-americanas cujos conteúdos se conformam à realidade extraliterária.

Os contos mítico-lendários de Inglês de Sousa contêm causalidade intrínseca e, no confronto com a realidade fora da ficção, o contexto amazônico, encontram verossimilhança externa. A superstição em “Amor de Maria”, a lenda [do boto....] em “O baile do judeu”, o mito em “Acauã” e “A feiticeira”, correspondem à conjugação de fatores da qual nascerá uma mentalidade amazônica com a experiência que ajusta o natural ao sobrenatural pela fé no acontecimento mágico. Os contos de evocação histórica (“Voluntário”, “O donativo do Capitão Silvestre”, “A quadrilha de Jacó Pataxo”, “O rebelde”) mostram momentos ímpares e impactantes na sociedade amazônica; registram o embate entre ideologias e a diversidade de etnias envoltas à revolução da Cabanagem. O mágico, os costumes do homem da floresta, a revolução armada, se confundem na paisagem amazônica e na paisagem de os *Contos amazônicos*.

O discurso ficcional do *real maravilhoso*, ao qual se insere os contos de Inglês de Sousa, sobrevive em um contexto épico. Encontra-se na compreensão de Carpentier o contexto épico onde haja blocos humanos que “apresentam peculiaridades anímicas, psicológicas, de ação coletiva, distintas de outros blocos humanos, conterrâneos, pertencentes à mesma nacionalidade.” (CARPENTIER, 1987, p. 65-66). Um país ou uma região onde os estratos sociais se digladiam e vivem ora em ascensão ou em queda, ora na opulência ou no auge, constituem referenciais para o escritor como matéria épica. O contexto amazônico do século XIX é de conteúdo épico-social. A revolução da Cabanagem nos anos 30 novecentista eclode depois de muitos anos de imposições portuguesas na região – desde a promoção da ‘descida’ dos índios para as margens dos rios, onde celebram a imposição religiosa sobre as crenças e costumes indígenas, passando pela escravidão africana. Esta conjuntura exige ao escritor Inglês de Sousa de tecer argumentos e urdir repertório eloquente nos contos cuja matéria inicial se reporta a eventos verídicos. Ele constrói a diegese dos contos à semelhança de narrativas orais, com vários planos narrativos agenciados por diversos narradores alternando-se em um grupo, situação característica da audição e da audiência do relato épico. O contista obidense, ao atualizar a tradição oral amazônica, cumpre o papel do rapsodo (costureiro): costura os enlaces intradieгéticos segundo a dimensão do real, tanto no modelo de *apresentação* dieгética quanto no desenvolvimento dos temas.

#### Carpentier ensina que o relato épico

não é obrigatoriamente uma batalha, uma guerra, um acontecimento na qual intervêm deuses da mitologia; uma ação grandiosa e pública pode ser uma revolta, uma greve, uma revolução, um conflito de grupos de homens contra outros grupos de homens. (CARPENTIER, 1987, p. 82-83).

Os contos de Inglês de Sousa que enveredam pela trilha revolucionária tematizam um acontecimento popular, resultado secular de exploração humana. Para o habitante amazônico, o feito revolucionário e suas conseqüências suplantam a sua prosaica vida interiorana.

Do mesmo modo que as partes aparentemente soltas de *Macunaíma* (1928), do modernista Mário de Andrade, delineiam um panorama antropológico, produto das misturas das três etnias basilares do povo brasileiro, os contos de Inglês de Sousa conformam um painel antropológico, em nove seções, particularmente o produto da colonização na paisagem amazônica no decurso do século XIX. Um exemplo intertextual entre Inglês de Sousa e Mário de Andrade, vê-se no capítulo IV (“Boiúna Luna”), de *Macunaíma*, episódio da emergência do mito indígena da Boiúna: “boiúna vinha na taba escolher a virgem que ia dormir com ela” (ANDRADE, 1993, p. 24). Na quarta narrativa dos contos inglesianos, “Acauã”, a Boiúna também se apodera encantatoriamente de uma virgem. A viagem de Mário de Andrade pela Amazônia deu-lhe suporte para escrever sobre a atmosfera sacrossanta do amazônida.

O ser ofídico de diversos nomes, com poder de encantar, de se relacionar com seres humanos sob disfarces, aparece no poema épico modernista *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Cobra Grande, Boiúna, Cobra Norato ou Maria Caninana, ou, ainda, simplesmente sucuri, assume forma de navio alegre e iluminado, de canoa, de imagem aquática sinuosa e insinuante, de homem, de mulher, enfim, de imagens que carregam sempre o mistério medonho até o momento da revelação monstruosa. A Boiúna serpenteia, sozinha ou conjugada a outros animais com poderes sobrenaturais, pelas entranhas do imaginário amazônico. A imagem da serpente está relacionada, entre outros casos, à fertilidade, como se observa em *Macunaíma*, “Acauã” e *Cobra Norato* (“O que se vê não é navio. É a Cobra Grande. // Vem buscar moça que ainda não conheceu homem”) (BOPP, 1994, p. 49). A Boiúna está presente no imaginário da população ribeirinha amazônica de modo vital pela relação desta entidade com a água e pela animação dos devaneios solitários consciências da floresta. O fundamento conceptual deste ser é mítico, arquetípico, presente na literatura brasileira nesses três textos, com formatação relativa à epicidade e à rapsódia de seus discursos.

### 3 CONTOS AMAZÔNICOS: ORALIDADE E RAPSÓDIA

Assuntos históricos e mítico-lendários na trajetória de um povo em consolidação existencial na floresta amazônica, lugar produto de colonização, onde impera a riqueza e a miséria em parelha, eis a matéria desses contos, e eis a tese da matéria épica neles contidos: as histórias são construídas à maneira de rapsódias, pois Inglês de Sousa recebe pronta a matéria dos seus contos, processada na dimensão do real. Neste sentido, os contos manifestam identidade com o discurso épico das obras modernistas referidas, ainda citando-se o canto de Cassiano Ricardo, *Martin Cereré* (1928), do mesmo ciclo.

Reconhecendo-se a condição matricial das antigas epopéias como costuras de múltiplas manifestações humanas e potencialmente gestoras de diferentes formas artísticas, chega-se à seleta *Contos amazônicos*, também uma rapsódia com virtuais gêneros discursivo-narracionais (épico, dramático, maravilhoso, real maravilhoso ou realismo mágico, realismo fantástico, conto mítico, conto lendário, etc.). Poder-se-ia assinalar que os contos de Inglês de Sousa estão afastados um nível da realidade, do mesmo modo que os poemas homéricos, pois a proximidade do texto literário com seu referencial é ‘afetiva’ – condição a justificar o epíteto *primitiva* à epopéia grega e ao épos amazônico. A obra literária, quanto mais perto do real, mais potencialmente carrega múltiplos gêneros literários.

A nacionalidade brasileira não nasce ágrafa. A colonização na Amazônia, sob o império da língua portuguesa, mesmo após etapas avançadas do cruzamento étnico que produziu o amazônida, a codificação escrita da fala era privilégio do estrato dominante. Mestiços, índios, escravos e descendentes reproduziam histórias e tradições das quais os *Contos amazônicos* são uma versão erudita. A inscrição destes contos na teorização genológica épica está na estratégia estilística de Inglês de Sousa: conduz à esfera da arte as versões do povo sobre sua própria História, arte na qual sobressai a técnica do fingimento da recitação do relato de um narrador postado ao meio ou à frente de um público ouvinte.

Conferem-se marcas da oralidade nos contos de Inglês de Sousa no trivial confronto entre a formalização de narrativas mítico-lendárias e as narrativas orais a propósito do mesmo tópico. As histórias do obidense acerca da Cabanagem (1835-1840), narrativas de fundamentação histórica, se postas em cotejo com ciclos populares após 1840, também permitem nelas observar traços da oralidade. As narrativas cujos temas se centram nos feitos maravilhosos da grande serpente amazônica preexistiram a Inglês de Sousa e ainda na atualidade são contadas por ribeirinhos e moradores das periferias das pequenas e grandes cidades, fator cultural ilustrativo do poder da tradição popular na vida do amazônida.

Os *Contos amazônicos*, as canções de *gesta* e a épica antiga acusam fundamentação na memória para a criação da matéria épica. Diferem essencialmente da formalização romanesca, vinculada ao produto da aventura ficcional subjetiva. Em cotejo entre estas manifestações literárias, observa-se que enquanto o romance atua segundo uma recepção particular, a epopéia e a *gesta* medieval impõem uma recepção diante de um público diversificado, principalmente pela carência de publicação escrita do texto. Por sua vez, os contos inglesianos, de época relativamente recente, não se prendem à divulgação pela *performance* de um menestrel ou de um aedo. Contudo, a marca da oralidade e da memória está presente no conteúdo narrativo, bem como na articulação do narrador, posto estrategicamente em confronto com um público ouvinte, receptor de assuntos pretéritos.

A memória amazônica nos contos inglesianos envolve uma manifestação totalizante existencial. Une todas as possibilidades de experiência do amazônida a compor uma só malha narrativa: a vida cotidiana e as crenças, síntese de outras devoções, dos povos formadores do autóctone da floresta, o homem amazônico. Todos os contos são partes constituintes do conjunto de objetivação das “cenas” programadas por Inglês de Sousa, como evidencia a articulação de um conto no outro a partir de procedimentos de agentes da enunciação, sempre com o foco sobre o universo

amazônico (cosmovisão e experiência do amazônida). Embora o autor empírico (Inglês de Sousa) detenha sofisticada formação escolar, se afasta para que o autor textual (escritor Inglês de Sousa) construa seus narradores (autores intratextuais) não mais na condição de condutores, como as Musas, de um conhecimento divino proveniente da deusa da Memória, porém como portadores de uma herança coletiva. Destoante da concepção sobre o *real* na floresta, o pensamento lógico-racional também aparece nas histórias mítico-lendárias (“A feiticeira”, “Amor de Maria”), em passagens nas quais narradores censuram a fé do caboclo. Neste sentido, a focalização lógico-empírica registra o curso das crenças na floresta.

Repetições de versos, de nomes e da técnica de apresentação do relato são subsídios de improvisação oral, expedientes amiúde nos poemas homéricos. O poeta-narrador, Homero, reorganiza fórmulas no fluxo textual. Este estilo narrativo aponta o emprego do recurso da memória coletiva (PESSANHA apud APPEL; GOTTEMS, 1992, p. 44-45)<sup>3</sup>. O emprego freqüente de epítetos e de versos mostra os pontos de apoio da narração de elementos cristalizados pela tradição micênica. A obra de Inglês de Sousa se fundamenta, por sua vez, em uma sociedade em formação, mas a cultura amazônica já se encontra suficientemente estabelecida pelo arranjo natural do tempo. Desde o principiar do século XVII, prelúdio da conquista da Amazônia, ao século XIX, transcorre um considerável lapso temporal. Esse período se torna mais complexo no confronto entre o desenvolvimento civilizatório do conquistado (índio, escravo africano e caboclo) e o do conquistador. A civilização portuguesa invasora acelera, de certo modo, o desenvolvimento histórico do povo amazônico, e, ao mesmo tempo, aponta contradições entre seu grau de refinamento e o estágio rudimentar do indígena, do escravo e do filho produzido pelo encontro dessas etnias, o caboclo.

<sup>3</sup> “A voz do poeta não é a voz particular do poeta, mas uma voz coletiva tecida a partir de outras vozes que conformam o corpo da cultura. A voz de Homero é a voz de todos, a *síntese* de seu tempo e de seu povo.”



Os contos de Inglês de Sousa são narrações autônomas, costuradas sob o tema comum das cenas às margens do rio Amazonas e seus afluentes. A abundância de núcleos narrativos plenos de crenças, superstições, lendas, mitos e eventos de alusão histórica, na ficção, confrontáveis com narrativas orais sobre o mesmo *leitmotiv*, comprova a autenticidade de um *narrador-rapsodo* responsável pela elaboração erudita de um acervo comunitário. Tomadas em consideração as diferenças devidas, cada conto corresponde formalmente aos macro-episódios da primeira epopéia guerreira ocidental (Aquileida/Patrocleia/Telemaqueia). Inglês de Sousa é um exemplo do aedo (*oidós*, “cantor”) de rapsódias (*rhapsodia*) no mundo pós-invenção da imprensa. Ele costura vários épeas (discursos, narrativas) para compor sua obra. Seu discurso flagra o *épos* histórico-militar de o “Voluntário” e o *épos* revolucionário de “O rebelde”, bem como o *épos mítico da Boiúna em “Acauã”*, e o *épos* lendário do Boto, em “O baile do judeu”. A linha narrativa de Inglês de Sousa também costura uma teia entre personagens. Em “Amor de Maria”, o narrador comenta os encantos da personagem-título, contrapondo-os aos encantamentos de outra (“A feiticeira”), também personagem de frontispício; o cabano ficcional Jacó Patacho, de “A quadrilha de Jacó Patacho”, recebe referência em “O rebelde” (“– Sim. Matias Paxiúba governa desde Óbidos até o rio do Ramos. Para baixo quem manda é o Pau-Ferro, e no mar é Jacó Patacho.”) (SOUSA, 2005a, p. 152). A rapsódia inglesiana não se limita aos contos, estendendo-se a seus romances.

A formulação do gênero épico, antes da aparição do romance, exige uma audiência. Esta característica determina a *recitação* de episódios da narrativa, fragmentando-a, fator denunciativo de conteúdo narrativo oral, e acusa o caráter primitivo dessa modalidade discursiva. Cotejando-se os *Contos amazônicos* com o modelo ancestral grego, observa-se a mesma estratégia estilística relativa ao modo de enunciação. Abre-se a roda e os narradores alternam-se: Estêvão, o narrador de “A feiticeira”, é ouvinte/narratário em “Amor de Maria”; o Procurador, narrador de “Amor de Maria”, faz parte do

círculo ouvinte da história narrada por Estêvão. De qualquer modo, nos textos em que não há indicação explícita da *palavra narrada* por um agente de enunciação diante de um público, os contos se estruturam por convenções da recitação que impõem separação entre os planos do narrador e do ouvinte para efetivar o *princípio* da *apresentação* dos acontecimentos. É elucidativa a observação de Frye sobre o frente a frente no texto épico: “O *épos* abrange assim toda a literatura, em verso ou prosa, que tente de algum modo preservar a convenção da recitação e da audiência que escuta.” (1983, p. 243-244). A *conveniência* da oralidade e da rapsódia aparece na narrativa de Inglês de Sousa nas seguintes situações, exemplares do modo de contar/recitar histórias além da urbe, onde os habitantes da floresta exercitam a *poranduba* amazônica:

#### A – “A feiticeira”

Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim: “– O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres.” (SOUSA, 2005a, p. 45).

O conto apresenta dois níveis diegéticos. O primeiro narrador (heterodiegético/extradiegético) introduz um segundo (hipodiegético) para narrar a história. O primeiro retorna às vistas do leitor (ou do espectador intradiegético) apenas ao parágrafo final para comentar um incidente aos ouvintes (narratários), encerrando a fabulação do velho Estêvão: “Uma gargalhada nervosa do dr. Silveira interrompeu o velho Estêvão neste ponto da sua narrativa.” (SOUSA, 2005a, p. 55).

O anúncio do primeiro narrador: “Chegou a vez do velho Estêvão” (SOUSA, 2005a, p. 45) (grifo do autor), indica que o narrador segundo anteriormente contara uma outra história ou a presença de outros agentes enunciativos. Assim, sucessivamente, imediatos narradores, alternando-se, concretizam o princípio da *apresentação* épica nos *Contos amazônicos*, segundo a convenção da *recitação* e da *audiência* – o narrador relata sua história perante um público.

## B – “Amor de Maria”

Aqui, outro caso explícito da posição de um narrador à frente de um auditório, e da subordinação de um narrador segundo com sua história dependente de um primeiro. Este primeiro entrelaça as nove narrativas e introduz os episódios para formar o painel de histórias de os *Contos amazônicos*:

= Perspectiva do primeiro narrador (heterodiegético/extradiegético): “O Procurador, cruzando os braços, cravou os olhinhos verdes no carão do velho Estevão. Depois com um sorriso sardônico e triste, começou:”. (SOUSA, 2005a, p. 56).

= Perspectiva do segundo (hipodiegético) narrador: “Ainda me lembra a Mariquinha, como se a estivesse vendo. Tão profunda foi a impressão deixada no meu espírito pela desgraça de que foi autora e vítima ao mesmo tempo [...]”. (SOUSA, 2005a, p. 56).

## C – “O donativo do Capitão Silvestre”

Ao introduzir o conto, o narrador autodiegético indicia a existência de um grupo de pessoas a ouvi-lo:

Quereis saber a história do donativo que fez o capitão Silvestre para a guerra contra os senhores ingleses?  
Posso vo-la contar, porque me achava em Óbidos nessa ocasião e fui testemunha ocular do fato.  
Era o ano de 1862 [...]. (SOUSA, 2005a, p. 77).

## D – “O gado do Valha-me-Deus”

Diferentes momentos da narrativa mostram o desempenho do locutor e do seu público ouvinte em que se surpreende a simulação da expressão oral e a relação vis-à-vis:

A vaca estava morta e bem morta, como se a queda lhe tivesse arrebatado os bofes, apesar de eu ter visto, havia pouco tempo, viva e sã como nós aqui estamos, mal comparado, o que mostra que o homem não é nada neste mundo. (SOUSA, 2005a, p. 91-92)  
(grifo do autor)

[...] o Chico Pitanga lhe furou a barriga, rasgando-a dos peitos até as maminhas, com perdão de vosmecês. (SOUSA, 2005a, p.92)  
(grifo do autor)

[...] e as pegadas unidas miúdo, miúdo, de gado muito apertado que foge a toda pressa, com os cornos no rabo uns dos outros; e vosmecês desculpem esta minha franqueza, que eu nunca andei na escola. (SOUSA, 2005a, p. 93). (grifo do autor)

Inglês de Sousa processa mimeticamente a técnica artesanal (oral) da maneira do *relato* amazônico. Seus contos manifestam maior interesse estilístico relativo à maneira de expor os assuntos. A narrativa florescente em regiões ermas “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador.” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Esta marca, nos *Contos amazônicos*, é um reflexo estético do exercício narrativo do caboclo. Neste sentido, as palavras de Benjamin corroboram positivamente à técnica discursiva de Inglês de Sousa: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A esse respeito, ver-se-á exemplos dessa aproximação entre o texto escrito e o oral, elaborados por Inglês de Sousa, tendo-se em vista que ele não cultua a descrição fiel da linguagem do homem ribeirinho, mas utiliza o artifício aproximativo da projeção coloquial:

A – Em “A feiticeira”, o narrador-personagem, velho Estêvão, criado sob as lições tradicionais de uma cultura colonizada em meio da floresta, comenta os eventos segundo sua ótica, verossímil ao pensamento coletivo da consciência do caboclo. Ao mesmo tempo em que conta a história, condena atitudes contrárias às suas crenças:

Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo vária.

Mas o tenente Sousa pensava de modo contrário!  
Apontava a lua com o dedo, deixava-se ficar deitado quando passava um enterro, não se benzia ouvindo o canto da mortalha, dormia sem camisa, ria-se do trovão! Alardeava o ardente desejo de encontrar um curupira, um lobisomem ou uma feiticeira. Ficava impassível vendo cair uma estrela, e achava graça no canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona. (SOUSA, 2005a, p. 45 ).

B – Em “O gado do Valha-me-Deus”, o narrador conta a história para um público. No passar do enredo, a narração propriamente dita tende a se desintegrar para dar origem mais a uma conversa do que à narração de uma história:

Sim, para além da grande Serra do Valha-me-Deus há muito gado perdido nos campos [...]. Já houve quem o visse nos campos que ficam para lá da margem esquerda do Trombetas, [...]. Cá o tio Domingos tem outra idéia, e não é nenhuma maluquice dos seus setenta anos até o dia de São Bartolomeu, que isso é causa de todos os meus pecados, ainda que mal discorra; tanto que, se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como ela se passou, que nem contada em letra de forma [...]. O tio Domingos Espalha chegou à casa dos setenta sem que jamais as unhas lhe criassem pintas brancas, e os dentes lhes caíram todos sem nunca haverem mastigado um carapetão, isso digo sem medo de que traste nenhum se atreva a chimparr-me o contrário na lata. Pois lá vão bons quarenta anos ou talvez quarenta e cinco [...]. (SOUSA, 2005a, p. 88). (grifo do autor)

Não que o visse, não, senhores, eu não vi; mas todos gabavam o asseio com que o padre criava aquele gado [...]. (SOUSA, 2005a, p. 89). (grifo do autor)

A vaca estava morta e bem morta, como se a queda lhe tivesse arreventado os bofes, apesar de eu ter visto, havia pouco tempo, viva e sã, como nós aqui estamos, mal comparado, o que mostra que o homem não é nada neste mundo. (SOUSA, 2005a, p. 91-92). (grifo do autor)

[...] o Chico Pitanga lhe furou a barriga, rasgando-a dos peitos até as maminhas, com perdão de vosmecês. (SOUSA, 2005a, p. 92). (grifo do autor)

[...] e as pegadas unidas miúdo, miúdo, de gado muito apertado

que foge a toda pressa, com os cornos no rabo uns dos outros; e vosmecês desculpem esta minha franqueza, que eu nunca andei na escola. (SOUSA, 2005a, p. 93). (grifo do autor)

Em todos os estilos de narrar presentes nos *Contos amazônicos*, a focalização, além de observacional e constativa, é *performativa*, característica do narrador que conta história *in presentia* para terceiros. Na história em que o narrador também é personagem, sua intervenção é freqüente pela própria natureza de seu estatuto no enredo, ao passo que o narrador de fora da história nem sempre deixa suas marcas explícitas. Entretanto, nas histórias com substância relativa ao sobrenormal e moldadas segundo o apelo estilístico do conto popular, as marcas do narrador são transparentes para leitor. Nesta categoria de conto, o narrador administra uma atmosfera misteriosa; doa aos poucos o relato deixando vazios semânticos. Caso ilustrativo é a atuação do narrador (eu-origo, na nomenclatura de HAMBURGER, 1986, p. 1986) de “Acauã”, que se apropria sobremaneira da fala das personagens; impõe sua presença no imediato da narração – eu-agora-aqui –, cedendo reduzido espaço às vozes das personagens (impede a emergência do eu-origines). Esta estratégia enunciativa explica a maior proximidade do leitor com a instância da enunciação, ou do narrador/aedo com seu público.

A *autonomia das partes* narrativas, traço peculiar do texto épico, também implica oralidade e a atividade de se costurar histórias. É ordinário dividir a *Odisséia* em três partes: a Telemaquia (cantos I a IV), as aventuras de Ulisses (canto V a XIII) e o retorno do herói Ulisses ao reino de Ítaca – a reintegração – (cantos XIV a XXIV). Estas partes, ainda, podem ser subdivididas e entrelaçadas, formando a construção de amplo enredo. Esta modelação de narrativas encaixadas também se detecta nas histórias inglesianas (v. g. “A feiticeira”), pois cada história (*autonomia das partes*) delinea manifestação de substrato oral e deixa os nexos narrativos pouco rígidos. As nove histórias inglesianas, partes constituintes de um enredo, correspondem à sintaxe paratática da épica. O narrador que não aparece, que introduz narradores segundos a efetivar os relatos,

sabe-se já, cumpre o papel de coordenar o plano da apresentação dos enredos. Os *Contos amazônicos* marcam seus limites a cada epílogo, mas as 'emendas' dos entrechos, estabelecidas por repetições de personagens, narradores e temas, impedem a autonomia absoluta de cada conto. Portanto, os *Contos amazônicos* incorporam uma história na forma de painéis-narrativos.

#### 4 CONTOS AMAZÔNICOS: UMA MODALIDADE DO DISCURSO DA ÉPICA PRIMITIVA.

Benjamin (1994) ratifica a fundamentação histórica da matéria épica e reconhece formalizações épicas além da epopéia antiga. Esta reflexão de Benjamin (1994) subsidia os estudos sobre a matéria épica (História, mito, lenda, folclore) dos contos inglesianos, imersos na história social e cultural da Amazônia, além de legitimá-los como manifestação do discurso épico. O material histórico, seja qualquer forma de realização literária, fica sob domínio, no campo artístico, da *Mnemosyne* (memória). A *reminiscência*<sup>4</sup> (BENJAMIN, 1994, p. 211) épica grega reaparece na atualidade das linhas inglesianas a se manifestar na forma de contos, edificados a partir das convenções literárias coevas ao seu autor. O narrador de Inglês de Sousa é catalisador e enunciador da *memória* amazônica desde o início da colonização, pois o que chega ao leitor de os *Contos amazônicos* é uma matéria tradicional que o tempo processou, sistematizou e cristalizou.

É consenso geral, entre os críticos, o reconhecimento das evoluções da matriz épica grega. Logo, o autor desta pesquisa não se obrigou a vasculhar exclusivamente características estruturais da antiga epopéia contidas nos *Contos amazônicos* (narração em versos longos, episódios entrelaçados, etc.), nem aplicar unicamente neles uma desleitura sobre o épico a partir do modelo crítico aristotélico

<sup>4</sup> "A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador".

(protótipo do herói aristocrata, guerreiro e semidivino, etc.). O que se pretendeu demonstrar foi que determinadas convenções estilísticas presentes nesses contos manifestam fundamentos análogos ao épico antigo, ou expressam modulações desse discurso genológico, executadas sob a orientação escolar coetânea a Inglês de Sousa. Assim, do mesmo modo que os ciclos narrativos emergem espontaneamente na antiguidade e as canções de *gesta* surgem naturalmente na Idade Média a materializar uma tipologia épica exclusiva do seu tempo, os contos de Inglês de Sousa aparecem no último decênio do século XIX, emoldurados pelas conseqüências da colonização européia na Amazônia. Essas três manifestações autônomas do discurso épico encarnam momentos históricos diversos, e uma não prolonga necessariamente as estruturas estilísticas da outra, mas coincidências estilísticas as ligam de modo a compor um mesmo paradigma discursivo-literário, o do gênero épico.

O modelo narrativo em série dos contos inglesianos se acomoda ao registro nominativo épica primitiva (ou epopéia *originária*, ou modo *ingênuo*), para diferenciar-se do registro épica reflexa (epopéia *artificial* ou modo *exigente*). Na épica primitiva, os acontecimentos são processados no plano do real por ciclos orais, e a narração desses eventos englobam uma descrição empírico-metafísica desse real. Esta execução produz um material narrativo popular do qual um escritor se apropria e cumpre modelá-lo ou costurá-lo para dar forma ao discurso literário épico, como fez, por exemplo, Homero, autores das *canções de gesta* e Inglês de Sousa. A épica *reflexa*, por seu turno, descende dos modelos primeiros. Subjetivamente, um escritor constrói seu objeto ficcional, quer seja em prosa ou em verso. Por consistir em *primitiva* a natureza de os *Contos amazônicos*, esta série fabular traz consigo virtualmente múltiplos gêneros, à semelhança da antiga epopéia. Isto ocorre porque nestas duas vibrações do discurso épico, antigo e inglesiano, aparecem o entrelaçamento de dados do real a fundir um universo múltiplo semelhante à vida.

O seguinte comentário de Machado de Assis, em uma crônica de 1877, encerra o pensamento de muitos críticos sobre a evolução do gênero épico: “Cada tempo tem a sua *Ilíada*; as várias *Ilíadas* formam a epopéia do espírito humano.” (ASSIS, 1997, v. 3, p. 357). Objetiva-se com este entendimento que o teor *primitivo* de os *Contos amazônicos* dispõe esta obra no mesmo paradigma da épica grega, ao mesmo tempo que se pretende esclarecer que ela não poderia repetir a mesma fórmula homérica, mas atualiza o discurso épico no tempo. O século XIX amazônico, quadra referenciada nos contos, não corresponde no devir histórico à antiga aristocracia guerreira; identifica-se mais à Idade Média européia, época de formação e consolidação territorial e afirmação de identidade. Nos idos dos novecentos, a sociedade amazônica estabelece sua cultura e identidade; mestiça na etnia e na cultura.

O épos amazônico não é de ampliação nacional, nem apresenta *corpus* textual codificador de regras, leis e convenções, e a rememoração do passado não é de um tempo arquetípico e ideal. Mas atende ao pensamento do crítico Lukács (2000) de que certas matérias épicas concentram fragmentos de existência e desse conteúdo nascem formas épicas. Particularmente à realização da obra de Herculano Marcos Inglês de Sousa, não se pode esquecer que no século XIX se desenvolvia uma *sociedade* na floresta do Norte descentralizada do governo brasileiro. É dessa sociedade, tomando-a como um todo completa em si mesma, que a matéria épica do autor em estudo se conforma, por um lado, a partir das tradições do caboclo, segundo a sua crença em entidades mágicas (épos maravilhoso) e o seu desenvolvimento cultural; e, por outro, da sua participação nos conflitos da Independência do Brasil, nas guerras da Cabanagem e nos conflitos internacionais (épos histórico). Os dois andamentos se combinam e fundamentam os ciclos orais materializados pelas *porandubas*, as reuniões que atualizam a memória do caboclo amazônico, à semelhança da organização das histórias de os *Contos amazônicos*.

## Referências

- ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- APPEL, M B.; GOETTMS, M B. (orgs.). *As formas do épico*: da epopéia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Ed. Movimento/SBEC, 1992.
- ASSIS, M. *Obra Completa*: Crítica. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. v. 3.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOPP, R. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.
- CARPENTIR, A. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais; E. Vértice, 1987.
- CASCUDO, L. C. *A literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962. 2 v.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*, São Paulo: Cultrix, 1983.
- GOULART, A. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- HAMBURGUER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- IMBERT, E. A. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A, 1991.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades : Editora 34, 2000.
- MEGALE, N. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MOISÉS, M. São Paulo: *História da literatura brasileira*: romantismo-realismo. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária*: prosa. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

- MORENO, A. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- MOURALIS, B. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Lisboa: Veja, 2000.
- PADURA, L. *Lo real maravilloso: creación y realidad*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- QUIROGA, J. *Alejo Carpentier*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SALLES, V. Introdução. In: *História de um pescador: Scenas da vida no Amazonas*. Belém: FCPTN; SECULT, 1990.
- SOUSA, I. *Contos amazônicos*. Belém, EDUFPA, 2005. a
- \_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005. b
- \_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História de um pescador* (Scenas da vida do Amazonas). Belém: FCPTN/SECULT, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988.

## HORTÊNCIA: NATUREZA, DESVIO E DIFERENÇA EM UM ROMANCE AMAZÔNICO

Carmem Izabel RODRIGUES

(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: Este trabalho é uma proposta interdisciplinar de analisar algumas articulações entre linguagem literária e linguagem sócio-antropológica, como duas formas de expressão, diferentes em suas motivações e objetivos, mas complementares em seus resultados, e através das quais os sujeitos-atores sociais buscam explicar/interpretar as sociedades e culturas – reais e/ou fictícias – que constituem seu objeto de análise. Partimos de um romance naturalista, Hortência, de Marques de Carvalho, cujo tema, o desvio social, tema recorrente na literatura do período analisado, nos ajuda a pensar sobre as diversas formas de representação da diferença – social, racial, sexual – assim como sobre as diferentes “falas” através das quais uma sociedade pode ser enfocada, seja pela via romancada da ficção literária, seja pela descrição pretensamente objetiva do cientista social, especialmente quando o escritor-romancista pretende ser, também, um narrador de acontecimentos reais.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza; Cultura; Desvio; Diferença.

ABSTRACT: This work is an interdisciplinary approach to examine some connections between literary language and social-anthropological language, as two forms of expressions, different in their motivations and goals, but complementary in their results, and through/by which social actors-subjects try to explain/interpretate the societies and cultures – real or fictitious – that constitute its object of analysis. We started from a naturalistic novel – Hortencia – from Marques de Carvalho, whose theme, social deviance, a recurring theme in the literature of the period analyzed, help us to think about the various forms of representation of difference – social, racial, sexual – as well as on the different “languages” through which a society can be approached, either through romanticized literary fiction, or through the presumed objective description of the social scientist, especially when the writer-novelist wants to be also a narrator of real events.

KEY WORDS: Nature; Culture; Deviance; Difference.

## 1 INTRODUÇÃO

A guerra nos textos também existe:...quando não se tem nada em comum com o autor à sua frente, e quando só se sente hostilidade por suas idéias, o diálogo se torna impossível e é substituído pela sátira ou pela ironia; a compreensão dos textos sofre com isso [...] Escolher o diálogo quer dizer também evitar os dois extremos que são o monólogo e a guerra. Que o monólogo seja do crítico ou do autor, pouco importa: trata-se [...] de uma verdade já encontrada [...] prefiro encontrar a verdade do que possuí-la. (TODOROV, 1993, p. 16).

Através da análise de um romance naturalista do século XIX, buscamos tangenciar as fronteiras entre a literatura e as ciências sociais, e os limites entre o texto literário e o texto etnográfico, nos quais questões de objetividade e subjetividade, distância e familiaridade, emotividade e racionalidade, sempre presentes, nem sempre são claramente colocadas ou mesmo percebidas. Partindo dessa perspectiva, buscamos analisar alguns aspectos sócio-antropológicos presentes no romance *Hortência*, de Marques de Carvalho, romance naturalista ambientado na cidade de Belém na segunda metade do século XIX, publicado em 1888, segundo os cânones naturalistas de interpretação da realidade que se estavam legitimando nesse período, tanto na ciência quanto na literatura.

Nele o autor trata de um tema sempre presente nas sociedades humanas, mas quase sempre silenciado: o incesto entre irmãos. Considerado como um *escândalo* que expõe as fraquezas humanas, que fere as normas sociais e que coloca em risco a ordem familiar e da própria sociedade como um todo, o incesto é caracterizado, a partir de doutrinas e teorias que atravessam a própria

história da humanidade, como uma *profanação* no interior da família, como um *pecado* contra a lei de Deus, como um crime hediondo contra a natureza humana, como um *desvio* das regras sociais estabelecidas, regras *sagradas* que o desviante não consegue seguir em virtude de sua natureza anti-social, pecadora, transgressora, animal.

É importante destacar, a partir do tema, a posição do autor na defesa das teorias naturalistas, racialistas, deterministas, que explicam os temperamentos e comportamentos sociais e individuais. Pretendendo justificar sua posição de observador *científico* da sociedade paraense, o autor chama sua obra de “observação”, define seu romance como “naturalista” e “fielmente inspirado num fato verídico” (CARVALHO, 1977, p. 188), do qual foi apenas “o observador, o analista e o crítico de um certo acontecimento” (CARVALHO, 1977, p. 190). Dentro do espírito do romance naturalista em foco, o desvio é algo “patológico” e ao mesmo tempo o patológico é “normal” quando se refere a determinadas pessoas ou grupos sociais: essas pessoas ou grupos estão condicionadas – pelo sangue, pelo temperamento, ou pelo meio social – a cometerem atos anti-sociais. Por outro lado, do ponto de vista da sociedade como um todo, o desvio (ou certos comportamentos desviantes) deve ser necessariamente silenciado, para não colocar em risco o equilíbrio da sociedade.

Dessa perspectiva a noção de “deslocamento” tal como trabalhada por DaMatta (1993, p. 37) é uma noção interessante para se pensar as relações entre antropologia e literatura: em um artigo intitulado “A obra literária como etnografia”, o autor recapitula algumas tentativas anteriores de analisar textos literários como peças etnográficas, como “descrições de sociedades”. Para isso, ele propôs que se tomassem essas peças literárias como “narrativas míticas, como momentos em que a sociedade falava de si mesma” (*Ibidem*, p.35) e que “o texto literário podia ser interpretado como um texto *deslocado*”, isto é, um texto que fala sobre o que a sociedade normalmente silencia. Assim, “numa sociedade dominada por valores religiosos, um texto profano tenderia a ser ‘lido’ como

'literário (e) se uma sociedade não permite falar de sexo, a literatura fala [...] de modo aberto e "escandaloso" (*Ibidem*, p. 37). A noção de "deslocamento" permitiria, então, definir (ou redefinir) uma obra como literária ou não-literária.

A ambigüidade entre o que é propriamente literário e o que é propriamente científico foi também discutida por Laplantine (1988). Especialmente no caso do "romance etnológico" (cujo caso exemplar é, para muitos, *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, 1996) e do romance "propriamente dito", os limites são muito tênues e, em muitos casos conhecidos, é difícil separar a "prática de etnólogo" da prática de escritor e poeta. Ao mesmo tempo, antropologia e literatura mantêm uma relação especial com a viagem, o que implica necessariamente em processos de deslocamento geográfico-espaciais, sociais e pessoais. O próprio ato de escrever implica, para escritores e antropólogos, em uma situação de deslocamento ou de "estranhamento" (TODOROV, 1993, p. 174). Nas duas formas de *escrita* (dois gêneros), exotismo e estranhamento permeiam a relação – pretensamente real ou pretensamente ficcional – entre o narrador e o mundo por ele narrado. Descobrir e acentuando o exotismo, o escritor se dá conta da diferença cultural, e ao escrever, ao textualizar a diferença, o autor mergulha no âmago da reflexão antropológica.

Essa capacidade de "estranhar" e relativizar todas as culturas, todos os costumes, está presente no romance literário, assim como no texto etnográfico. Descobrir, imaginando ou intuindo, através das viagens – reais ou imaginativas – outros mundos, outros povos, outras formas de vida, o escritor/viajante descobre que sua cultura não é a única; a descoberta da diferença o desperta para um conhecimento novo, para uma experiência única, singular, que o transformará para sempre: ele fica profundamente marcado pela experiência do "exotismo".

Exotismo e diversidade, assim como distanciamento e familiaridade coexistem, portanto, no romance e na obra etnológica, como dois termos fundamentais de um processo de conhecimento

que envolve pesquisador e sociedade pesquisada, com a mesma intensidade dramática: à medida que mais "conhecemos" uma sociedade estranha, em que conseguimos "traduzir" uma cultura estranha, tornando suas categorias "nativas" familiares ao nosso universo cognitivo, maior a nossa capacidade de nos "distanciarmos" afetiva e cognitivamente de nossas próprias categorias de pensamento, de "estranharmos" nossos hábitos e valores, "naturalizados" em nós por uma tradição petrificada, cristalizada – a nossa "tradição" (DAMATTA, 1978).

Ao deixar transparecer, em seu texto, os sentimentos e emoções que o assaltam, o antropólogo aproxima-se do escritor que se expõe através de sua subjetividade. Por outro lado, o escritor objetivista, que se propõe a retratar fielmente a realidade, com neutralidade, através da "pura observação e descrição dos fatos" aproxima-se da ciência positivista clássica. Em ambos os casos, é igualmente difícil, para escritores ou cientistas, colocar-se no lugar do outro,

captar suas vivências e experiências particulares [...] A realidade (familiar ou exótica) é sempre filtrada por um determinado ponto de vista do observador, ela é sempre percebida de maneira diferenciada (VELHO, 1978, p. 37-42).

## 2 O ROMANCE BRASILEIRO NO FIM DO XIX: CIENTIFICISMO, NATURALISMO E REALISMO

A diversidade humana é infinita, seja a diversidade dos próprios seres humanos, seja a diversidade dos valores humanos: existem valores universais ou todos os valores são relativos? (TODOROV, 1993, p. 21). E se todos os valores são relativos, em que escala ou lugar ficam nossos próprios valores? Respostas a essas questões tendem a encaixar-se dentro de duas perspectivas fundamentais: a dos etnocêntricos, caricaturistas do universal, porque "generalizam" o particular, erigindo seus próprios valores como "verdadeiros" e universais; e a dos relativistas, que reconhecem que



seus valores são particulares e procuram confrontá-los com outros, mesmo não abrindo mão de seus próprios valores.

Essas duas perspectivas estão relacionadas a outras categorias opostas, mas não excludentes, como unidade e diversidade, identidade e alteridade, fatos e valores. Uma das figuras centrais do universalismo é o cientificismo (TODOROV, 1993, p. 32), uma doutrina “científica” muito próxima do racismo e do racismo. O cientificismo postula a) um determinismo integral, que submete as normas morais à natureza humana e a própria natureza humana a uma ordem cósmica, pré-estabelecida; b) a autoridade da ciência para formular os objetivos da sociedade e indicar os meios de alcançá-los (*ibidem*, p. 111).

Esses pressupostos deterministas e naturalistas tiveram um peso enorme nas teorias sociais e políticas e na produção literária brasileira em fins do século XIX, quando teorias positivistas, evolucionistas e darwinistas foram introduzidas no cenário intelectual brasileiro, produzindo modelos que possibilitavam interpretar “cientificamente” a sociedade brasileira. Em *O Espetáculo das Raças*, Lilia Schwarcz (1993) realiza um balanço dessas teorias raciais produzidas no século XIX, e apropriadas e veiculadas a partir dos centros acadêmicos e científicos (faculdades, institutos e museus nacionais) para explicar a “questão racial” no Brasil. Segundo a autora, em fins do século XIX o Brasil era apontado, por viajantes europeus e por intelectuais brasileiros, como um “caso único e singular de extremada miscigenação racial”, um “festival de cores”, uma “nação multiétnica” (*ibidem*, p. 11). Partindo dessa “representação mestiça” amplamente reforçada nas obras dos naturalistas e viajantes, e analisando-a à luz das teorias raciais européias, cientistas e intelectuais, nacionais ou estrangeiros propunham-se a explicar as características essenciais da “nação” brasileira, suas “peculiaridades” e diferenças internas, atrelando seu atraso econômico e sua “decadência moral” à natureza da constituição de seu povo “mestiço”, “mulato”, híbrido. Nesse contexto, a questão racial se transforma numa

questão central para a compreensão dos destinos da nação, dentro de um modelo “racial” de análise, que tentava se legitimar através das diversas teorias evolucionistas: do darwinismo social adotou-se o pressuposto de uma diferença e de uma hierarquia natural entre as raças humanas; do evolucionismo social a idéia de uma constante evolução e aperfeiçoamento das raças humanas.

Para adaptar esse modelo racial à “realidade” de um de país mestiço, miscigenado, assim como para adaptar as teorias liberais e positivistas, também vigentes nesse momento, aos determinismos científico-naturalistas, cientistas e literatos, intelectuais e burocratas governamentais que participaram da e contribuíram para a discussão acerca da construção da nacionalidade brasileira, produziram teorias híbridas e redefiniram relações à luz desse hibridismo.

As novas idéias, ainda que ecléticas ou mesmo contraditórias, serviram para esboçar o modelo de análise de uma (nova) nação, que se formava a partir de então, mesmo sem um projeto político claramente definido. Na literatura e nas teorias científicas percebe-se a emergência desse modelo de análise da sociedade brasileira, baseado ao mesmo tempo em uma retórica liberal e em um discurso cientificista evolucionista, centrado nos conceitos de raça, cidadania, povo e nação, largamente utilizado para explicar o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental.

Segundo Schwarcz (1993), “é no interior desse contexto que se insere o embate entre ciências sociais e literatura”, no sentido de que a Sociologia procura distanciar-se das formas mais literárias de descrição da realidade, para aproximar-se mais de ciências como a biologia, que será o modelo de análise a partir da teoria da evolução (*ibidem*, p. 29) e analisar a realidade de uma forma mais objetiva e científica. Acima de tudo, a literatura desse período é dominada por uma “moda cientificista” e pelos “romances científicos” que, pretendendo garantir uma “objetividade literária” nos moldes da objetividade científica, utilizaram-se largamente dos modelos científicos deterministas; de fato, essa “moda” cientificista penetra no país mais por meio da literatura e não da ciência; as personagens

dos romances naturalistas são condicionadas pelas doutrinas deterministas e pelas teorias raciais dominantes. (*ibidem*, p. 30).

O período de 1870 a 1920 foi analisado e classificado por Lúcia Miguel-Pereira como um período de transição entre romantismo e modernismo (PEREIRA, 1973, p. 23). As principais “tendências” literárias desenvolvidas nesse período – o realismo, com a análise psicológica do “interior” das personagens em Machado de Assis, e o naturalismo, com a descrição objetivista do meio exterior em Aluísio de Azevedo – tinham em comum a recusa ao excessivo subjetivismo e idealismo românticos. Nelas, o romance, nascido com a ascensão da burguesia e destinado a expressar as emoções e sentimentos mais íntimos do burguês comum, passa a valorizar cada vez mais a razão ao invés dos sentimentos e a sobrepor critérios objetivos aos subjetivos.

Tanto no romance experimental de Aluísio de Azevedo quanto nas sondagens psicológicas dos personagens de Machado de Assis, triunfam a observação, a busca da verdade e da objetividade, expressos em uma realidade que retrata os seres humanos em suas paixões mesquinhas, suas ambições desenfreadas, em seus preconceitos e hipocrisias. Em um tom pessimista próprio do realismo, Machado de Assis trata da ambição humana e da incapacidade do homem em ultrapassar a condição humana e compreender o seu destino (*ibidem*, p. 73), enquanto Aluísio de Azevedo retrata o determinismo de meio social e dos caracteres físico-raciais sobre os indivíduos: maldade inata, indolência mental, caráter corrompido [pelo egoísmo e desejo sexual] são características inerentes à natureza humana.

Assim, contra o extremado culto do sentimento e da natureza, os realistas propunham experimentalismo e observação, o cultivo do fato e o valor da ciência (MOISÉS, 1985, p. 11-15). Em lugar do subjetivismo, propunham a objetividade; em lugar da imaginação, a razão e a inteligência para chegar a uma verdade universal, não individual, num mundo de fenômenos físicos, captados pelos sentidos; em lugar de devaneio e fantasia, a realidade

nua e crua: vícios, mazelas, desvios, violência, fealdade e vulgaridade. O comportamento humano passa a ser analisado sob influência do meio-ambiente e da herança genética: todo ser vivo é escravo das leis universais que regem o Cosmos (*ibidem*, p. 16).

Nesse contexto, a obra literária passa a ser um instrumento de denúncia e de combate a um corpo social “doente” – a sociedade – na qual os indivíduos estão submetidos aos fatores hereditários e ambientais; o romance torna-se então uma obra de “tese”; e de sentimental, transforma-se em experimental (*Ibidem*, p. 17). Com efeito, “com o advento do Naturalismo o romance passou a ser experimental e, portanto, científico” (PEREIRA, 1973, p. 26). Daí o “triunfo da observação” e o cuidado da descrição nas obras realistas e naturalistas (*ibidem*, p. 55).

### 3 HORTÊNCIA

É nessa perspectiva que o autor do romance *Hortência* estrutura sua obra e descreve sua “observação”. Considerado por Eidorfe Moreira como o primeiro romance belenense, o romance de Marques de Carvalho nos traz o contexto da cidade como o cenário do drama vivido por uma família de mulatos pobres, cujas características individuais – físicas e morais – são definidas à luz das teorias de hereditariedade e determinismo do meio natural e social. A família de Hortência vivia

numa pobre choupana de barro nu e teto de palha seca – choupana de pequena sala [...] uma varanda, dois quartos e uma cozinha [e era] formada por três membros: mãe, filho e filha (CARVALHO, 1977, p. 39).

Maria, a mãe, era lavadeira e tinha 50 anos de idade. Hortência, a heroína do romance, é uma “mulher do povo [...] uma mulata ingênua, ser ardis nem complicações psicológicas” (MOREIRA, Prefácio a *Hortência*). “Sua fisionomia era alegre, franca, simpática, habitualmente risonha. Olhos grandes e negros; tez fina, rosada, atraente” (CARVALHO, 1977, p. 40).

De estatura elevada, corpo robusto e desenvolvido na juventude de seus 15 anos, Hortência possuía

uma aristocracia inteira de formas naqueles membros de pobre rapariga do povo e [ao mesmo tempo] o instintivo pudor das mulheres, o qual obriga-as a um meio-recato ainda mesmo na intimidade da solidão [...] (CARVALHO, 1977, p. 44), um horror ao homem, à junção carnal dos corpos, por temperamento, por instinto, conhecendo já todos os segredos dos sexos, em resultado da liberdade completa em que fora criada e do meio em que tinha vivido [...] Essas teorias, recebera-as da mãe [e] da professora da escola pública [...] intimando-a a ser sempre uma rapariga honesta, fugindo da pecaminosa união sexual” [...] “Hortência era honesta e pura como o fogo é quente: pela sua própria essência (CARVALHO, 1977, p. 48-49).

Crescera trabalhando, lavando roupa com a mãe e por isso “tinha ojeriza ao gênio vadio do irmão, por instinto, pelo impulso natural de seu temperamento trabalhador” (CARVALHO, 1977, p. 41). Lourenço, o irmão, rapagão de 25 anos, era um “vadio consumado, um desses gênios essencialmente paraenses – voluptuoso, amigo da boa vida, dos dias inteiros passados na rede, abraçado à viola [...] A mãe nunca pudera fazer dele um homem de bem. Os seus instintos prevaleciam sempre [...]. Vivía às custas da mãe, “numa tranqüilidade de paxá.” E mesmo quando trabalhava “pouco dinheiro dava-lhe: gastava tudo em pândegas e bebedeiras com os amigos” (CARVALHO, 1977, p. 40).

Outra família referida no romance é também uma família de mulatos: Cláudio, artesão dono de uma oficina de sapatos e proprietário de uma vivenda na Estrada de São Jerônimo; Antônia, sua esposa adúltera, abandonada por este para morrer no hospital e “pagar ao Diabo o que devia a Deus” (*Ibidem*, p. 38). Ligando as duas famílias o amante de Antônia: Lourenço.

As diferenças de caráter e personalidade entre os irmãos transparecem nas idéias e valores que eles manifestam com relação a certas questões como o sentimento de dever filial e de maternidade (ou paternidade). Hortência já aos 15 anos

necessitava de um emprego para auxiliar a mãe – para sustentá-la, para dar-lhe de um tudo [...] Chegara a sua vez de trabalhar, de dar uma compensação à pobre velha, cuja fraqueza ia crescendo à medida que vinham chegando os anos. Como lhe era grato pensar que ia, finalmente, pagar a dívida que contraíra com a mãe, e cuja primeira letra assinara no momento de exalar o primeiro vagido no mundo [...] enquanto Lourenço era “um traste dum vadio que só queria andar pelas ruas a gastar com as fêmeas e com a cachaça tudo quanto conseguia adquirir nas suas curtas intermitências de trabalho”. Precisava, portanto, trabalhar “duplicadamente, por ambos. E com que prazer não se resignava àquele duro mister de animal de carga, somente para ser agradável à sua mãe estimadíssima (CARVALHO, 1977, p. 50).

Assim, a relação entre mãe e filha era marcada por sentimentos de amor e devotamento mútuo: “A poderosa força da ternura – o sangue comum dos parentes próximos – impeliava uma para a outra” (CARVALHO, 1977, p. 58). Predominavam, portanto, em Hortência os sentimentos femininos de filha amorosa e irmã dedicada, pois “amava extraordinariamente o irmão” (*Ibidem*, p. 68), mesmo reconhecendo seus graves defeitos e temia pelas conseqüências de seu comportamento leviano; quando teve conhecimento do drama de Antônia, mulher de Cláudio, “... um grande pesar caiu-lhe sobre o coração, sabendo que Lourenço, o seu irmão [...] era a causa de semelhante desgraça” (*ibidem*, p. 68). Ainda assim “[...] o sangue comum de ambos escaldava-lhe a pele e forçava-a a estimar Lourenço com um extraordinário afeto intenso e delicado” (CARVALHO, 1977 p. 68). E em uma noite – fatal – em que foram os três assistir a uma apresentação do circo americano na praça Dom Pedro II (hoje Praça da República), Hortência ficou especialmente “vulnerável” aos sentimentos de carinho e ternura que dedicava ao irmão, de modo que

[...]um sentimento de gratidão ergueu-se-lhe no espírito para com Lourenço. Levantou os olhos, cravou-os no rosto do rapaz. Achou-o simpático, bonito quase, diferente do que tinha lhe parecido até ali, pela influência da predisposição otimista em que achava-se [...] Era um renascimento completo no seu modo de encarar Lourenço.

Sentia-se complacente. Disposta a esquecer as tolices do doidivasas, com a necessidade de perdoar tudo, na largueza incomparável do seu bondoso coração (CARVALHO, 1977, p. 76).

Para o autor, do ponto de vista de Lourenço o incesto era inevitável, na medida em que o desejo que passou a sentir pela irmã, a partir da noite do circo, era incontrolável. Como

um animal no cio: trêmulo, nervoso, arfante, ardendo em febre [...] entrou a pensar na irmã, na idade dela, nas suas bonitas formas de virgem – com uma grande volúpia no fundo dos olhos [e] começou a experimentar vagos desejos de vê-la, de sentir-lhe o calor do sangue de encontro ao seu corpo, de afagá-la carinhosamente, longamente, nos estos de criminosa paixão a súbitas erguida em seu dissoluto espírito libérrimo [...] O desejo banal e comum cedeu lugar à aspiração incestuosa. (CARVALHO, 1977, p. 79).

A partir desse momento, Lourenço travou uma luta titânica consigo mesmo, entre o desejo incestuoso e criminoso e alguns restos de valores morais que sobreviveram no fundo de sua consciência, mas que não conseguiram sobrepujar o “impulso irresistível” que lhe prometia “paroxismos de gozo, delícias adoráveis, eternas comoções prazenteiras [...] Não pode mais conter-se: chegara ao termo de suas forças” (CARVALHO, p. 80). Derrotado por sua própria “natureza libérrima de homem criado sem peias” (CARVALHO, 1977, p. 154), vencido pelo desejo incontrolável e sem limites, Lourenço submete sua “presa” e concretiza o ato incestuoso com a irmã que

[...] só muito tarde, quando não mais podia fugir, teve a completa percepção de tudo, no momento em que o irmão, de salto, abraçando-a atleticamente, num esforço violento e bestial, ergueu-a à meia altura do solo, beijando-a doidamente, e rolou com ela para o fundo da rede, ansioso, ofegante [...] belo de alegria, sublime de virilidade vitoriosa” (CARVALHO, 1977 p. 82).

Após praticado o ato, Lourenço arrepende-se, temendo que a mãe seja informada do “delito” que cometeu (CARVALHO, 1977, p. 86), da “hediondez” do crime que praticou (CARVALHO, 1977, p. 87):

Desonrara a irmã, perdera-a para sempre, dissoluto e perversor. Cavara-lhe a ruína com o gozo que fora buscar em seu corpo imaculado. Agora que homem havia de a querer, assim profanada? [...] Seu modo de proceder havia ultrapassado todas as raías da compreensão humana, para estender-se até o círculo fatal dos crimes secretos, onde não chega a clemência da desculpa (CARVALHO, 1977 p. 88).

Durante meses escondeu-se nas orgias e “sambas da pior espécie [...] nos batuques da escória encachaçada” em meio a “diversões e gozos baratos de amores vulgares comprados com abatimento nos depreciados mercados das *vênus* negras” (CARVALHO, 1977, p. 90), vivendo sentimentos contraditórios: “mescla de remorsos, tristezas, indiferenças, cinismo, gáudio trepidante e ruidoso” (CARVALHO, 1977, p. 89), ufanismo pela “vitória ganha em casa, sem grande trabalho” (CARVALHO, 1977, p. 88) enquanto “a obsessão tenaz do desejo de continuar a possuí-la” (CARVALHO, 1977, p. 90) não saía de sua imaginação.

Do ponto de vista de Hortência, o incesto significou uma ruptura decisiva e definitiva entre seu estado de “jovem pura e imaculada”, condição que lhe prenunciava um futuro – virtual – de esposa e mãe, através de um casamento com um homem de sua classe ou grupo social; a perda da inocência foi marcada também por sentimentos contraditórios com relação ao irmão e à sua nova condição: “Já era uma verdadeira mulher [...] Possuía-a o filho de sua mãe [...] seu próprio irmão” (CARVALHO, 1977, p. 84). Ao mesmo tempo em que lamentava o acontecido e se mortificava por não ter conseguido opor resistência ao ato, desculpava-se pela sua fraqueza e mais: desculpava o irmão, cujo “arrojo” tomava “certas proporções de heroísmo amoroso...” (*ibidem*, p. 84). Um momento depois não conseguia desculpá-lo, lembrando que o irmão a desonrara; prometia-se que sempre fugiria dele dali em diante, e ao mesmo tempo decidia-se a nada contar à mãe, para não a indispor contra “o pobre Lourenço que, afinal de contas, não era mau rapaz” (CARVALHO, 1977, p. 85). Ao mesmo tempo, sentia-se invadida por

uma espécie de orgulho por ter finalmente passado pela imolação natural do sexo utilizado [...] era uma verdadeira mulher, completa, sem defeitos, sem ignorar nada [...] [Afinal] o mundo era aquilo: a constante empresa da reprodução das espécies funcionando em todas as engrenagens das camadas sociais. A sorte era onipotente. A sua sina era aquela: conformar-se-ia. (CARVALHO, 1977, p. 85).

Depois de algum tempo afastado da família, Lourenço reencontrou-as na festa de Nazaré. A partir daí o mulato “sem precipitar-se, roído por sórdidos desejos intensos” preparou-se paciente e arditamente para “voltar ao incesto com a irmã” (CARVALHO, 1977, p. 95). E durante um passeio ao marco-da-légua, num domingo, possuiu a irmã pela segunda vez e estabeleceu com ela uma constante relação incestuosa, vivida dentro de casa, sem que a mãe percebesse claramente o que se passava. Reconhecendo que não poderia fugir ao destino, Hortência o aceitou e a partir de então “amaram-se e procuraram-se como dois esposos” (CARVALHO, 1977, p. 116).

O aparente mar de felicidade conjugal, dentro do qual mal se escondiam tormentas de “enormíssima paixão” (*ibidem*, p. 116), desejo, entrega e posse, ciúmes e exigências de ambas as partes, anuviou-se quando a mãe de Hortência descobriu sua gravidez; o excessivo amor maternal transformou-se em rancor, zanga, vergonha e decepção, vendo caírem por terra todos os planos e projetos amparados na virgindade e honradez da filha; incapaz de negar sua gravidez, Hortência recusou-se a dizer quem era o pai de seu filho para não revelar a infâmia maior – ele seria fruto de uma união incestuosa. A descoberta do incesto foi para a mãe o fim de tudo, a ruína da família: amaldiçoou os “hediondos pecadores” e abandonou a casa, deixando-os “entregues ao seu crime” (CARVALHO, 1977, p. 138), e nem mesmo no momento de sua morte perdoou a filha.

A partir de então, Hortência e Lourenço passaram a viver – de fato – como marido e mulher, “sob os olhares motejadores da vizinhança, cheios de mudas repreensões” (*ibidem*, p. 154) mas aceitos com naturalidade pelos amigos mais chegados. Os anos de

vida em comum, lembrados por Hortência na festa do terceiro aniversário do filho, foram de sofrimento, dor e renúncia da mulher que, nesse curto espaço de tempo, perdeu a beleza e as ilusões. Lourenço voltou a ser o que sempre foi um

vadio consumado, que perdera o hábito de trabalhar [...] um mulato perverso sem coração, um bruto [...] um bêbado que falava asperamente e batia-lhes [a ela e ao filho] a cada instante... (CARVALHO, 1977, p. 168-171)

de tal modo que um dia, amedrontada pela violência de Lourenço, fugiu de casa e entregou o filho a uma cabocla que iria criá-lo, em troca de um pagamento razoável. Depois de algum tempo voltou para casa e “conformou-se, afinal, com esse estado de existência, para o qual parecia-lhe ter sido votada por inelutáveis destinos superiores” (CARVALHO, 1977, p. 171). Tristeza e desalento acentuaram-se quando reencontrou a mãe no hospital, que morreu sem perdoá-la de seus pecados. Horas depois, esfaqueada pelo irmão bêbado, caiu morta, ensangüentada, sobre o cadáver da mãe.

#### 4 NATUREZA, DESVIO E DIFERENÇA EM UM ROMANCE NATURALISTA

O desvio é um tema recorrente na literatura (VELHO, 1982, p. 81) como também na teoria sociológica (BECKER, 1977). Especificamente na literatura realista-naturalista, questões relativas a incesto e adultério (principalmente o feminino), inversão sexual e outras “doenças sociais” estão presentes em obras importantes da literatura brasileira<sup>1</sup>. Acima de tudo, o romance realista (e naturalista) se apresenta como uma crítica ao romance romântico, principalmente à visão romântica do casamento e da família burguesa<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ver Machado de Assis (Helena, Dom Casmurro), Aluísio de Azevedo (O Cortiço), e Adolfo Caminha (O Bom-Crioulo), entre outros.

<sup>2</sup> Entre os temas mais abordados pelo romance ficcional, destacam-se a vida familiar e cotidiana do homem comum, as relações de sociabilidade, tanto no meio rural quanto no meio urbano.

Recusando os modelos de família e casamento tal como retratados pela visão romântica, os escritores realistas mostram essas duas instituições em sua degenerescência, hipocrisia, monotonia, e suas “patologias” como o incesto e o adultério, que solapavam a ordem social burguesa. Assim é que temas *tabus*, silenciados ou apenas tangenciados pela literatura romântica, foram trazidos ao centro do debate e tratados de maneira “crua e “realista”, enquanto

o sexo, antes banido das narrativas, passou a ocupar uma posição exagerada, refletindo talvez uma mudança [...] em relação às mulheres. O determinismo biológico [transformou] em fêmeas os antigos anjos [e] os estudos de temperamento desbancaram os casos puramente sentimentais. Ao mesmo tempo em que mudava do meio rural para o ambiente citadino, a ficção “penetrava na fisiologia com Aluísio de Azevedo e na psicologia com Machado de Assis [e] rompia com os preconceitos a que se prendera [...] (PEREIRA, 1973, p. 26).

Mais ainda nos romances naturalistas, as personagens sofrem de “enfermidades morais” causadas por defeitos de caráter ou por influência do meio; submetidas a uma vontade maior que a sua, a um determinismo contra o qual não conseguem se rebelar, elas submetem-se ao poder do instinto e à força do meio social ou cultural: não há como fugir de seu destino. Assim é que em *O Missionário*, Inglês de Sousa (1891) patenteia-se a vitória do meio “amazônico” sobre o homem, enquanto em *Hortência* o instinto animal irrefreável do mulato Lourenço leva-o a desejar sua própria irmã e a cometer o incesto, enquanto a esta não resta outra opção que não seja submeter-se à vontade do irmão – não há como fugir às garras do destino. Em *A Normalista*, Adolfo Caminha (1893) trata (também) de um caso incestuoso entre Maria do Carmo e seu padrinho João da Mata, com quem mora. Grávida do padrinho, ela sai da cidade (Fortaleza) para ter o filho, que nasce morto, e depois retorna à cidade e aos seus afazeres cotidianos, ficando noiva de um oficial de polícia. Com a morte de seu filho, salvam-se as aparências sob a capa da hipocrisia burguesa, enquanto que no romance do paraense Marques de Carvalho não há redenção para a heroína, e ela paga com a vida – já alquebrada de muito sofrimento – o hediondo pecado cometido.

Propondo-se a fazer uma abordagem antropológica do desvio, Peter Fry (1982) analisa a relação entre “prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas”. Preocupado com a construção de certos tipos sociais, o autor aponta o fato de que a sociedade brasileira produziu uma complexa taxonomia de tipos sociais, colocados em duas categorias dominantes: os “normais” e os outros (anormais, marginais, perversos, amorais, sem-vergonha) (FRY, 1982, p. 33).

Partindo do pressuposto de que em fins do século XIX a ciência médica, seguindo as teorias deterministas em voga na época, invadiu o campo da moral e se dedicou à codificação das “anormalidades” sexuais, o autor demonstra que, paralelamente à codificação médica, uma grande parte da produção literária do período, especialmente aquela hoje classificada como “naturalista”, passou a abordar temas relacionados à “marginalidade sexual”, falando de “doenças” como “perversão”, sadismo e homossexualidade.

Fry (1982) analisou dois romances nacionais – *O Bom-Crioulo* (1895) e *O Cortiço* (1890) – nos quais os autores abordam relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo, e destacou o fato de que ambas as situações, mesmo sendo fictícias, são verossímeis e, sendo apresentadas em obras de cunho realista, pretendem estar baseadas em observações da realidade e, por isso, servem perfeitamente à análise etnográfica pretendida (FRY, p. 35). O autor destacou também a “posição marginal” ou pouco convencional dos dois autores como um dado relevante em sua análise, assim como o fato de terem ambos, muito provavelmente, apreendido as teorias médico-científicas dominantes na época e participado de perto, como observadores, da realidade descrita: é provável que Azevedo tenha visitado os cortiços do Rio de Janeiro, enquanto Caminha participou diretamente do “mundo da marinha”. Entre a realidade percebida e o paradigma determinista escolhido para explicá-la, os autores matizaram as relações e os tipos analisados, o que não aconteceu com o romance paraense.

Neste, os caracteres tipológicos, de temperamento e personalidade, são levados ao extremo: o mulato Lourenço personifica todos os defeitos de caráter associados ao seu tipo racial: vagabundo, briguento, valentão, capoeira, beberrão, macho vigoroso diante das mulheres disponíveis – todas as que despertassem seu apetite sexual poderiam ser por ele submetidas, fossem casadas ou solteiras, prostitutas ou “honestas”, e até mesmo sua própria irmã. Esta, o oposto de Lourenço: filha amorosa, irmã carinhosa, enfermeira dedicada aos doentes sob seus cuidados, amada e admirada por todos que a conheciam, principalmente pela mãe que sonhava para ela uma vida digna, realizada através da profissão que exercia e de um bom casamento, ao qual estava destinada por merecimento.

O autor enfatiza sobremaneira os aspectos naturais e biológicos dos seres humanos, principalmente com relação ao primado dos instintos sexuais como parte de uma natureza humana (?) pré-determinada, cujo destino está traçado e não pode ser modificado pela vontade individual. Homens e mulheres são retratados como machos e fêmeas, pouco propensos a vencer o determinismo do instinto, o que os define duplamente como seres de “segunda classe”: seres que não tiveram acesso – por sua incapacidade natural – aos benefícios da sociedade e à ordem normatizadora da cultura.

Desejando fazer parte dessa ordem cultural e social, Hortência se inseriu em uma atividade ocupacional, obteve um emprego e um salário que lhe permitiram manter-se dignamente durante os dois anos em que permaneceu

pura, inteiramente imaculada de corpo e de espírito, reservando com escrupulo sua pessoa para entregá-la um dia ao homem a quem amasse e que resolvesse tomá-la por mulher (CARVALHO, 1977, p. 48).

Tivesse ela concretizado seu propósito, e ela e sua família (através dela) teriam realizado, com êxito, a difícil façanha de escapar

das “crapulosas pândegas desonestas de todas as pessoas da sua classe” e fazer seu próprio destino.

Não conseguiu, entretanto, driblar a (má) sorte que o destino lhe reservou: a paixão avassaladora que passou a sentir pelo irmão destruiu a possibilidade de, através de um casamento, estabelecer a aliança necessária à reprodução da família. O ato incestuoso, uma espécie de “reciprocidade negativa”, quebrou a cadeia virtual da reciprocidade através da qual a família garantiria sua continuidade: ao tomar para si sua própria irmã, Lourenço impediu qualquer possibilidade de um casamento “legítimo” com outro homem; doado o filho da relação incestuosa, destruída a família original pelo falecimento da mãe e pela morte de Hortência, assassinada pelo próprio irmão, fechou-se definitivamente o círculo pela morte da família: morte física de seus membros; morte social, pela impossibilidade de se ampliar o círculo das relações familiares através da aliança. O incesto, ao profanar a santidade da família, dissolveu seus valores mais caros, extinguiu (fisicamente) seus membros e destruiu qualquer possibilidade de sua continuidade – real ou simbólica.

### Referências

- BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- CARVALHO, João Marques de. *Hortência*. Belém: Cejup / Secult, 1977.
- DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter Anthropological blues. In: \_\_\_\_\_. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: \_\_\_\_\_. *Conta de mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FRY, Peter. Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas. In: \_\_\_\_\_.

*Caminhos Cruzados*: linguagem, antropologia e ciências naturais. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LAPLANTINE, François. Antropologia e Literatura. In: *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massoud. *História da Literatura Brasileira III: realismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, DF: INL, 1973.

SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUSA, Inglês de. *O missionário*. São Paulo: Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: \_\_\_\_\_. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

## LEITURA LITERÁRIA E INFORMAÇÃO ESTÉTICA: POESIA E MÚSICA, PALAVRA E VOZ<sup>1\*</sup>

Maria Auxiliadora Cunha GROSSI  
(Universidade Federal de Uberlândia)

RESUMO: O presente artigo pretende suscitar reflexões sobre os processos de recepção e interpretação do texto literário, tomando como base experiências educativas teóricas e práticas desenvolvidas no Brasil e na França. Nesses diferentes contextos e realidades, algumas pesquisas investigaram práticas cotidianas com a leitura de poesia, a palavra e a *performance* vocal, bem como o trabalho com a palavra cantada em sala de aula e diferentes espaços de cultura e educação. Buscando analisar tais práticas, objetivo explicitar e fundamentar algumas experiências de leitura e interpretação do texto que englobam concepções de interação entre obra e leitor e desempenham importantes funções na compreensão do fato literário. Para tanto, tomarei como base algumas abordagens da teoria literária e da recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Recepção; Voz; Leitura literária; Ensino.

RÉSUMÉ: Cet article prétend susciter des réflexions sur les processus de réception et d'interprétation du texte littéraire, à partir des expériences éducatives théoriques et pratiques, développées au Brésil et en France. Dans ces différents contextes et réalités, quelques recherches brésiliennes et françaises ont enquêté des pratiques quotidiennes avec la lecture de poésie, le mot et la performance vocale, aussi bien que le travail avec le mot chanté dans les classes et dans de différents espaces de culture et d'éducation. À travers l'analyse de ces pratiques, je désire expliciter et

<sup>1\*</sup> Este artigo se baseia na pesquisa de doutorado que desenvolvi em Paris, em 2007, e que foi apoiada com bolsa sanduíche pela CAPES. A pesquisa se intitula *Literatura e Informação Estética: a oralidade pelas vias da poesia e da canção e seus usos na educação*. No Brasil, a pesquisa está vinculada ao Departamento de Linguagem e Educação da FE/USP e, em Paris, ao Departamento de Português da Université Paris X – Nanterre – CRILUS – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone.



fonder quelques expériences avec la lecture et l'interprétation du texte qui englobent des conceptions d'interaction entre l'œuvre et le lecteur et qui jouent un rôle très important pour la compréhension du fait littéraire. Pour atteindre ce but, je prendrai quelques démarches de la théorie littéraire et de la théorie de la réception.

MOTS-CLÉS: Poésie; Réception; Voix; Lecture littéraire; Enseignement.

A expressividade que assume a voz humana, como elemento físico-psíquico e como talento interpretativo, nos mais diversos tipos de discursos – os falares cotidianos espontâneos com suas melodias próprias; as manifestações culturais da linguagem, como a leitura de poemas; a palavra cantada –, parece ainda não ter sido efetivamente captada e compreendida por determinadas concepções de leitura do texto, que envolvem diferentes instituições culturais, espaços e públicos. Hoje, são variadas as práticas com a leitura de poesia e outras atividades do gênero que envolvem a palavra declamada e cantada e que caminham de forma paralela, mas não necessariamente em convergência com o que afirmam algumas teorias contemporâneas sobre a função e o uso da poesia. Refiro-me ao que é chamado modernamente de *poética da voz*, que tem sido praticada e estudada em diferentes culturas do mundo, buscando reafirmar a importância de uma inter-relação, de um diálogo entre a *poesia vocal* e a literatura, e vice-versa.

O presente artigo objetiva refletir sobre essa inter-relação nos espaços formais e informais de educação e cultura – como escolas de ensino fundamental, bibliotecas públicas, teatros e livrarias –, com base em experiências desenvolvidas no Brasil e na França. A complexidade desse tema envolve uma ampla discussão pertinente a um vasto campo da comunicação e da cultura. Face

<sup>2</sup> A expressão foi cunhada por Paul Zumthor para estabelecer diferenças entre a oralidade e a vocalidade. Para Zumthor, a poesia, diferentemente da literatura, que é demarcada historicamente, é uma arte da linguagem humana, e nesse sentido ele se refere à voz do ser humano real e não à do discurso.

a tal complexidade, busco nortear estas reflexões limitando-me a explicitar, fundamentar e compreender o efetivo diálogo e alcance de algumas teorias da literatura e da recepção, contextualizadas em espaços em que são realizadas diferentes práticas orais com a poesia falada e cantada.

A voz humana possui uma função interpretativa originária não somente do texto em si, mas do sistema corporal do sujeito enunciativo, sendo de grande importância o papel do corpo na leitura e na percepção do fato literário. Estariam compreendidas, assim, a articulação da respiração, dos músculos do corpo e uma intensa relação criada em diálogo com o espaço e com o público. Tal harmonização entre texto, leitor e obra tem sido objeto dos mais diversos e importantes estudos, nas diferentes áreas do conhecimento, tais como a acústica, a fisiologia, a lingüística, a semiologia, a análise do discurso, em ramificações teóricas que fundamentam e comprovam a real função e importância da voz humana para a interpretação e compreensão de textos e de obras diversas, em variados suportes e linguagens.

Nesta área de investigações, fecunda contribuição é atribuída ao medievalista suíço<sup>3</sup> Paul Zumthor, que dedicou extenso trabalho à pesquisa científica da voz, termo que ele considera abusivo, mas que buscou fundamentar como o que chama de *ciência global da voz*. Para Zumthor, a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno global. O aspecto interdisciplinar de suas descobertas é de fundamental importância para os estudos sobre o texto, o leitor, a voz, a fala, a *performance*. A palavra e a voz poética, seus usos e finalidades são indagações frequentes na obra do autor. Neste sentido, o alcance social dos textos tem um significado redobrado sob o efeito exercido pela oralidade. Zumthor (2000, p. 14) propõe uma alternância entre o particular e o universal, ressaltando o fato de que, do ponto de vista inicial, as confirmações ou provas científicas “são da ordem da percepção poética e não da dedução”.

<sup>3</sup> Cf. obras de Paul Zumthor. *Introdução à poesia oral; A letra e a voz e Performance, recepção, leitura*.

Sob este aspecto, as disciplinas particulares se relacionariam tendo em vista um sentido mais global do objeto, e os pontos de vista teóricos, tendentes ao etnocentrismo, ampliariam suas concepções para novas instâncias de percepção do fato literário.

Paul Zumthor (2000) avança, sobretudo, ao fundamentar suas considerações sobre o equívoco que há em se opor culturas escritas e orais, como dicotomias. Para ele, elas são civilizações diferenciadas, com características específicas, mas dialogam e se relacionam em efetivos laços. A organização e os aspectos dessas culturas orais e escritas, dada a presença da voz, são, para o estudioso, o que mais importa. A voz não se restringe a nenhum tipo de cultura. Ela existe tanto nas culturas antigas ágrafas e primárias quanto na cultura escrita e de massas. É mítica, arquetípica e estabelece diferentes formas sensíveis e criadoras da relação do ser humano com a sociedade. Nesse sentido, o interesse do medievalista não é tanto pela oralidade em si, mas pelo seu suporte vocal. Zumthor (2000) atribui enorme importância às relações do homem com a cultura face à presença da voz humana. A voz, portanto, com suas propriedades e particularidades, tem papel preponderante, porque ela produz significados e tem ressonância nos planos físico, psíquico e sociocultural. Portanto, é à voz que ele atribui maior significado e sentido. Por essa razão, Paul Zumthor (2000) elege o termo “vocalidade” e não oralidade, para expressar a relação dialógica e dialética entre culturas orais e escritas, relação esta que imprime sua ação permanente e reveladora no espaço e no tempo.

Outra importante contribuição de Paul Zumthor (2000) diz respeito à *performance*, por ele considerada como uma ação comunicativa, complexa, que requer o envolvimento simultâneo entre emissor e destinatário. A *performance* implica competência e revela o conhecimento do intérprete. Mas se dá por uma tríade indissolúvel: intérprete, texto e ouvinte, sendo este último co-autor da obra. Todo o contexto, com emissor, receptor, espaço, tempo, o público, enfim, é que faz sentido. Esses elementos interrelacionados na *performance* importam mais que as técnicas de análise e compreensão de uma

música, de uma poesia oral. Seus elementos sobrepõem o próprio texto, assim, os elementos técnicos de análise de uma canção, de um texto falado ou cantado, com rimas, ritmo, versificações não são suficientes para expressar de forma mais ampla os sentidos. Na *performance*, nos diz Zumthor (2000), não se pode considerar somente os níveis semântico e verbal da obra.

Desde a década de 1930, abordagens da literatura fundamentadas por estruturalistas russos postularam a imanência do texto, como um sistema que não dialoga com a realidade social. Por outro lado, novos paradigmas concernentes à teoria da literatura e da recepção inovaram no que diz respeito à formação dos processos pelos quais uma obra ganha significação, e enriqueceram sobremaneira as possibilidades de interação. Tais teorias demonstraram que a significação de uma obra nasce de uma interação ainda mais subjetiva e particular entre obra e leitor. Hans Robert Jauss (1978) reenquadra o conceito de literatura, levando em conta o leitor e a atividade de comunicação que a leitura literária representa, de onde a expressão *estética da recepção*, que expressa a maneira pela qual um texto literário é recebido por diferentes leitores, segundo épocas diferentes. O horizonte de expectativas do leitor se põe em diálogo com o horizonte do texto, produzindo, numa fusão, o horizonte da obra.

A evolução desses caminhos traçados sobre os estudos teóricos, literários e da recepção nos conduziu a fundamentais indagações sobre a percepção estética. Para Jauss (1978), por exemplo, a liberação da experiência estética pode se situar em planos que consideram a consciência como atividade produtora e receptora. Nesse sentido, a relação do sujeito com a obra se constitui não como uma reflexão estética isolada, mas como fenômenos de identificação que se produzem na criação de sentidos que a experiência estética, não raro, proporciona.

Neste contexto, em que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada pelo indivíduo, algumas reflexões sobre as formas de mediação e de

produção da poesia nas escolas e espaços culturais são também de grande importância. O fato é que determinadas práticas formais com a literatura tendem a se desenvolver tendo em vista o conceito de imanência do texto postulado pelos estruturalistas, pois o que se torna objetivo primeiro, em grande parte destas práticas, é uma interpretação *intelectual* do texto poético, ou seja, a forma, o estilo poético, a gramática, a semântica, não havendo, portanto, uma valorização efetiva da interpretação dos sentidos do texto, proporcionados pela “leitura em voz alta”, pela percepção (recepção) do texto cantado ou declamado. Isto se dá, em geral, porque a conhecida “leitura em voz alta”, como fundamenta Elie Bajard (1994), só faz sentido quando o leitor utiliza a voz para “compreender” o texto, e não somente para uma emissão dele.

Pesquisas e observações sobre práticas de leitura de poesia e da palavra cantada em salas de aula do ensino básico fundamental, em escolas públicas brasileiras e em colégios franceses<sup>4</sup>, apontaram para o fato de que esta prática, nestes espaços educativos, é quase sempre desenvolvida como atividade periférica e superficial, sem ser compreendida como elemento básico e fundamental à fruição, à identificação subjetiva e intersubjetiva do indivíduo com o texto e a realidade.

A partir dessas realidades observadas, podemos dizer que, quando a literatura se torna objeto de ações metodológicas, utilizadas pelos professores em suas atividades cotidianas, ocorre um desvio do ensino dessa literatura da rota da espontaneidade, da percepção da palavra poética, lúdica, antes como imagem que dialoga com o real, como som, como música, como significação subjetiva

<sup>4</sup> Tais pesquisas foram desenvolvidas em dois debates realizados com 30 professores do ensino fundamental e por meio de questionários aplicados aos mesmos professores, atuantes em 14 escolas públicas municipais da cidade de Uberlândia/MG, onde se encontram matriculados uma média de 1700 alunos. As observações foram realizadas em salas de aulas de escolas públicas brasileiras e em colégios franceses. Foram também realizadas entrevistas com duas professoras de colégios franceses e uma formadora do IUFM – Institut Universitaire de Formation de Maîtres de Paris.

e plurissignificativa. Assim, se, por um lado, são desenvolvidas metodologias de trabalho com a poesia em escolas e universidades brasileiras e em colégios franceses, se há a declamação de textos poéticos, por outro lado, tais leituras acontecem, em grande parte, como uma atividade em que o saber termina por percorrer apenas a periferia do texto, da oralidade e da palavra.

É fato, também, que em *collèges* franceses a leitura de poesia é ainda menos freqüente do que em *écoles*; de forma que são as crianças e não os adolescentes que declamam mais poesia, que fazem declamações de textos e cantam canções de poetas célebres da literatura francesa. Mas, muitas vezes, nas *écoles*, acaba sendo o *savoir par coeur* o objetivo mais perseguido. Uma das formadoras do IUFM – Institut Universitaire de Formation de Maîtres de Paris, que prepara professores para dar aulas em *écoles*, afirmou-me, em uma entrevista, que *on fait en général très peu de place à la mise en voix des textes (prose, poème ou chanson) dans nos textes*.<sup>5</sup> Uma professora de um colégio em Cergy Prefecture afirmou, da mesma maneira, sobre as práticas de leitura de texto em voz alta em salas de aula, que

[...]si nous parlons des rimes, de la musicalité, du rythme d'un texte poétique, il est rare que les élèves soient poussés à le mettre en voix, à en faire vibrer les mots, à les faire rouler dans la bouche ou même à en écouter une lecture sur une bande sonore (enregistrements d'Apollinaire, de Tzara [...]).<sup>6</sup>

O que se percebe, portanto, nessas realidades educativas, é que as leituras de poesia, se por um lado acontecem, por outro, não produzem uma efetiva recepção do texto poético, não remetem concretamente o sujeito a um texto percebido e recebido como poético, literário.

<sup>5</sup> Atribuímos em geral muito pouco lugar à vocalização dos textos (prosa, poema ou canção) em nossos textos.

<sup>6</sup> Se nós falamos das rimas, da musicalidade, do ritmo de um texto poético, é raro que os alunos sejam levados a vocalizá-los, a fazer vibrar as palavras, a fazê-las rolar na boca ou mesmo a escutar uma leitura sobre uma faixa sonora (registros de Apollinaire, de Tzara).

Nas trocas de experiências com professores brasileiros e franceses, verificamos identidades e diferenças entre as duas realidades. É bem provável que a grande diferença entre elas tenha origem no investimento na cultura: o livre acesso, a variedade e a qualidade dos produtos culturais que são postos à disposição do público na educação e cultura francesas é condição prioritária a esta educação. São inúmeras as bibliotecas escolares e municipais parisienses e das proximidades, munidas de acervo variado de livros, cds, vídeos, e o acesso a elas é estimulado pelo governo e pelas escolas. Nelas acontece também uma intensa programação de animação com a literatura, a poesia, o teatro, a música; são oferecidos cursos, *ateliers* de oralidade e de escritura, todos os dias, inclusive durante as férias escolares. Grande número de escolas possui espaços de animação, onde acontecem atividades variadas, desenvolvidas por animadores, alunos e professores, durante todo o ano. Isto sem falar nos outros locais de cultura, como museus, cinemas, salas de espetáculos, que existem por toda parte.

Algumas escolas pesquisadas no Brasil propõem recitais de poesia e música, projetos de declamação de poesia que se desenvolvem durante o ano escolar; propõem ainda trabalhos com determinados autores, encontros com escritores, feiras de livros, enfim, uma série de atividades que requerem muito esforço do professor para serem realizadas. Um grande número de projetos educativos-culturais pode ser elencado, sendo respaldados por iniciativas particulares e públicas. O diferencial da realidade francesa é que tal investimento faz parte de um projeto nacional, não se fragmentando, portanto, em iniciativas espalhadas. Tal investimento movimenta a economia do país, fazendo circular elevadas cifras monetárias.

Professores entrevistados de algumas escolas brasileiras reclamam, com veemência, da falta de espaços para a leitura, da formação efetiva e de qualidade de uma biblioteca escolar, da ausência de um acervo variado para o trabalho que pretendem desenvolver, o que destoava enormemente da realidade francesa. Por outro lado, observamos que, com toda a dificuldade relatada por

esses professores, ainda podemos encontrar, aqui e ali, iniciativas originais e frutíferas que surgem em projetos desenvolvidos dentro da escola e que têm o objetivo de estimular a leitura de poesia e de literatura em geral.

Em indagações aos educadores brasileiros e franceses sobre as razões pelas quais o professor prefere a interpretação “intelectual” do texto à leitura de poesia, com a interpretação oral dos textos, grande parte desses profissionais avaliou da seguinte maneira a questão: há um isolamento do trabalho cotidiano dos professores, que não favorece o debate aberto sobre as questões que envolvem o ensino; há uma individuação em sua prática profissional, que tem origem na formação do conhecimento particular de cada professor – isto principalmente no caso francês –, fazendo com que ele desenvolva seu trabalho tendo em vista determinadas abordagens nas quais ele acredita, ou por não estar a metodologia adequada, independentemente do que pensa o coletivo; há ainda o fato de que o professor não descobriu a efetiva contribuição que uma metodologia de trabalho com a literatura pode proporcionar, ao se valorizar a expressão oral e a interpretação do texto por meio da “leitura em voz alta” e da “vocalização” desses textos, permitindo uma nova relação entre o sujeito e o texto, entre a literatura e a experiência estética.

## 1 A PALAVRA DECLAMADA E CANTADA EM OUTROS CANTOS

Variadas experiências com a palavra poética declamada, com a leitura de textos em voz alta acontecem em outros contextos diversos do contexto escolar, por meio de sessões abertas em espaços públicos informais de educação e cultura. Refiro-me às associações, bibliotecas, aos centros de animação em Paris e fora de Paris, que propõem projetos com a poesia e a música. São inúmeros os projetos desenvolvidos pelos chamados *slameurs*, que vão desde a demonstração de sessões abertas de leitura de poesia até a realização

de estágios destinados a crianças, adolescentes e adultos, os quais acontecem durante o ano escolar, assim como nas férias.

É o caso dos encontros de *Slam Poésie* que se desenvolvem em lugares públicos, bares, cafés, teatros, salas de espetáculos, cinemas, assim como em hospitais, prisões, livrarias, mediatecas, mercados ao ar livre. Em toda sorte de lugares reúnem-se poetas, *slameurs* e espectadores, sendo o *slam*, hoje, um *spetacle* sob a forma de encontros e de torneios de poesia, em que grupos e caravanas disputam a melhor *performance*.

Criada em Chicago, pelo trabalhador e poeta Mark Smith, nos anos de 1980, esta forma de demonstração da oralidade pela declamação de poesias, o *slam*, suscitou uma admiração e um entusiasmo popular e imediato que o permitiu se propagar no mundo inteiro, trazendo um novo fôlego às cenas abertas de poesia, possibilitando a participação ampla do público. Nos clubes de jazz de Chicago, Smith organizava competições semanais de poesia, em que os jurados eram escolhidos pelo público. O *slam* tornou-se uma forma de arte internacional, concentrando-se sob a forma de participação do público e da excelência poética, assim como um instrumento de democratização e arte da *performance* poética. Tornou-se o lugar, por excelência, que aproximou o texto, a oralidade e a escritura, encorajando poetas e público a se focalizarem no que eles dizem e *no como eles dizem*.

Na França, o *slam* se desenvolve desde 1998, em particular com o poeta *performeur* Pilote le Hot. Mas as cenas floriram nos bares de Paris, especialmente no *18ème* e no *20ème arrondissements*, antes de se propagar por todo o país. As cenas de *slam* em Paris acontecem como *scènes ouvertes* e como *demonstration de slam*. Nesta última, os poetas declamam ou lêem seus textos, envolvendo o público em algumas brincadeiras com repetição de palavras, versos ou refrões, mas o público não se apresenta. Algumas apresentações de *slam*, ainda que algumas regras não o permitam, fazem uso de instrumentos, violão e percussão. O poema é, algumas vezes, declamado com a força rítmica do rap,

como uma fala ritmada, acompanhada pelos instrumentos. Em geral, essas apresentações não envolvem propriamente o canto, a música, mas a palavra declamada e falada com a utilização de ritmos e batidas do rap.

Nas *scènes ouvertes*, que acontecem com frequência em bibliotecas e teatros, todo o público das mais diferentes idades – de 9 a 90 anos – é chamado a participar. Nessa atividade há um mediador, quase sempre um poeta, e um animador que conversa com o público, apresenta os declamadores e encoraja o público a falar. Geralmente a participação é confirmada minutos antes da apresentação, por meio de inscrições. Há a participação de crianças e adolescentes que apresentam seus próprios textos, muitas vezes escritos em *ateliers* ou *stages slams* que são oferecidos pelas bibliotecas. Há também a participação de adolescentes e jovens que declamam seus textos, cantam canções, geralmente composições próprias muito aproximadas do formato do rap.

Há também os *ateliers de animation*, que têm objetivos claros como favorecer a escrita de textos poéticos e musicais – na música, o gênero mais presente é o rap – e de outros gêneros, incentivar a tomada da palavra em público, possibilitar uma nova forma de expressão *chez le collégien* e a liberdade de expressão no sentido mais amplo, assim como promover uma efetiva relação cultural entre a escrita, a música, a dança e a expressão cênica.

No Brasil, o *Slam Poésie*, também conhecido como *Slam Poetry*, tem se desenvolvido, ainda que timidamente, em algumas capitais como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. O escritor e professor universitário Paulo Scott acredita ter sido dezembro de 2006 o marco, no Brasil, da realização do primeiro *Slam Poetry* promovido por poetas gaúchos – Fábio Godoh e Marcelo Noah. A partir de então, outros eventos estariam programados para o ano de 2007. Sobre a origem do evento no Brasil, Fábio Godoh nos disse que a idéia surgiu durante a gravação do CD “Trinta em Transe”, que reúne trinta dos poetas mais expressivos da literatura gaúcha contemporânea, disse também que para as próximas edições do

evento ele e Marcelo Noah ainda estão buscando uma expressão que não seja essa, *slam poetry*, mas algo em português.

Não somente o termo em português deve ser buscado, com o intuito de caracterizar esta expressão no Brasil, assim como as *performances* que reúnem grupos de diferentes idades, oriundos de diferentes pontos do Brasil, com propostas que colocam em cena a literatura e a música. O *Slam Poetry* ou *Slam Poésie* tem forte influência na França e em vários países europeus. No Brasil, hoje, já podemos detectar manifestações produzidas por grupos juvenis das periferias e por coletivos universitários. Evidentemente, com objetivos e alcances específicos, a princípio, diferentes dos propósitos do *slam*, mas com algumas identidades.

Em recente matéria publicada no jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*, intitulada “Faça você mesmo: a senha da cultura jovem”<sup>7</sup>, tomamos conhecimento de uma arte que vem sendo produzida por grupos de jovens da periferia. No âmbito desta criação podemos perceber também a influência do *hip hop*. A matéria informa sobre algumas experiências bem sucedidas em políticas culturais públicas no Brasil, que efetivamente só entraram em pauta no final dos anos 1990. Dentre tais políticas, podemos detectar iniciativas de debates, de saraus de poesia, publicação de livros, documentários, que são realizados na periferia de São Paulo, buscando derrubar o mito piedoso da pobreza em sofrimento permanente.

## 2 O SANCHO TEM CHANCE: NA PRÁTICA, O QUE DIZEM ALGUMAS TEORIAS?

Se, por um lado, na experiência francesa, a diversidade de atividades de leitura e formas de abordagens do texto, por meio de declamações de poesia e da canção, está muito presente fora do espaço escolar, por outro, percebe-se uma fragilidade desse

<sup>7</sup> A referida matéria é de autoria de Eleilson Leite, historiador, programador cultural e coordenador do Espaço de Cultura e Mobilização Social da ONG Ação Educativa. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, jan. 2008.

trabalho dentro da escola, como parte integrante do ensino de literatura. Nota-se uma limitação, em especial, no que diz respeito à forma como a literatura é trabalhada, enfatizando, em grande parte, as informações teóricas e formais sobre o texto, privilegiando a abordagem *intelectual* a que nos referimos anteriormente. Tais procedimentos concentram-se, assim, no texto escrito, na análise e interpretação do texto literário.

De início, nos perguntamos: por que esta concepção que envolve o sentido e a significação do texto literário, presente em várias décadas de história dos estudos literários até nossos dias, privilegia a imanência do texto como uma concepção prioritária, atribuindo o seu significado estritamente aos sentidos da palavra escrita? Por que não considerar outras perspectivas de significação e sentido da obra encontradas pelo leitor, por que não incluir na percepção e recepção do texto o ponto de vista performático da voz e da palavra falada ou cantada? Por que iniciativas vindas da expressão oral, da *vocalidade dos poemas* (ZUMTHOR, 2000), espontâneas e legítimas, que expõem o texto de forma lúdica, interativa, que envolvem o sujeito em uma ação e não em uma *sujeição*, estão tão ausentes das práticas acadêmicas, escolas, colégios e universidades? Por que não são entendidas como procedimentos que podem contribuir com fecundidade para a análise e a interpretação do texto literário? Por que são tão pouco percebidas como paradigmas ou orientações de ampla prospecção para uma melhor compreensão da cultura e da literatura?

Do ponto de vista teórico, retomaremos Paul Zumthor, para tentarmos entender este fenômeno. O medievalista ressalta a necessidade de uma compreensão mais global do objeto dos estudos literários, no intuito de quebrar o círculo vicioso de algumas noções que particularizam os pontos de vista e suscitam polêmicas pouco válidas para um maior alcance dessas noções, que deveriam se concentrar no sentido e na natureza do texto para melhor compreender os efeitos da voz humana. Assim ele diz: “nesta tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo

é o “preconceito literário” (ZUMTHOR, 2000, p. 15). Quanto aos preconceitos positivistas, geralmente comuns às verdades científicas, Zumthor afirma:

Professei sempre a opinião de que, nas ciências humanas (qualquer que seja o objeto de estudo), a maior parte dos fatos se situa ao longo de uma escala que leva de um termo extremo a um outro. Por vezes, esses termos extremos têm apenas uma existência teórica: no entanto, importa defini-los bem claramente, um após o outro, porque é a única maneira de alertar as pessoas sobre os fatos que medeiavam, tendo em conta sua especificidade [...] Dito isto, nada mais estranho ao meu temperamento e à minha prática do que o uso de oposições nitidamente demarcadas (ZUMTHOR, 2000, p. 17).

Na mesma trajetória dessas reflexões, salientamos a contribuição de Marisa Lajolo em pesquisas sobre o ensino da literatura na escola, no que diz respeito a suas ponderações sobre a adequação das teorias literárias à realidade do leitor e a sua experiência de mundo, assim como sobre outras realidades que envolvem as práticas escolares com a literatura. Para a autora,

algumas teorias da literatura tendem a considerar a especificidade literária de um texto como imanente, postulando a possibilidade de identificação e isolamento do ou dos elementos que dão conta da literariedade do texto em que se manifestam. É para onde apontam, por exemplo, as formulações de Roman Jakobson relativas à função poética e que se encontram diluídas e simplificadas em vários manuais escolares contemporâneos. Tais teorias, no entanto, talvez não sejam as que mais contribuam para a discussão sistemática e fundamentada das relações entre leitura, literatura e escola. Para isso, as teorias que incluem, na noção de literariedade, o leitor e a prática de leitura são mais adequadas. Dentre elas pode-se destacar a de F. Fish, que inscreve a literariedade de um texto na experiência de leitura (LAJOLO, 1993, p. 43).

Também sobre a fixidez dos postulados teóricos e sobre a necessidade de sua adequação a realidades interpretativas que envolvem novas concepções de interação entre obra e leitor, temos

a contribuição de pesquisas educativas<sup>8</sup> recentes. Tais pesquisas investigaram práticas cotidianas com a leitura de poesia, a palavra e a voz, bem como o trabalho com a palavra cantada em sala de aula e fora da sala de aula, e demonstraram que o gosto pela leitura de textos literários, assim como a formação e percepção da experiência estética pelo aluno puderam se concretizar por meio do exercício da oralidade, da expressão da voz e do corpo, aliados ao trabalho desenvolvido por estudos que envolveram a forma literária.

Observamos nessas pesquisas um novo fenômeno: a realização da experiência estética, o aprendizado efetivo da informação traduzida em conhecimento. Por meio da prática da “vocalidade”, da declamação de textos, foi se tornando possível o desenvolvimento da fruição e do prazer estético, orientado por uma prática que une o oral e o escrito, a voz e o texto, e traz para o plano concreto do aprendizado o verdadeiro sentido e função da literatura.

Alguns autores franceses (Martin e Martin, 1997)<sup>9</sup> argumentam sobre a necessidade de refutar toda espécie de hierarquia entre escola e poesia. Devemos, então, nos entregar à poesia pelo fato de que ela mesma nos conclama ao exercício da crítica, que é o princípio da atividade poética. Propõem esses autores, em primeiro lugar, um olhar histórico para o ensino da poesia, do ponto de vista das aprendizagens e das situações que impediram o desenvolvimento deste trabalho. Eles propõem a releitura de poetas, de textos variados da literatura. E indagam: *Mais peut-on parler des poésies à l'école, sans rencontrer les poètes et les poèmes?*

A poesia torna contemporâneos os poetas antigos, interroga a língua e os discursos de hoje no dizer e nas maneiras de dizer que não podem se separar. A obra em questão pretende objetivamente contribuir nestas direções que apontem para uma reflexão sobre a importância de uma retomada histórica sobre o ensino da poesia e, do ponto de vista prático, indica a necessidade

<sup>8</sup> Cf. Bordes (2005); Marie (2000). Cf ainda Grossi (1999).

<sup>9</sup> A vírgula presente no título *Les poésies, l'école*, segundo os autores, está longe de significar uma divisão, uma oposição, mas o ritmo de uma tensão.

de que a poesia seja um elemento vivo, presente nos atos de dizer, de ler o texto. Para esses autores, há ainda uma questão fundamental sobre a qual educadores e formadores precisam refletir; trata-se da idéia de *longue durée* (MARTIN; MARTIN, 1997, p. 18). Tal idéia advém de suas reflexões sobre os problemas que envolvem o *desencantamento* detectado no ensino da poesia e da oralidade na escola elementar e nos colégios. Os autores consideram que abandonar o discurso prescritivo não é tão simples, mas argumentam que uma das saídas é a compreensão que se deve ter da história, da memória e da experiência com a poesia, como literatura, como vida, que se constituiu num passado, mas também se constitui no presente. Há uma relação histórica com a sua realização que envolve os tempos de agora.

Esse olhar sobre a *longue durée* é, portanto, um olhar que considera a literatura em seu contexto histórico, sabendo que sua construção se dá em tempos vivos e não estanques. As obras do passado não constituem uma verdade acabada. Ao contrário, elas produzem novidades, inovam-se a cada presente e interagem com o que representaram no passado, precisando ser constantemente recriadas, relidas. Esta compreensão é condição primordial à formação e sensibilização do sujeito e do grupo que devem construir a experiência que se dá nesta viva concepção de literatura e de arte. A *longue durée*, portanto, legitima a crítica e a capacidade que tem o sujeito de fazer esta crítica, de se justificar e argumentar sobre os elementos/efeitos estéticos, éticos, políticos da literatura e da arte. Ela é, desse modo, uma experiência que não se aprende na escola e que também não se ensina. Mas poderá dinamizar, redimensionar o ensino escolar, o ofício de ensinar, o que fará com que a escola resgate o verdadeiro sentido de educação *vers la beauté*. A literatura deixará de ser entendida como objeto de luxo, como coisa supérflua. A *longue durée* se forma, enfim, com a consciência da necessidade de uma memória *viva* da história das intervenções da literatura escrita e da oralidade e de suas relações, ao longo do tempo, construindo uma continuidade entre os discursos.

Esse olhar histórico e dinâmico poderá fazer com que as funções da comunicação sejam amplamente possibilitadas: a comunicação do texto poético, da palavra dita e cantada, redimensiona a comunicação cotidiana da linguagem, faz com que as interlocuções educativas sejam revigoradas, refeitas, sejam restauradas em nome de uma atitude menos funcionalista, menos mecânica e passiva do ato de educar, como se fôssemos todo o tempo buscar exemplos no passado, sem o interpelarmos, sem interpretarmos e reinventarmos nesse passado o presente.

Com efeito, ao *dizer* o texto poético estamos desenvolvendo uma função comunicativa que requer não só a língua, mas também a contribuição de outras linguagens. O texto escrito se torna um outro texto quando é falado, quando é “vocalizado”. A música da voz, a penetração do olhar, a força do gesto criam uma espécie de comunicação socializada e convidam o ouvinte a recriar, a participar de uma nova realidade da linguagem. Ao pronunciar a palavra poética, criamos um novo estado de relação com a fala, com a linguagem e, por conseguinte, com a forma de recepção; em vez de ouvir simplesmente, passamos a escutar, passamos a melhor entender a relação entre palavra e mundo.

Novos direcionamentos teóricos e práticos, que viabilizem a recepção de textos ou de obras como formas efetivas de lidar com a informação e o conhecimento, devem ser mais bem compreendidos em seu pleno sentido, incluindo os sentidos liberados pelo corpo humano, sua cultura e suas variadas e ricas formas de produção e recepção do objeto artístico. Como diz Karlheinz Stierle, a recepção abrange “tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica e ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo” (STIERLE, 1979, p. 135-136).

Vemos que a produção e a recepção dos textos envolvem um universo multifacetado que está na ordem das coisas concretas e subjetivas, no espaço que eu ocupo e nas coisas que ocupam o espaço, na percepção que eu tenho de todos estes elementos em correlação.



Uma canção, um poema, a voz que os lê e os interpreta, traduz poeticamente tudo o que está em volta – pessoas, objetos, cores, sons, céu, temperatura; não está a palavra, sozinha, simplesmente a traduzir tudo. Todos esses elementos constituem uma forma. Uma forma de ver, de sentir, de interpretar o texto e o mundo que dará forma a nossa poética própria. Introduzimos o fato literário ou artístico em um contexto histórico vivo, de maneira a receber e a perceber o objeto em sua essência.

Assim, como muito bem nos diz Zumthor, não correremos o risco de nos posicionar em extremos. Estaremos unidos – todos os nossos propósitos em formular teorias e construir práticas – na palavra e na voz, no texto e no corpo, na leitura e na declamação, na escola e na poesia, no conhecimento e na vida, enfim, acreditando não nas formas artísticas fixas e acabadas em si, mas em sua essência que, verdadeiramente, reside na condensação poética da experiência estética, ética e cultural como via de conhecimento da realidade.

### 3 VINDE A NÓS AS MUITAS FORMAS DE CANTAR E DIZER

Esta seção do artigo se ocupará em caracterizar e identificar alguns conceitos com os quais práticas de leituras diferenciadas dialogam, se multiplicam e se nomeiam, tendo em vista variadas articulações da voz, num processo dinâmico enriquecedor da leitura.

A importância da arte da palavra cantada e declamada, para o público francês, é algo que salta aos olhos. Ainda que estivesse em *déambulation*, seria impossível ao passante ou ouvinte não perceber o intenso, verdadeiro e muito qualificado movimento que se forma em todas as partes da cidade de Paris, com o objetivo de conquistar o público, de seduzi-lo, de enriquecê-lo, convidando-o a participar de variadas leituras poéticas, como um ato vivo de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo. Expressões como *musique de parole*, *chanson à textes*, *concerts de mots*, *lecture-spectacle*, dentre outras, são entendidas

como performances da voz por meio de textos que são apresentados ao público e, muitas vezes, pelo público.

*Concerts des mots*, *musique de parole*, *chanson à textes* são expressões designativas de uma leitura que se caracteriza pelo lugar de importância que é dado ao texto falado, declamado, sendo como um canto falado, a palavra soando. Trata-se, portanto, de textos que possuem uma sonoridade privilegiada, que permite ao cantor uma articulação rítmica de sua fala, em consonância com recursos instrumentais, como a percussão, instrumentos harmônicos como o acordeon, ou ainda a guitarra, o baixo, a flauta. Porém, esta música dos instrumentos tem uma linha melódica própria, não estando em composição com a palavra, pois esta é falada, ritmada e não propriamente cantada. Ou seja, ao dizer o texto, o cantor ou declamador o encena utilizando-se de uma articulação vocal rítmica e, conforme o caso, com expressão corporal. A música dos instrumentos, neste caso, é construída com um ritmo percussivo que acompanha a leitura do texto, mas não o compõe melodicamente. Às vezes esta leitura deixa de ser um *concert des mots*, uma *musique de parole* ou uma *chanson à textes*, passando a se estabelecer como uma canção. Neste caso, as palavras são articuladas melodicamente, palavra e instrumentos propõem um conjunto harmônico, como acontece com a composição musical, em que a relação palavra/música não se mantém na independência, mas na unidade.

Quando as palavras cantam, são música. Assim são vários textos literários considerados muito ricos musicalmente. É o caso, por exemplo, de poemas como *A une malabaraise*, de Baudelaire; *Les armes miraculeuses*, de Aimé Césaire; *Chanson de Pirates*, de Victor Hugo; *Rêve pour l'hiver*, de Arthur Rimbaud; *Les Pas*, de Paul Valéry; de *En route pour Dakar*, de Blaise Cendrars, dentre tantos outros poemas clássicos e modernos da literatura francesa. São as chamadas *chansons d'auteur*. Os poemas mencionados fazem parte de uma seleção musical criada por Frederic Pagès, cantor e compositor francês. O *Tam tam les mots* foi uma encomenda solicitada ao artista, pela Associação Brasileira de Professores de Francês, por ocasião de uma reunião

realizada com estes professores, em Belém do Pará. O projeto teve como objetivo a produção de um cd com textos importantes da poesia brasileira e que fossem significativos para a cultura francesa. Tais poemas são utilizados por professores brasileiros em aulas de língua francesa. Vejamos o poema de Baudelaire:

#### À une malabaraise

*Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta banche  
Est large à faire envie à la plus belle blanche;  
À l'artiste pensif ton corps est doux et cher;  
Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.  
Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître,  
Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître,  
De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs,  
De chasser loin du lit les moustiques rôdeurs,  
Et, dès que le matin fait chanter les platanes,  
D'acheter au bazar d'ananas et bananes.  
Tout le jour, où tu veux, tu mènes tes pieds nus,  
Et fredonnes tout bas de vieux airs inconnus;  
Et quand descend le soir au manteau décarlate,  
Tu poses doucement ton corps sur une natte,  
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,  
Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris.  
Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voir notre France,  
Ce pays trop peuplé que fauche la souffrance,  
Et, confiant ta vie aux bras forts des marins,  
Faire de grands adieux à tes chers tamarins?  
Toi, vêtue à moitié de mousselines frêles,  
Frissonnante là-bas sous la neige et les grêles,  
Comme tu pleureras tes loisirs doux et francs,  
Si, le corset brutal emprisonnant tes flancs,  
Il te fallait glaner ton souper dans nos fanges  
Et vendre le parfum de tes charmes étranges,  
L'oeil pensif, et suivant, dans nos sales brouillards,  
Des cocotiers absents les fantômes épars!*

#### A você de Malabar

Seus pés são tão finos... Finas as mãos; a anca  
É larga, de matar de inveja qualquer branca.  
O corpo é um manjar e nele, o que se vê?  
Olhos de veludo, mais negros que você.  
No país quente-azul onde um deus lhe deu nicho,  
Vive para atender do seu mestre o capricho:  
Acender o cachimbo, pôr nos frascos perfumes  
E água, enxotar da cama os vagalumes  
E, quando a manhã faz cantar os manguezais,  
Ir comprar no bazar banana e ananás.  
Todo dia, onde vai, anda sempre descalça  
E murmura baixinho alguma velha valsa.  
Quando descem as tardes de manto escarlate,  
Deita bem de mansinho o corpo chocolate  
Onde os sonhos tremulantes de colibris  
São como quem sonha, alegres e febris.  
Por que quer ver nosso país, feliz criança,  
A superpovoada e sofredora França?  
Por que se entrega a marinheiros mal-avindos  
E se despede pra sempre dos tamarindos?  
Lá, tremendo de frio sob gelo e neve,  
Tendo por agasalho só a tanga leve,  
Ah, como você choraria de saudade  
Da vida doce e franca da sua cidade,  
Quando tiver que achar jantar no nosso lixo  
E precisar vender seu estranho feitiço,  
O olhar perdido no bulevar, a buscar  
De ausentes coqueiros o fantasma no ar!

(Tradução de Jorge Pontual)

Em muitos desses gêneros, as palavras são música, são o próprio som, transformadas em efeitos instrumentais, como na percussão, momento em que o cantor se utiliza, sem economia, de rimas e repetições silábicas que imitam o barulho de um trem,

por exemplo, ou de repetições de encontros consonantais que imitam sonoridades sibilantes, que imitam pássaros. Ou ainda palavras ou encontros consonantais e vocálicos que imitam os próprios instrumentos musicais. A poética tradução de Jorge Pontual, do poema de Baudelaire, sobre a beleza e o feitiço das exóticas negras asiáticas, migradas para a França, entregues à rota dos mares e dos marinheiros, nos convida a uma sugestiva leitura musical, muito valorizada em seus recursos sonoros, em sua divisão rítmica apoiada nos versos alexandrinos. Vemos, nesses concertos, a inclusão de palavras que parecem harmonizar música e letra, como fazem magicamente os violinos em apresentação em uma orquestra, quando agregam em sua harmonia todos os outros timbres de instrumentos. Assim nos diz Frédéric Pagès sobre o CD *Tam Tam les mots*:

Les mots de Victor Hugo et d'Audiberti dansent au son des congas, ceux de Rimbaud et de Luÿs se laissent séduire par la Bossa Nova, le verbe de Valéry s'enlace aux syncopes subtiles du reco-reco, la langue de Toulet et celle de Cendrars vibrent aux accents d'une "mélodie française" relue par des archets brésiliens et le souffle antillais de Césaire, aux avant-postes de la francophonie, fait le pont entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre le poème et la percussion, entre le sens et le son.<sup>10</sup>

Indaguei ao cantor sobre a maneira pela qual ele realiza o processo de musicar um texto de autor. Pagès disse que

Pour mettre en musique un texte je dois d'abord l'appriivoiser physiquement, le fréquenter, le lire à haute voix, le scander. Au fur et à mesure de ce corps à corps surgissent des rythmes, des lignes mélodiques qui, selon moi, sont déjà présents dans l'écrit en question et que ce travail d'approche ne fait que révéler. Ensuite, avec

<sup>10</sup> As palavras de Hugo e de Audiberti dançam ao som de congas, as de Rimbaud e de Luÿs se deixam seduzir pela Bossa Nova, o verbo de Valéry se enlaça às síncopes sutis do reco-reco, a língua de Toulet e a de Cendrars vibram aos acentos de uma "melodia francesa" relida pelos arcos (instrumento) brasileiros e o sopra antilhês de Casário, aos postos avançados da francofonia, faz o ponto entre o Antigo e o Novo mundo, entre o poema e a percussão, entre o sentido e o som.

la complicité des musiciens avec qui je travaille, vient le moment de préciser et de fixer les formes ainsi ébauchées.<sup>11</sup>

Assim, o compositor/escritor realiza um trabalho em etapas, que compreende um íntimo diálogo entre o corpo, a palavra, a voz e a música. As *chansons d'auteur* são, portanto, aquelas canções nas quais o cantor interpreta textos de poetas modernos e clássicos. Muitas vezes estas canções de autores são de própria autoria do cantor, quando este é compositor e letrista.

Outras interessantes propostas também são realizadas, porém, com textos narrativos. É o caso de dois cds gravados por Frédéric Pagès, que propõem uma leitura sonora de importantes textos da literatura brasileira. O artista, em parceria com um percussionista, realiza uma leitura sonora do poema de Raul Bopp, *Cobra Norato*, e de narrativas de Guimarães Rosa, *Récits du Sertão*. Em *Cobra Norato* há uma criação – diferentemente do que ocorre com as *musiques de paroles* e as *chansons à textes* – na qual a palavra encena o poema, sugere ruídos de folhas secas, de chuva, de vento, de sons de bichos, realizando recursos da sonoplastia. Neste caso, o próprio texto que é lido, cantado, sugere com mais ênfase esta sonoplastia das palavras. Os poemas são, portanto, sonorizados, encenados, cantados e falados, num conjunto de ações com a voz e o som da percussão, sugerindo uma forte presença de recursos dramáticos, que dialogam com a música, a poesia e a voz.

Em *Récits du Sertão*, o compositor propõe a leitura de narrativas de Guimarães Rosa, como extratos de Primeiras Histórias, Diadorim, Sagarana, Meu tio, o Iauaretê. Neste, a proposta é um pouco diferenciada, já que nele a palavra é mais falada, mais narrada que cantada. A música dos instrumentos, e não

<sup>11</sup> Para musicar um texto, eu devo primeiro dominá-lo fisicamente, me familiarizar com ele, lê-lo em voz alta, escandi-lo. À medida deste corpo a corpo surgem os ritmos, as linhas melódicas que, para mim, estão já presentes na letra em questão e que este trabalho de aproximação não faz senão revelar. Em seguida, com a cumplicidade dos músicos com os quais eu trabalho, vem o momento de precisar e de fixar as formas assim delineadas.

mais da palavra, neste caso, é que realiza o papel da sonoplastia, de contribuir com efeitos cênicos que venham a valorizar a leitura. Ela é, assim, um elemento que possibilita à palavra uma temperatura ora calorosa, ora fria, ora de dor, ora de surpresa, de maneira a revelar o clima da narrativa e a levar o ouvinte a recriar seu ambiente sonoro. Alguns textos lidos são, às vezes, contados sem nenhuma ou quase nenhuma interferência de recursos musicais, senão pequenos efeitos, como assobios, pios de pássaro, toques secos de tambores. Há claramente uma forte tendência da palavra como fala teatral, como texto dramático. É a leitura do texto com articulações variadas das palavras – seus timbres, seus coloridos de intensidade, graves, agudos – que não são propriamente cantadas, mas que, ao serem faladas, se tornam encantadas pelos sons de instrumentos musicais.

Percebemos, assim, nessas propostas de diálogo entre letra e melodia, várias tendências nas quais está sempre muito presente, embora com *performances* diferenciadas, a palavra falada e cantada, num diálogo, quase sempre, muito frutífero.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na esteira das discussões anteriormente propostas, buscamos fundamentar, valorizar e compreender a linguagem literária tendo em vista o tempo atual, no qual as relações entre o oral e o escrito se desenvolvem sob a forte presença de novas técnicas de difusão da escrita, incitando interações com o texto e, deste, com novos suportes e modalidades técnicas da leitura e da produção do escrito. Buscamos a compreensão deste campo que traz nítidas dificuldades para entendermos uma mutação tão rápida, lançando um profundo desafio em relação às formas com que costumamos manejar a linguagem para penetrar e produzir culturas presentes no oral e no escrito.

Ao longo do tempo, estas discussões objetivam entender e explicar relações entre elementos da expressão e da comunicação

humana e encontram ressonâncias variadas nos contextos educativos atuais. Muitas vezes, portanto, tais ressonâncias são heranças advindas de teorias assumidas, parcial ou totalmente, por procedimentos metodológicos, desenvolvidos desde a escola até a universidade, e que se manifestam tanto do ponto de vista das especificidades da oralidade e da escrita, quanto de outras linguagens literárias e/ou artísticas com as quais produzem sentidos.

Por outro lado, retomando o contexto atual, reafirmamos, como nas reflexões anteriores, que, se por um lado, a fala é considerada, pela filosofia ocidental e pelas ciências da linguagem, a essência do signo lingüístico, por outro ela não parece ser assim valorizada ou compreendida pelas metodologias de trabalho, que não propõem com frequência considerada as práticas orais com o texto. Se hoje estamos mergulhados em uma revolução tecnológica que cada vez mais prioriza a comunicação via internet, possibilitando a relação do sujeito com uma espécie de “pronta entrega” do conhecimento, veiculado por estes meios, não podemos nos furtar em indagar por que canais transitam as experiências com a voz, com a oralidade em sala de aula e demais espaços de educação e cultura. Que práticas vocais efetivamente têm sido operadas com o texto? Como se dá o manejo do texto quando ele passa da página à voz e que teorias têm iluminado estas relações?

Dessa forma, acreditamos poder contribuir com as pesquisas na área, introduzindo aos estudos literários considerações sobre percepções sensoriais da leitura, sobre a recepção – primordialmente do ponto de vista do leitor e não somente do ponto de vista da leitura – sobre suportes e mediações. Buscamos trazer estas contribuições sobre as relações entre literatura, cultura e conhecimento, o que significa aquecer a discussão sobre o tema da qualidade do discurso literário, sua interpretação e socialização compreendidas na trama das relações humanas.

## Referências

- BAJARD, Elie. *Ler e dizer*. São Paulo: Cortez, 1994.
- BORDES, V. *Le rap est dans la place ou du bon usage du rap par les institutions locales et les jeunes: étude des relations entre des sociabilités juvéniles et des politiques locales de la jeunesse*. 2005. Thèse (Doctorat en Sciences de l'éducation) – Université Paris X, Paris, 2005.
- GROSSI, M. A. C. *Elementos para uma pedagogia do poético: métodos e práticas para uma comunicação dos sentidos*. 1999. Dissertação (Mestrado Ciências da Informação) - Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- KRAMER, S. Infância, cultura e educação. In: PAIVA, A. (org.). *No fim do século: a diversidade – o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução Claude Maillard. Paris: NRF, Gallimard, 1978.
- LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.
- MARIE, D. *Sentir et pressentir: recherches phénoménologiques sur l'expérience esthétique*. Thèse (Doctorat en Philosophie) – Université Paris X, Paris, 2000.
- MARTIN, M. C.; MARTIN, S. *Les poésies, l'école*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, L.C. (seleção, tradução e introdução). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ZUMTHOR, P. *Introduction à la poésie oral*. Paris: Éditions de Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La lettre et la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

## SAMARICA E KAROLINA: DOIS PERFIS DE MULHER NO UNIVERSO DA ORALIDADE GONZAGUANA

Nildecy de MIRANDA  
(Universidade Federal da Bahia)

RESUMO: A cultura urbana, no Brasil, tende a desvalorizar a poesia oral, principalmente a originada entre as camadas populares, confundindo-a com folclore. Assim é que, muitas vezes, uma arte que não é novidade para a maioria dos brasileiros continua a provocar reações de estranhamento. Insistindo na idéia de que a arte deve ser buscada em manifestações orais, Zumthor salienta que um número crescente de artistas se engaja numa busca dos valores perdidos da voz. A partir destas idéias, retomam-se duas narrativas orais de Luís Gonzaga, para lançar luz sobre a espontaneidade com que Luiz Gonzaga se apresenta, através de uma expressão onde o elemento poético está efetivamente envolvido. Seus versos se preenchem de vocalidade, e o prosaico, dentro deles, toma forma poética, traduzindo, além de aspectos sociais, aquele lugar que, segundo Paul Zumthor (1997), só se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida [...]

PALAVRAS-CHAVE: Poesia oral; Cultura popular; Performance.

ABSTRACT: Urban culture, in Brazil, tends to depreciate the oral poetry, especially those originated among people in popular walk of life, perplexing as folklore. Sometimes, art which is not new to most Brazilians continues to provoke reactions of surprise. Zumthor insists on an idea that art must be find in oral manifestations, he emphasizes that an increasing number of artists look for lost values of voice. From these ideas, one can retake two oral narratives of Luís Gonzaga to put in evidence the spontaneity with he shows through an expression where the poetic element is effectively involved. His verses are filled of vocality, and the prosaic, among them, becomes a poetic form, translating, beyond social aspects, according to Paul Zumthor (1977) Only named through metaphors, source, deep, me, life [...]

KEY WORDS: Oral poetry; Pop culture; Performance.

## 1 INTRODUÇÃO

Luiz Gonzaga desenvolveu, ao longo de sua atuação artística, uma performance de interpretação que soube transformar em arte a existência do sertanejo, oferecendo-se ao público como espetáculo, como festa. Despertando a alquimia do poético e proporcionando a todos os seus ouvintes a possibilidade de envolver-se, entregando-se ao ritmo e à espontaneidade do que ele cantava, Luiz Gonzaga desempenhou o ato de cantar com uma coragem física que representa a realidade teatralmente. Seu corpo se tornou um veículo de sensibilidade à medida que se transformou em tela de inscrição de emoções.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Reflexões do pesquisador suíço Paul Zumthor (1997) sobre a performance do intérprete, em diálogo com o pensamento de outros autores, entre eles Silvano Santiago (2002) e Segismundo Spina (2002) ser-nos-ão úteis para evidenciar a atualidade e pertinência da poesia oral do artista Luiz Gonzaga, fato surpreendente quando se tem em vista a ausência de sistematização na sua aprendizagem. Pertencendo a uma linhagem de artistas performáticos, Luiz Gonzaga conquista seu público à revelia do academicismo, oferecendo-se como experiência estética inscrita na oralidade e na performance do corpo.

## 3 DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO

O cantador nordestino Luiz Gonzaga, no texto *Karolína com K*, conto de sua autoria que se transformou em canção gravada pela RCA em 1977, narra uma de suas aventuras como artista popular. O conto é perpassado pelas lorotas do narrador, bem sucedido nas suas conquistas amorosas e bem sucedido como artista. Num trecho da canção, ao retornar de breve ausência do salão onde tocava, o narrador ouve queixas dos ouvintes, que afirmam: “Você

que é o tocador, você tá aqui fazendo arte, tá fazendo até tatro e [...] vá tocar!” (GONZAGA, 1977). O trecho reflete o fato de que, para representar o Nordeste, faz-se necessário mais do que o simples conhecimento de suas realidades. A estratégia artística, pela possibilidade de abarcar a pluralidade, seria uma possibilidade de representação da realidade nordestina.

O Nordeste que se gravou na memória coletiva é lugar de contrastes. Lugar de convivência de matadores e de beatos, de miseráveis e de coronéis, de terras férteis e de longos períodos de estiagem, de boas anedotas guardadas na memória. Lugar em que convivem a tragédia e a alegria, as paixões, a fé e as brigas de família, o cenário nordestino, pela multiplicidade de sua tonalidade e pela riqueza das lendas que guarda, não cabe em poucos “dedos de prosa”.

Tocador, ator, cantador e contador, Luiz Gonzaga representa de maneira singular a cultura sertaneja através de estratégias textuais específicas, que produzem um campo de significados, catalisando a perspectiva de elaboração de um imaginário. Contador de casos sertanejos, ele fazia arte com o corpo, superando a dimensão da letra. Sua música emana não apenas do instrumental, mas do gestual, da facilidade de expressar o afeto, da prosódia da fala, da prosódia do olhar sertanejamente franco.

A novidade em Luiz Gonzaga está não apenas na competência em transportar para o Sudeste a voz dos nordestinos, mas no desempenho poético, na maneira de ser do artista: sua atitude de desprendimento, o jeito bonachão, o visual, o sotaque peculiar, o hábito de contar os seus casos para introduzir as canções, misturando canto e narrativa oral.

Através da gestualidade, da indumentária, da voz, dos símbolos presentes nas letras das músicas, onde encontramos grande parte dos temas recorrentes em toda literatura sobre o sertão nordestino, Luiz Gonzaga nos apresenta ele mesmo como mensagem viva. Através de diversos recursos poéticos e expressivos

que marcam a sua *performance*, o artista presentifica um Nordeste vivo e vibrante que pulsa no canto dos animais, na solidão das longas estradas, no aboio de vaqueiros, no cantar das jias nas lagoas durante o período das cheias, ou no canto de mau agouro das acauãs.

No ritmo de sua música, podemos ouvir o galopar dos cavalos, o relinchar dos jumentos, o passo das boiadas, o gemer dolente dos vaqueiros, o canto piedoso das procissões. Ele interpreta o mundo do sertão nordestino de maneira singular, reunindo ao ato de cantar elementos interjeitivos que se realizam como balbucios poéticos, à medida que “contam”, de uma maneira “sertaneja”, as “coisas” do sertão.

Gonzaga não apenas canta, mas gargalha, geme, abóia, numa atitude provocativa que intensifica o gozo do ouvinte, erotizando a *performance*, provocando a participação festiva da platéia. Sua voz forte, a alegria que lhe é natural, seu visual deliberadamente sertanejo, que reúne a imagem do vaqueiro e a do cangaceiro, são características peculiares do artista.

Silviano Santiago (2000), num artigo intitulado “Caetano Veloso enquanto superastro”<sup>1</sup>, apresenta comentários significativos sobre a relação entre obra e corpo, entre homem e artista. Ao se referir aos espetáculos de rua, indica a transgressão de artistas de vanguarda, que, pelo seu trabalho, procuravam eliminar a diferença entre arte para museu e espetáculo público, saindo dos recintos fechados e seguindo as pegadas das escolas de samba.

Insistindo na negação da diferença entre obra e corpo, homem e artista e propondo o corpo como o novo propulsor de

<sup>1</sup> Nesse texto, ao analisar a participação de Caetano Veloso no cenário cultural brasileiro na década de setenta, Silviano Santiago nos oferece reflexões preciosas para pensarmos sobre a *performance* poética de Luiz Gonzaga. O autor se referiu ao aspecto plástico do corpo como imagem viva de sua mensagem artística. Ele escreveu: “Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalha basicamente: corpo, voz, roupa, letra, dança e música. O artista desdobra-se em criador e criatura. Deixando aquele [o criador], na penumbra da enunciação, exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte, como enunciado” (*Op. cit.*, p. 159).

uma revisão da atualidade do artista plástico entre nós”, Santiago, escreveu:

a integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). Tudo passando a ser parte do grande espetáculo, do happening, da obra que se abre então para o tempo e pelo acaso no acaso, na invenção passageira e espontânea, no desabrochar descomprometido com as regras do academicismo (SANTIAGO, 2000, p. 161).

A concepção da arte como processo de criação interativo com a realidade circundante é também uma preocupação do teatro moderno, como se pode depreender na leitura que Anna Mantovani (1989) faz de Antonin Artaud: “Para ele, o teatro é o espetáculo” (MANTOVANI, 1989, p. 64). Considerando que Artaud dava primazia ao corpo e seu movimento, Anna Mantovani cita uma passagem onde o dramaturgo, diretor, poeta e teórico francês que influenciou o teatro contemporâneo, ressalta a importância de “todo o conjunto compacto de gestos, sinais, atitudes e de sonoridade que constitui a linguagem do espetáculo e da cena” (ARTAUD apud MANTOVANI, 1989, p. 65).

As idéias do dramaturgo francês são referenciadas pelo escritor e ex-ator do Teatro de Arena, Antônio Januzelli, que, ao destacar a importância do gesto em seus ensinamentos para o ator de teatro, escreveu: “A criação cênica nascida no próprio palco terá no impulso físico secreto a sua origem e expressão e ao ator caberá desenvolver uma espécie de ‘musculatura afetiva’, localizando no organismo os lugares dos sentimentos” (JANUZELLI, 1986, p. 21). Para Januzelli, o ato natural é a preliminar que levará o ator a construir um papel vivo no palco.

Augusto Boal, diretor artístico do Teatro de Arena de 1956 a 1971, insistiu na necessidade de se utilizar o teatro como meio de comunicação, tendo o espectador como elemento fundamental. Para Boal (1985) o verdadeiro teatro é aquele que comunica de maneira

eficaz. Ele vê em todas as pessoas um ator em potencial, ao dizer um “sim à arte de representar como manifestação possível para todos os homens” (BOAL, 1985, p. 17). Ao descrever seu trabalho no laboratório de interpretações do Teatro de Arena, Boal (1985) referendou sua proposta de trabalhar a manifestação da emoção através do corpo do ator.

Os autores supracitados foram convocados em decorrência do poder de comunicação da *performance* gonzaguiana, não apenas entre as pessoas que se projetam no cancionário do artista pelo reconhecimento de suas próprias identidades – os muitos retirantes do Nordeste ou ex-habitantes do nordeste rural espalhados no anonimato das metrópoles. O clima instaurado pelo texto oral de Luiz Gonzaga traduz certo estado natural de poesia, mesmo entre pessoas que não se identificam com o lugar que ele narra.

Zumthor (1997) assegura que a palavra poética nada designa propriamente falando, mas produz um ‘acontecimento’ no espírito humano. Ele vê a poesia como ‘voz’ e sua expressão como epifania. Nesse sentido, o poema é o ato de ancoragem da poesia, o artefato que nos proporciona a revelação da poesia aos sentidos:

Desde seu jorrar inicial a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma (ZUMTHOR, 1997, p. 169).

O escritor defende, no fragmento supracitado, que a comunicação oral é adequada para invocar a função encantatória da linguagem. Mais: pelo caráter de espontaneidade e de simultaneidade, apresenta uma poesia que ultrapassa a enunciação da palavra racionalmente articulada. Entendendo a vocalização como forma eficiente de ligar ao texto sinais ou índices retirados da experiência, o autor discute a importância do desempenho performático, do qual participam os diversos sujeitos envolvidos: “O que resta ao poema

de força referencial diz respeito a sua focalização no contato entre os sujeitos corporalmente presentes na performance: o portador da voz e quem a recebe. A intimidade desse contato bastaria para estabelecer um sentido, como no amor” (ZUMTHOR, 1997, p. 168). A análise de Zumthor recai sobre o caráter da energia poética provinda de uma fonte primordial, trazida pela voz.

Registrando que as culturas que o homem inventou para si mesmo integram, de modo desigual, os valores poéticos da voz, Zumthor vê na ausência de artes visuais e na pobreza e austeridade do meio natural, alguns dos fatores que tornam uma cultura terreno privilegiado a toda espécie de poesia oral. Nesse sentido, ele aponta a função vital que a canção assume para os jovens na modernidade, “na indigência intelectual, estética e moral do mundo que preparamos para eles” (ZUMTHOR, 1997, p. 171).

Insistindo na idéia de que a poesia deve ser buscada em manifestações orais, Zumthor salienta, ainda, que um número crescente de artistas se engaja numa busca dos valores perdidos da voz, citando Apollinaire e alguns dos primeiros cubistas como poetas que usaram o fonógrafo de maneira criativa, para gravar escandalosos “textos vocais”.

A cultura urbana, no Brasil, tende a desvalorizar a poesia oral, principalmente a originada entre as camadas populares, confundindo-a com folclore. Assim é que, muitas vezes, uma arte que não é novidade para a maioria dos brasileiros continua a provocar reações de estranhamento. A cantoria nordestina, por exemplo, continua sendo pejorativamente vista como coisa de caipira, mesmo em muitas cidades do Nordeste, apesar de autores como Ariano Suassuna se utilizarem dessa temática para composição de sua obra<sup>2</sup>.

Zumthor também reconheceu esse aspecto de desinteresse pela poesia oral, atribuindo o fato a uma deformação da sensibilidade,

<sup>2</sup> Sobre esse assunto consultar MUZART, Idelett F. S., Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo, Ed. da Unicamp, 1999.



influenciada por uma ideologia que aponta para a valorização da escrita e reivindica para o escritor e para o crítico a autoridade<sup>3</sup>. No entanto, uma afirmação do estudioso nos permite observar a possibilidade de uma mudança nessa postura:

Depois de 1945 e do trauma nazista, uma convergência se produziu entre essa tradição popular e uma poesia “literária” nascida na Resistência: a linha vermelha entre poesia e canção, que séculos de cultura elitista laboriosamente traçaram e mantiveram, parece ter se esvanecido (ZUMTHOR, 1997, p. 287).

Para o escritor Segismundo Spina (2002), aquilo que o homem ganhou com a invenção da escritura, que lhe deu contextura lógica na expressão do pensamento, perdeu em valores expressivos, pois aquele tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a linguagem falada foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito. O poeta e escritor feirense Roberval Pereyr (2000) também participa desta discussão ao demonstrar que o *logos* nasce de uma desilusão e de uma necessidade de poder. Roberval se refere ao discurso racional como sendo uma estratégia instrumental de que o homem lança mão para submeter a natureza e o próprio homem. E, coincidentemente com o discurso de Spina, Roberval Pereyr escreveu:

Todo discurso racional articula-se em função de algo. Algo que, em certo sentido, continua fora do seu domínio. É uma linguagem em que o sujeito se distancia do objeto, imobiliza-o, dissecar-o, expõe

<sup>3</sup> A idéia fica bastante clara no seguinte trecho: “Foi a partir de uma reflexão sobre o escrito que a crítica contemporânea chegou a diluir o autor em seu texto, negando-lhe o direito de se colocar em instância exterior e criadora, detentora exclusiva do sentido. A cultura ocidental, a partir do século XII, à medida que se laicizava mais, transferia para os detentores da escrita a velha concepção teológica do Locutor divino. Pouco a pouco tomava assim consistência o que um dia se chamaria “literatura”. A linguagem doravante não servia mais para a simples exposição de um mistério do mundo, não era mais o instrumento de um discurso, em si mesmo fora de questão: daí em diante a linguagem se faz; os discursos fragmentados não têm mais sua própria autoridade, mas a do indivíduo que os pronuncia[...].” (*Op. Cit.*, p. 224).

suas propriedades, submetendo-o por fim a uma classificação sistemática (PEREYR, 2000, p. 17).

As considerações dos dois escritores lançam luz sobre a importância da espontaneidade com que Luiz Gonzaga se apresenta, através de uma expressão onde o elemento poético está efetivamente envolvido. Seus versos se preenchem de vocalidade, e o prosaico, dentro deles, toma forma poética, traduzindo, além de aspectos sociais, aquele lugar que, segundo Paul Zumthor, “só se nomeia por metáforas: fonte, fundo, eu, vida[...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 167). A musicalidade, portanto, nutre o poema, abrindo uma passagem para processos inconscientes de vivências culturais.

Voltando a considerar o valor poético presente na vocalização, e baseados nas idéias já citadas, buscamos evidenciar que a poesia ultrapassa o significante, preexiste à escrita, sendo palavra “bruta” em estado de “acontecer”. Ela é energia e como tal se manifesta no ato da pronúncia, na enunciação, que atinge grande alcance na canção. O exemplo pode ser encontrado no efeito produzido nos bebês pelas canções de ninar. A criança, ainda pequena, e, portanto, sem os instrumentos racionais para decodificar a significação das palavras, sensibiliza-se com o efeito mágico da voz, capaz de transmitir medo, susto, segurança, carinho, entre outras sensações.

Sobre as relações entre poesia e canção, Segismundo Spina, entendendo que na “madrugada” das formas poéticas, a poesia está ligada ao canto, assim escreveu:

A poesia primitiva não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva [...] A função ancilar da poesia está representada pela associação que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. (SPINA, 2002, 15).

Próximo às idéias de Spina, Zumthor vê na marcação rítmica do instrumento uma parte constitutiva do monumento

poético oral. Para ele, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foi cantada, e o canto “se coloca entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura” (ZUMTHOR, 1997, p. 188).

O final da citação nos remete a um outro aspecto significativo com relação à poesia oral: a função coletiva. Zumthor, ao estudar a poesia de diversos povos, tanto de tribos primitivas como de grupos urbanos, vê nessa poesia um ato coletivo, vocal, tendendo para o social. Ele afirma que a poesia oral constitui, para um grupo cultural, o campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo. E acrescenta: “por isso, a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito” (ZUMTHOR, 1997, p. 170-171).

A discussão sobre a contigüidade entre a linguagem poética e a oralidade está também colocada por Octavio Paz (1982) quando este discorre sobre as diferenças entre verso e prosa. Paz vê uma proximidade maior entre a linguagem poética e a oralidade, uma maior artificialidade na linguagem da prosa. Para o autor,

a poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa [...] é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas (PAZ, 1982, p. 83).

Localizando no poema, “o lugar do encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 86), Paz afirma também o caráter social da arte, que se nutre sempre da linguagem nascida nas tendências profundas da sociedade. Condenando a interferência do poder do Estado na esfera da criação artística, o autor opõe ‘arte comunal’ ou ‘coletiva’ e a ‘arte oficial’, definindo a primeira como “a arte inspirada em crenças e ideais de uma sociedade, enquanto a outra [a oficial] é a arte submetida às regras de um poder tirânico” (PAZ, 1982, p. 352).

Octavio Paz (1982) nos oferece, ainda, a seguinte afirmação, útil para o nosso raciocínio:

Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o crescimento dos galhos de uma árvore. Ao contrário, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora: os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem, e a transformá-lo numa máscara indefinidamente repetida (PAZ, 1982, p. 351).

A citação nos incentiva a reconhecer, no estilo vivo de Luiz Gonzaga, um valor. Pela maneira com que a sua temática bebe nas fontes populares, pela simplicidade com que ele se apresenta, presentificando, ao mesmo tempo, uma coletividade. Seu estilo vindo do povo e, conseqüentemente, distante do estilo oficial, encanta pela graça com que revela traços de uma comunidade.

Luiz Gonzaga, o cantador/contador, é o articulador de uma história que se vai escrevendo enquanto se inscreve na fugacidade de cada instante, preenchido pela interpretação do artista. Cantando e contando, através da arte, o artista imita a vida, numa ação permanentemente criativa, na medida em que o contado é jogo, brincadeira que se desfaz logo em seguida, para retornar em novas interpretações. Ficcionaliza-se o real para dar-lhe mais sentido, transformando em arte a existência cotidiana, para torná-la mais humana. E assim, o cantor vai construindo um universo artístico, dentro do qual se estabelece a construção de um imaginário sobre o sertão do Nordeste. Para tal estabelecimento, o *como fazer* tem uma importância muito grande, como se pode perceber nas palavras seguintes, do pesquisador Paul Zumthor:

Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade do seu prazer. A ação do compositor, preliminar

à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. Em nossa prática comum, não menos do que a das velhas civilizações orais, associamos espontaneamente uma canção em nome daquele que a executou em tais circunstâncias (ZUMTHOR, 1987, p. 222-223).

No nosso caso, o executante é Luiz Gonzaga. Cantando composições populares ou dos seus letristas, ele dava vida às músicas que gravava. Essas músicas chegavam às mãos dele com letra e melodia. “Mas chegavam nuas, tímidas, caladas. Era Gonzaga, então, quem iria vesti-las, enfeitá-las, dar-lhes brilho, sensualidade, personalidade” (DREYFUS, 1996, p. 167).

Elementos picarescos atravessem a narrativa gonzaguiana. O contador se comporta como o bufão, o palhaço, o contador de lorotas, tipo comum na cultura sertaneja, onde os casos sobrevivem através da literatura oral. Na presente análise, visualizamos, como exemplo, duas narrativas do autor: *Karolina com K* e *Samarica parteira*. A primeira foi composta em parceria com Zé Dantas e gravada pela Emil Odeon em 1973. A segunda, com letra do próprio Luiz Gonzaga, foi gravada em 1977 pela RCA e narra em primeira pessoa uma de suas aventuras amorosas. Ambas têm como figura central a mulher.

Na tradição literária, a mulher é tema da arte desde tempos remotos, abordado ora pela ótica do platonismo, mais associado ao sentimento de religiosidade, ora pela ótica da sensualidade. No primeiro caso, a representação feminina pode assumir as conotações presentes na imagem da mãe ou da esposa, como se vê na pureza simbólica da virgem Maria. A essa imagem estão ligadas as noções de proteção, de dedicação, de ternura, como também de nascimento e procriação. No sertão nordestino, está dentro desse campo de significados a figura das comadres e a das parteiras.

A segunda representação, nos textos de Luiz Gonzaga, remete-nos à mulher objeto do prazer masculino. É numa perspectiva de sensualidade que se insere a narração de *Karolina com K*. O narrador conhece Karolina em circunstâncias de festa,

num forró: “bagunceira da muléstia, cangaceira[...]”, Karolina não parece preocupada com os julgamentos morais de sua comunidade. Provocante, sensual, boa “linha de lombo”, ela é um convite ao prazer. Cedendo ao jeito sensual da morena, o narrador a convida a sair por um instante do cenário da festa e os dois se dirigem para a banc de Samarica, onde bebem até ficar suavizados pelo efeito do álcool. Assim é que o encontro dos dois é regado a cerveja, esfriada à maneira sertaneja: “no fundo do pote”. Ao retornar para o salão, o casal, dionisiacamente liberado pelo álcool, torna-se o centro das atenções: “Aí nós já tava sereno. Nós já tava daquele jeito[...]” (GONZAGA, 1977). O narrador convida a moça para dançar e o clima entre eles se torna cada vez mais sensual.

A descrição das cenas que se sucedem ganham, no texto, um cunho naturalista, aproximando os movimentos do casal aos movimentos de animais comuns à convivência de ambos: “a mulé pegou o cabelão, enrolou na mão, assim como vaqueiro quando vai derrubar boi, pendeu a cabeça pro lado e saiu rodando” (GONZAGA, 1977). O clima sensual permanece insinuado na associação maliciosa ao vôo do carcará: “sabe como é o carcará, né? Ele voa na vertical, pára no ar e fica penerando. Aí eu vim descendo com ela bem devagarzinho nos meus braço” (GONZAGA, 1977).

Os sentidos do corpo participam do jogo erótico, quer pelos elementos visuais (a beleza física, a cor trigueira da pele), quer pelas sugestões auditivas que Karolina envia ao narrador no seu jeito despuadorado de falar, ou ainda através dos apelos olfativos despertados pelo cheiro do perfume de “fulô de amor”, associado ao próprio cheiro do corpo da moça, sentidos quando o narrador lhe dá “cheiros no cangote”.

Envolvido no jogo de sensualidade, o casal se retira da festa e se dirige para um ambiente mais reservado: dentro das moitas, à beira do riacho, em companhia da égua, cúmplice dos namorados: “E ali, nós três, escutando a cantiga das água, tirei a sela e lavei a égua! [...]” (GONZAGA, 1977). O duplo sentido da

frase não deixa dúvidas a respeito da consumação do jogo, se é que o narrador, por cuja ótica o texto é narrado, está falando a verdade.

O texto é leve, bem-humorado, repleto de duplos sentidos e do elemento picaresco. O personagem- narrador é cheio de artimanhas para levar vantagem. Antes de partir para a beira do riacho em companhia de Karolina, ele havia repartido com o seu parceiro o dinheiro arrecadado na festa, repetindo o seguinte mote: “Um pra eu, um pra tu e um pra eu” (GONZAGA, 1977), o que nos lembra as peripécias do Pedro Malasartes. A narrativa, em seu sentido jocoso, reflete uma natural alegria, a concepção de uma existência feliz, que também encontraremos em *Samarica parteira*.

Em *Samarica Parteira*, o enredo se desenrola em torno da movimentação da parteira Samarica, mandada buscar às pressas pelo coronel, cuja esposa está em vias de dar à luz. No Nordeste anterior aos anos de 1980, atribuíam-se à parteira um valor significativo. Além de mãe, ela era uma espécie de conselheira, de médica e até de feiticeira. Em alguns lugares, a parteira era comadre de quase todos os coronéis da região. No romance *Tocaia grande*, por exemplo, após o dia em que, na ausência de quem o fizesse, a prostituta Coroca ajudou uma criança a nascer, ela se tornou a parteira do lugar. Como tal, tornou-se muito respeitada, exatamente pela função que passou a exercer daquela comunidade, onde não havia nenhum tipo de assistência médica oficial. O fato está bem ilustrado num trecho do romance. Após transcrever a fala em que Coroca expulsa Castor da saleta onde a mulher deste daria a luz, o narrador tece o seguinte comentário: “Autoridade de parteira, a maior que existe” (AMADO, 1988, p. 332).

Em *Samarica Parteira*, Luiz Gonzaga desenha um riquíssimo painel cultural, econômico e político sobre a região, desde a descrição das circunstâncias do parto, que refletem valores que a criança receberia, ao nascer. Ao entrar para a camarinha, Samarica, consciente da importância de sua missão, veste o vestido verde e amarelo, “padrão nacioná”, símbolo de respeito aos valores da pátria.

Nas estratégias de facilitação do parto, a preocupação com valores religiosos que serão transmitidos ao recém-nascido: “Pois vão aí rezando a oração de São Raimundo que é pra esse cristão vim ao mundo nest’ante[...]” (GONZAGA, 1977). Ao receber a criança em seus braços, a parteira exalta o fato de o menino ser homem, macho cuja virilidade está atestada fisicamente no sexo: “Venha ver os documento dele!”. O capitão Barbino, pai da criança, demonstrando satisfação pelo nascimento de um ‘menino homem’, lasca o cano do bacamarte para anunciar a notícia a todos e decide chamar a criança de Bastião.

Na vocalização forte do nome dado à criança e na violência do tiro do bacamarte, lêem-se conotações do uso da força e da valentia que deve ter todo bom sertanejo, cabra macho, senhor de suas posses, chefe de sua família. A mulher, nesse ambiente de tradição patriarcal, deve comportar-se como guardiã dos valores dessa sociedade, obedecendo ao homem, cuidando dos filhos, da casa, dos interesses do chefe da família. A ela é ensinada a submissão: “pois então cumpra seu dever, minha fia, desde que o mundo é mundo, que a mulher tem de passar por esse pedacinho[...]”(GONZAGA, 1977).

A narrativa expressa, ainda, dados da realidade social, como a carência de recursos modernos entre as populações sertanejas, o que ainda se constitui uma realidade nas localidades mais distantes. Fora a parteira, não há nenhum indício da presença de profissionais de saúde para prestar assistência à parturiente. A parteira mora distante, como se pode perceber no grande número de cancelas pelas quais o mensageiro tem de passar. O parto, por sua vez, é realizado em condições precárias de higiene.

A literalidade do texto se expressa ricamente no quadro narrativo da composição, que descreve poeticamente o local de uma cultura, tornando conhecidos valores de uma comunidade, como a religiosidade, a solidariedade, o patriarcalismo. Luiz Gonzaga, nesse texto, surpreende pela capacidade de ser plural, interpretando simultaneamente as vozes do narrador, do mensageiro Lula,

designado pelo padrão para buscar a parteira no meio da noite e das demais personagens. Ele representa as vozes das personagens humanas, dando voz à parteira, ao capitão, à parturiente, às comadres que vêm oferecer solidariedade. Traz para o texto, ainda, um variado painel que presentifica o lugar, representando, através de onomatopéias e de outras imagens, os latidos dos cachorros durante a passagem de Lula, o gemer e o bater das cancelas, os sons das jias e dos sapos nas lagoas, a pisada dos cascos da égua nos duros lajedos, cortando o mítico silêncio na solidão da noite sertaneja.

#### 4 CONCLUSÃO

O testemunho discursivo de Luiz Gonzaga, exemplificado pelas duas narrativas orais postas em evidência, nos põe diante de uma rica simbologia da vida cultural sertaneja. O valor de suas histórias ultrapassa o caráter verbal. Através de movimentos, gestos e jeitos, ele instaura, com humor e sensibilidade, a novidade traduzida em canto e em poesia. Movimentos corporais e desempenhos vocais traduzem o jeito de ser de um povo, dignificando sua existência ao conferir significação humana a uma comunidade. Atentar para o poder de comunicação de seus textos e para a força de representação que estes significaram denota atenção para a importância que as poéticas orais desempenham na formação cultural de um povo.

#### Referências

- AMADO, J. *Tocaia grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BOAL, A. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- DREYFUS, D. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga: os grandes sucessos*. São Paulo: EMI Odeon, 1986. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

- JANÓ, A. J. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.
- MANTOVANI, A. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- PEREYR, R. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SPINA, S. *Na Madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

## O TRADUTOR DE LECONTE DE LISLE ENTRE SOM E IMAGEM

Christophe **GOLDER**  
(Universidade Federal do Pará)

MOARA  
MULERA

**RESUMO:** Leconte de Lisle não foi propriamente nem músico nem pintor, mas sua poesia é de fato o casamento da arte dos sons com a das imagens. De um lado, na obra desse mestre do parnasianismo, a métrica tem um papel capital. De outro lado, é uma poesia repleta de notações visuais, obviamente nos famosos poemas descritivos, mas também em poemas ideológicos. O discurso nunca se mantém abstrato; toda idéia é ilustrada, *figurativizada* por uma imagem, de maneira que o texto se dirige aos sentidos: à audição diretamente, à visão indiretamente. O tradutor (no nosso caso, para o português) deve, portanto, conciliar as exigências musicais – particularmente rítmicas – com as imaginais. As tensões que resultam dessas duas forças, muitas vezes, pelo menos na perspectiva da tradução, conflitantes, são o objeto de nossa comunicação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leconte de Lisle; Tradução poética; Métrica; Imagens.

**RÉSUMÉ:** Leconte de Lisle n'a été exactement ni peintre ni musicien, mais sa poésie est, de fait, l'union de l'art des sons et de celui des images. D'une part la métrique joue, dans l'œuvre de ce maître du parnasianisme, un rôle capital. D'autre part, il s'agit d'une poésie pleine de notations visuelles; c'est évident dans les célèbres poèmes descriptifs, mais vaut également pour les poèmes à teneur idéologique. Le discours fuit l'abstraction et se figurativise em images, de sorte qu'il s'adresse directement à l'oreille et indirectement à l'œil. Le traducteur (ici en portugais) doit donc concilier exigences de la musicalité – surtout du rythme – et exigences de l'image. Les tensions qui en découlent font l'objet de la présente communication.

**MOTS-CLEFS:** Leconte de Lisle; Traduction poétique; Métrique; Images.

Hugo, Flaubert e Baudelaire, três gigantes da literatura francesa do século XIX, muito diferentes um dos outros, senão

opostos quanto às opções artísticas, tinham pelo menos um ponto comum, além do imenso talento: a admiração que votavam a Leconte de Lisle. Hugo fez de Leconte de Lisle seu sucessor na Academia Francesa e dirigiu-lhe elogios de dar inveja a qualquer aspirante à glória literária (ESTÈVE, 1937, p. 231-232). A amizade e estima artística de Baudelaire com relação a Leconte de Lisle também teve relevante expressão pública (ver por exemplo BAUDELAIRE, 1861). O apreço de Flaubert pelo mestre do parnasianismo permaneceu na esfera privada (CARDEW, 1959, p.235-239) e é mais surpreendente, vindo de um prosador por excelência. Que esses três exímios literatos, apesar da diversidade de seus gênios, fossem unânimes para enaltecer a poesia de Leconte de Lisle talvez se explique em parte por uma característica que todos os três apresentam: capricham tanto na sonoridade e no ritmo (ou seja: na musicalidade) como na abundância e força das imagens – e nisso têm afinidade com a arte do autor de *Les Éléphants*. Com efeito, o leitor de Leconte de Lisle, por pouco que seja versado em poesia, não pode deixar de notar, com enlevo, ironia ou irritação, os efeitos sonoros constantes em seus poemas, pelo menos os da versificação; tampouco pode ignorar, se prestar atenção, a frequência das notações sensoriais, particularmente visuais. O tradutor, que é em primeiro lugar um leitor e, em segundo lugar um escritor determinado por sua leitura, percebe, nesses dois aspectos, duas possíveis exigências de fidelidade, que se sobrepõem à exigência de fidelidade semântica ou se confundem parcialmente com ela.

Certa fidelidade semântica impõe-se praticamente para todo tipo de tradução, já que é difícil encontrar um texto desprovido de função referencial ou até em que a função referencial não seja das mais importantes. Mas no caso de um texto poético, o tradutor, se quiser passar de um simples explicador, deve levar em conta a função poética, muitas vezes dominante ali. Como não ver (ouvir) em *Les Siècles maudits* (LdL<sup>1</sup>, 1886, p.59-60) poema de 36 versos formando

<sup>1</sup> Para as referências no corpo do texto, abreviaremos aqui o nome de Leconte de Lisle em LdL, já que a redução desse nome a *Leconte* ou a (*de*) *Lisle* é contrária ao uso e um tanto ridícula em francês.

uma única frase, sucessão de vocativos exclamativos que culmina com uma imprecação final, um longo crescendo musical? Não cabe enumerar aqui todas as figuras (paralelismo, anáforas, jogos formais, etc.) que *ativam* a função poética, e que podem estar presentes em diversos graus na obra de Leconte de Lisle, mas um sistema especificamente destinado a mantê-la ativa de maneira permanente está em todos os poemas do mestre: a versificação, de que todos os aspectos se relacionam com a dimensão auditiva<sup>2</sup>.

Na época de Leconte de Lisle, a poesia está em crise, e o verso – a forma versificada – é um dos elementos dessa crise. A geração anterior, a dos românticos, adotou o *rejet* e o alexandrino acentuado de quatro em quatro sílabas, recursos de que lançou mão com parcimônia, mas não chegou realmente a desestruturar o metro, apesar da famosa *boutade* de Hugo: “*J’ai disloqué ce grand mais d’alexandrin*”<sup>3</sup>.

São os simbolistas, contemporâneos de Leconte de Lisle, que vão questionar e minar o verso, desde o poema em prosa de Baudelaire até o chamado verso livre, passando pelas críticas da rima, *jóia de um vintém*, de acordo com Verlaine<sup>4</sup>. Essa crise do verso chega a ser o tema de uma das *divagações* de Mallarmé<sup>5</sup>. Nesse contexto, manter rigidamente a versificação, às vezes até o virtuosismo do *pantum*, não pode ser uma escolha indiferente: é uma opção capital da poética de Leconte de Lisle. Este não deixou nenhum manifesto ou Arte poética fora os prefácios aos *Poèmes Antiques* e aos *Poèmes et Poésies* (LdL, 1929, p.209-280): nenhum desses textos trata da questão do verso, tão axiomática era a forma versificada para o mestre. Aliás, a palavra *vers* (“*verso*”) só é usada uma vez nesses prefácios: na

<sup>2</sup> A disposição gráfica, cada verso ocupando uma linha e cada estrofe separada da anterior por um branco, só faz visualizar propriedades sonoras (sobretudo rítmicas) do discurso.

<sup>3</sup> “Eu desmembrei o grandalhão do alexandrino”. Tradução nossa, como todas da presente comunicação.

<sup>4</sup> “Ce bijou d’un sou” (VERLAINE, 1995, p.262).

<sup>5</sup> *Divagation première: Relativement au vers* (MALLARMÉ, 1893, p. 172).

expressão *mes vers* (“*meus versos*”) em que *versos* se torna sinônimo de *poemas* – metonímia significativa!

Não é, porém, nas idéias do autor sobre a poesia, explícitas ou não, que se manifesta a importância da versificação, e sim na própria obra poética daquele que Jean-Paul Sartre chamava sem ternura de “*versificador chefe*”.<sup>6</sup> O fundador do existencialismo francês podia ver no verso de Leconte de Lisle algum traço de conservadorismo burguês, mas os *Poemas Antigos*, primeira grande publicação de Leconte de Lisle, são obra antes de ruptura que de continuidade. A volta às fontes da Antigüidade Clássica se opõe à visão tradicional da Antigüidade no século de XIX, que Leconte de Lisle julga deturpada. Aliás, não se trata só da Antigüidade Clássica: desde a primeira edição (1852) aparecem poemas de temas indianos (*Sourya, Baghavat*), que se multiplicarão na segunda edição, e outras civilizações “primeiras” e/ou mitologias vão entrar nas coletâneas posteriores: egípcia, polinésia, nórdica, germânica, etc. Toda sociedade em que, a humanidade está no frescor e vigor da juventude, na visão mítica de Leconte de Lisle, torna-se fonte de inspiração dele. Nessas sociedades, inclusive a homérica, a poesia é sagrada e ligada à oralidade: dois motivos para ser em versos. Sabe-se que o verso tem originalmente um papel mnemônico, e que sua regularidade rítmica e seus efeitos sonoros fazem dele a língua dos deuses e dos profetas. Essa concepção xamanista da poesia impregna toda a obra de Leconte de Lisle que, por esse motivo entre outros, só poderia ser em versos.

O verso mais usado por Leconte de Lisle é o alexandrino. De um total de 238 poemas líricos da obra completa, 172 são totalmente em alexandrinos, 29 mesclam um ou vários metros ao alexandrino (dominante em quase todos) e 37 são em outro(s) metro(s). Acrescenta-se que os poemas mais longos do *corpus* são todos em dodecassílabos. Essa esmagadora supremacia do alexandrino significa o maior rigor rítmico, já

<sup>6</sup> “*Versificateur en chef*”, citado por Mulder (2005, p.9).

que esse metro é o único, em francês (como em português), que impõe uma cesura no hemistíquio, de modo que um poema em alexandrinos clássicos é uma seqüência de sintagmas de seis sílabas acentuadas na última. Pode-se imaginar ou experimentar a leitura de poemas de mais de 700 alexandrinos, como *Le lévrier de Magnus* ou *La passion* (ou de mais de mil, como *Khirôn!*), martelando esse mesmo ritmo: a incansável repetição desse compasso rígido produz um efeito quase hipnótico no ouvinte ou no leitor. A estética de Leconte de Lisle deve muito a essa pulsação vital, a esse pêndulo sonoro fascinante. Tanto é que até os decassílabos, normalmente acentuados em francês na quarta e na última sílaba são sempre construídos em Leconte de Lisle como os alexandrinos, simetricamente, com acentuação e cesura na sílaba mediana. No entanto Leconte de Lisle, ao contrário do que parece sugerir Sartre, não foi uma “máquina de fazer versos”, já que quase nunca faz uso de cunhas, para o desespero do tradutor que, por isso, não se sente à vontade quando lança mão desse recurso.

Impôs-se assim, para nós, a necessidade de traduzir Leconte de Lisle em versos (e, na medida do possível, de dar conta também dos jogos sonoros que se sobrepõem ao sistema versífico). A regularidade formal, em Leconte de Lisle, não é um simples adorno exterior, um ornato sobreposto a um discurso, mas se relaciona com um ideal de perfeição clássica a ser reencontrado, e esse ideal é ao mesmo tempo um modelo formal e um tema explícito de muitos poemas, implícito de muitos outros. Várias tentativas nossas para traduzir em versos ficaram frustradas por causa da rima. Sabe-se que, em traduções, só se pode manter a versificação em detrimento da exatidão semântica. Trair a literalidade ou traír o rigor formal: como sair desse dilema? Optamos por traduzir em versos brancos, que é um meio-termo.

A rima, em versos complexos (e particularmente no alexandrino, onipresente em Leconte de Lisle), só faz sinalizar uma



realidade métrica que existe sem ela: o verso já é uma estrutura semântico-rítmica. Isso vale tanto para o francês quanto para o português. Uma seqüência de redondilhas menores ou maiores sem rima torna-se, por assim dizer, prosa ritmada. O mesmo não acontece com versos de definição rítmica mais complexa, como o decassílabo ou o alexandrino.

Há precedentes ilustres de tradução em versos regulares brancos: entre outros, Paul Valéry traduzindo *As Bucólicas* de Virgílio (VIRGILE, 1956), e em português, sobretudo Odorico Mendes<sup>7</sup> com as epopéias homéricas e virgiliana. É verdade que o original, nesses casos, não era rimado, mas é porque as versificações gregas e latinas desconhecem esse recurso e só apresentam regularidade métrica. Sempre se trata de um compromisso entre a fidelidade literal e a fidelidade ao ritmo. A falta da rima, acreditamos, não é mais sensível em nossa tradução porque Leconte de Lisle geralmente usa rimas impecáveis, mas sem grande originalidade. Se se tratasse de um malabarista da rima (Banville, por exemplo), a opção pelo verso branco seria, pelo contrário, desastrosa.

Pouco presente na poesia francesa, o verso branco tem longa tradição em português (as cartas de Antônio Ferreira, numerosas obras da Arcádia Lusitana, *Uraguai* de Basílio da Gama, etc.) É verdade que são precisamente os parnasianos que abandonaram essa tradição, ora Leconte de Lisle é tido por parnasiano, e freqüentemente pelo parnasiano por excelência. Mas até Olavo Bilac, príncipe dos parnasianos brasileiros, no seu tratado de versificação, elogia o classicismo das traduções de Odorico Mendes, em versos brancos (Bilac diz *soltos*), e, aliás, reconhece, na mesma obra, que “*alguns [versos brancos,] há admiráveis entre os clássicos portugueses e brasileiros*”. Aliás a *Satânia* de *Sarças de fogo* (BILAC, 1931) é em decassílabos brancos.

<sup>7</sup> As traduções do célebre maranhense oitocentista já são acessíveis na internet, por exemplo no endereço seguinte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Odorico\\_Mendes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Odorico_Mendes).

O próprio Leconte de Lisle foi também tradutor (de Homero, dos trágicos gregos, de Hesíodo de Teócrito e de Anacreonte) e, decerto, não optou por traduzir em versos; pelo contrário, mostra-se partidário da tradução literal. Sua escolha de um respeito escrupuloso e tão exato quanto pôde do conteúdo semântico dos originais gregos explica-se pelos excessos das *belas inféies* comuns na época e que, sob pretexto de afrancesar e modernizar os antigos, acabavam afastando-se consideravelmente da letra até deturpar as obras. No seu prefácio às traduções de Hesíodo Teócrito e Anacreonte, Leconte de Lisle (1971, p.138-139) elogia com antífrases irônicas essas adaptações ao gosto nacional contemporâneo graças às quais “Homero, Virgílio, Dante, Milton, Tasso [...] tornaram-se honráveis escritores franceses isentos de todo caráter próprio e [que] os homens de bom gosto podem ler à vontade.” E afirma, sério agora: “Julgando impossíveis as traduções em versos, achei que a prosa bastava”. (*ibidem*, p.140) Não é que Leconte de Lisle tenha descartado o verso branco: ignorou-o, e provavelmente nem pensou nessa possibilidade tão alheia às práticas nacionais da época. O *Dictionnaire de l'Académie Française*, na sua 6ª edição, de 1832 afirma no verbete “*vers*”: “Na língua francesa, todo verso tem rima”! E parece mesmo que Leconte de Lisle só considerou duas alternativas traduzir literalmente em prosa ou parafrasear livremente em versos. É o que sugere a confrontação das traduções dos hinos órficos por Leconte de Lisle enquanto tradutor com esses mesmos hinos mui livremente adaptados pelo mesmo poeta nos *Derniers Poèmes* e publicados sob seu nome. O n° XLVIII, com o mesmo título nos dois livros (*Parfum des Nymphes – Les Aromates – LdL*, 1971, p. 121; *LdL*, 1929, p.12) dá lugar a dois textos muito diferentes não só estilisticamente, mas também quanto ao conteúdo semântico, como mostra a tabela a seguir, em que o início de cada é traduzido literalmente (o poema dos *Derniers Poèmes* está à direita):

Quadro 1: *Hino órfico XLVIII*

<p>Ninfas, filhas magnânimas de Okeanos, que com vossas moradias nas profundezas líquidas da terra, de curso escondido, nutrizes terrestres e alegres de Bakkhos, que alimentai as frutas [sic], pradais<sup>8</sup>, correndo obliquamente, castas, regozijando-vos dos antros, alegres das cavernas, que voais no ar, Deusas das fontes velozes, que verteis o orvalho [...]</p>	<p>Ninfas! Raça do rio eterno que desenrola ao redor do universo seu murmúrio e sua marejada, virgens dos corpos sutis fluindo sob os caniços, vós que acorda o canto auroral dos pássaros e vós que descansai no fundo das fontes frescas em que Meio-dia radiante tempera o ouro de sua seta! E vós rainhas dos bosques, almas dos carvalhos verdes [...]</p>
--	---

São obviamente dois textos bem distintos: um, ao contrário do outro, erçado de locuções bizarras, idiomatismos gregos transpostos para o francês (aqui para o português), cada um tratando o mesmo tema com imagens diferentes do outro. A comparação das odes anacreônicas dos *Poemas Antigos* com as mesmas traduzidas por Leconte de Lisle leva às mesmas conclusões: para o poeta, a exatidão semântica da tradução é oito ou oitenta. Mas nós acreditamos que seria uma grave infidelidade desconsiderar na tradução o parâmetro do ritmo, em se tratando de um poeta de versos tão rigorosamente compassados, e que é possível e necessário conciliar o cuidado com o sentido e a atenção à métrica. Discordemos de Leconte de Lisle tradutor para ser mais fiel (ou fiel de outro modo) a Leconte de Lisle poeta.

Naturalmente, a conservação do sistema rítmico do poema na tradução não pode se fazer em detrimento de outra característica essencial de Leconte de Lisle: sua dimensão visual. É notório que Leconte de Lisle é quase um artista plástico em seus poemas: É o que diz à sua maneira o vade-mécum literário dos estudantes franceses nos anos 1950-1970: “Dotado de uma memória visual extremamente fiel, Leconte de Lisle tem por faculdade mor a aptidão a reproduzir as formas, as linhas, as cores: é uma arte de pintor, ou até de escultor,

<sup>8</sup> Prairiales, Leconte de Lisle inventa o adjetivo, derivado de prairie (“prado”), provavelmente inspirado na criação do poeta Fabre d’Églantine para o primeiro mês de primavera do calendário republicano: prairial.

com contornos firmes e nítidos” (LAGARDE, 1964, p. 407). Essa força imagética deve ter sido um dos motivos porque o visionário Victor Hugo apreciava tanto a obra de Leconte de Lisle.

A dimensão pictorial dos poemas descritivos é óbvia, por exemplo, nos famosos poemas animais (Les Éléphants, Le Jaguar, etc.) ou nas peças dedicadas a uma paisagem (La Ravine Saint-Gilles, La Forêt vierge, etc.), mesmo se a pureza descritiva se mescla às vezes de algumas considerações filosóficas. É notável também em cenas históricas ou heróicas, e até poemas nítida e explicitamente ideológicos (Aux Modernes, Les Montreurs, etc.) apresentam-se como uma seqüência de imagens e de evocações de objetos concretos — é o caso de Les Siècles maudits, já citado, em que cada vocativo traz uma figura (o vilão maltrapilho, o judeu extorquido, o fidalgo degolador, as torturas da inquisição...) introduzida pela anáfora siècles de...; só o anátema final não é uma imagem.

Assim, um dos maiores problemas do tradutor de Leconte de Lisle pode se formular assim: como manter as imagens junto com a música do verso? Ou, mais precisamente: como distribuir o conteúdo semântico de cada verso francês em um verso português do mesmo metro, permanecendo o mais próximo possível da literalidade e conservando o quanto se puder as características rítmicas e sonoras mais notáveis, com o mesmo registro de língua, e com o mesmo grau de naturalidade (poucas licenças, raras inversões...)? Naturalmente, a resposta não é única. Trata-se de modificar a tradução literal do original de modo que, de prosa se torne versos, usando diversos recursos estilísticos e discursivos. As características gerais do original e as relações a longa distância, imperceptíveis ao nível de cada verso, devem ser respeitadas, o que supõe, é claro, uma apreensão global do poema mesmo no trabalho em detalhes de cada verso. Estamos longe da transcrição, em que o tradutor ocupa o primeiro plano do palco junto com o autor do original; aqui o tradutor é um artesão que se faz o mais discreto que pode: quanto menos visível a sua intervenção, mais bem sucedida.

Vejamos um exemplo: *Paysage polaire* (LdL, 1978, p. 260). Descritivo e bastante musical, esse soneto ilustra bem nossa problemática.

Quadro 2: *Paisagem polar*

## PAYSAGE POLAIRE

*Un monde mort, immense écume de la mer,  
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales,  
Jets de pics convulsifs étirés en spirales  
Qui vont éperdument dans le brouillard amer.*

*Un ciel rugueux roulant par blocs, un âpre enfer  
Où passent à plein vol les clameurs sépulcrales,  
Les rires, les sanglots, les cris aigus, les râles  
Qu' un vent sinistre arrache à son clairon de fer.*

*Sur les hauts caps branlants, rongés des flots voraces,  
Se roidissent les dieux brumeux des vieilles races,  
Congelés dans leur rêve et leur lividité ;*

*Et les grands ours, blanchis par les neiges antiques,  
Çà et là, balançant leurs cous épileptiques,  
Ivres et monstrueux, bavent de volupté.*

## PAISAGEN POLAR

Um mundo morto, imensa espuma do oceano,  
Vão de lume espectral e de sombras estéreis,  
Esticões de espirais, jatos, picos convulsos  
Que vão perdidamente em meio à bruma amarga.

Um céu rugoso a rolar blocos, inferno áspero  
Onde passam em vôo clamores sepulcrais  
Soluços, estertor, risos, gritos agudos  
Que um vento infausto arranca a seu clarim de ferro.

Num cabo alto a tremer, que rói a onda voraz,  
Enrijecem, brumais, deuses de velhas raças,  
Congelados assim em sonho e lividez ;

E sob a neve antiga ursões encanecidos  
Aqui e ali meneando o pescoço epiléptico  
Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos.

O soneto põe em quatorze versos a equivalência da morte (*mundo morto*) com a *volúpia*, equação característica de Leconte Lisle que evoca tantas vezes o aniquilamento individual, da humanidade, ou até do universo com deleite. Esse é o avatar glacial daquele niilismo eufórico cuja versão mais famosa é o tórrido *Midi* (“meio-dia”). A estrutura é simples: acumulação de notações visuais ou sonoras nas quadras, e uma imagem focalizando personagens coletivos em cada terceto.

O primeiro recurso usado é o da sinonímia. Toda vez que isso não fere o uso lingüístico, é compatível com o metro e a ordem das palavras no original, e desde que haja relativa equivalência denotativa e conotativa, a palavra mais semelhante à do texto fonte é usada no texto alvo, como se a tradução fosse um decalque (*monde* → *mundo*<sup>9</sup>; *immense* → *imensa*; *écume* → *espuma*, etc.). Senão, e o mais das vezes por motivo de métrica, se usa um sinônimo: *mer* à *oceano*; *sinistre* → *infausto*; *convulsivos* → *convulsos*; *balançant* → *meneando*. Se a troca parece indiferente nos últimos dois casos, a opção por *infausto* em vez de *sinistro* traz uma perda: as palavras são sinônimas até na etimologia (/de mau agouro/), mas *infausto* não tem o *r* de *sinistro*, num verso cheio de [R]; e a tradução de *mer* por *oceano*, necessária para completar a medida do alexandrino, priva o verso traduzido da aliteração em [m R] graças à qual *mort* (“morte”) ecoa em *mer* (“mar”) – nesse caso, percebe-se quanto o aspecto sonoro interfere com o imagético ou, mais amplamente, com o semântico.

Outro recurso é o da inversão de sintagmas. A estrutura simétrica do alexandrino (em ambas as línguas) favorece a inversão de hemistíquios inteiros, que parece a solução mais econômica em dois casos ligados à cesura obrigatória: quando a palavra que termina o segundo hemistíquio corresponde em português a um oxítono enquanto a que termina o primeiro corresponde a um proparoxítono ou a um paroxítono, inaceitável na cesura se o segundo hemistíquio não começa por uma vogal; ou ainda quando a primeira palavra do verso corresponde em português a uma palavra oxítona não travada

<sup>9</sup> O sinal → significa aqui “traduzido por”.

por uma consoante, permitindo assim, se passar a iniciar o segundo hemistíquio, que o primeiro termine por qualquer vogal, acentuada ou não. Donde:

*Et les grands ours blanchis sous les neiges antiques* → “E sob a neve antiga ursões encanecidos (por que *encanecidos* é impossível em final de primeiro hemistíquio); e

*Ivres et monstrueux bavent de volupté* → “Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos” (mesmo problema com *monstruosos*)

Deslocamentos mais complexos observam-se nos versos 2 e 3. Importava ali preservar a estrutura enumerativa e não respeitar alguma ordem, até porque o efeito, no original, é mais de desordem que de ordem: leitura confirmada no último verso da quadra, pelo advérbio *éperdument* (“perdidamente”): assim *lume* e *sombra* trocam seus epítetos respectivos *estéril* e *espectral*, e ainda trocam o singular pelo plural e inversamente (ver parágrafo seguinte). Mesma observação para o verso 7: risos, soluços, gritos, estertor não estão arrumados como bibelôs numa estante, antes são vagas e caóticas aparições fantasmáticas.

Um procedimento corriqueiro consiste em trocar o plural pelo singular ou vice-versa. No caso de *les flots* (→ “a onda”) e de *les neiges* (→ “a neve”) a denotação não é afetada e a denotação é muito pouco, já que se trata de *plurais poéticos*, e que o sema / poético/ é ali redundante. Na tradução de *leurs cous* por “o pescoço”, o sentido não é alterado, sendo o singular distributivo (cada urso tem *um* pescoço). Menos feliz é o singular de *um cabo alto*, devido ao imperativo de quantidade.

A troca do definido pelo indefinido (*les clameurs* → “clamores”; *les rires* → “risos”; *les Dieux brumeux* → “Deuses brumosos”; *les grands ours* → “ursões”) possibilita manter o conteúdo semântico dos versos franceses nos versos portugueses correspondentes apesar do português ser geralmente menos conciso, pelo menos em número de sílabas. Note-se que, em todos esses casos, o artigo determinado

em francês tem valor semântico indeterminado,<sup>10</sup> o que torna a mudança relativamente inócua.

Enfim, um procedimento que o próprio Leconte de Lisle quase nunca utiliza e de que o tradutor só lança mão em última instância: a *cunha*, acréscimo de uma palavra com pouco ou nenhum sentido, só para alcançar a medida do verso: “Congelados *assim* em sonho e lividez”. “Feitos gelo em seu sonho e em sua lividez” dispensaria a *cunha* e restituiria os possessivos do original, mas a perífrase, *feitos gelo*, enfraquece a imagem, mais direta, mais bruta quando expressada pelo termo próprio: *congelados*. Optamos pela *cunha*, e esse é mais um caso em que o tradutor, na falta de uma solução ideal, escolhe o menor mal.

Vê-se que, com inegáveis imperfeições, esse tipo de tradução permite manter uma grande proximidade com a letra do original e conservar todas as imagens. Algo da musicalidade também subsiste, devido em primeiro lugar, é claro, ao respeito da forma metrificada, mas não só. Alguns versos na tradução têm exatamente a mesma estrutura rítmica do original (disposição dos acentos tônicos), e são os mais importantes.

– “Um mundo morto imensa espuma do oceano”:

O primeiro verso é a verdadeira abertura musical do soneto; ele põe de início a regularidade (quatro grupos sucessivos de duas sílabas) e uma ampliação final (um grupo acentual de quatro sílabas) abrindo para a imensidão do mundo polar. Ainda se mantém a abundância dos [m], murmúrio inicial que faz todo sentido em oposição à sinfonia estrondosa em [r] / [R] que fecha a primeira fase do soneto, o verso 8, que também conserva o esquema rítmico original:

– “Que um vento infausto arranca a seu clarim de ferro”.

<sup>10</sup> Clamores, risos, deuses, ursos não foram anteriormente identificados no contexto, nem são supostamente conhecidos do leitor/ouvinte, nem identificam genericamente uma classe ou espécie.

O último verso, também preserva sua disposição acentual tão específica e rara (dois hemistíquios, acentuados ambos nas sílabas extremas: a primeira e a última), com evidente força conclusiva:

– “Babam-se de volúpia, ébrios e monstruosos”.

O quarto verso também tem a mesma disposição de acentos do original (em quiasmo: um grupo acentual de duas sílabas, um de quatro, outro de quatro e um de dois), mas o efeito produzido é menos notável.

O quinto verso é um alexandrino romântico (é, portanto, composto de três grupos acentuais de quatro sílabas). É a única infração do soneto à regra dos dois hemistíquios com cesura. Essa quebra do balanço rítmico do alexandrino clássico, essa súbita irregularidade parece ser o equivalente sonoro da aspereza (/caráter desagradável ao toque/) a que se refere o próprio verso. Percebe-se bem, aqui, a profunda e estreita relação que une o som e a imagem no poema: “céu rugoso” já é uma imagem sinestésica, a ruptura rítmica é a imagem sonora dessa imagem. A tradução devia reproduzir essa particularidade significativa e a reproduziu com a inversão malsonante da ordem dos termos do grupo nominal original (*âpre enfer* → “inferno áspero”): “um céu rugoso a rolar blocos, inferno áspero”. Paradoxo do tradutor fugindo da eufonia!

Será preciso dizer que nos versos 2 e 3:

*Vão de lume spectral e de sombras estéreis,  
Esticões de espirais, jatos, picos convulsos,*

as aliterações em [s], [st], [sp] foram cuidadosamente conservadas em consideração de sua propriedade de serem, na pronúncia chiada ou não... esticadas à vontade? O leitor só pode ter percebido, sobretudo se leu de voz alta. Aqui o texto se faz partitura.

Não cabe ao tradutor avaliar a própria tradução do ponto de vista artístico, mas pode reivindicar um grau mais o menos alto de fidelidade sonora e imagética. Ao traduzir *Médaille antique* de Leconte

de Lisle, Olavo Bilac, em *Sarças de fogo*, optou pela infidelidade métrica e, em parte, semântica. Vejamos o resultado, limitando-nos à primeira estrofe:

Quadro 3: *Medalha antiga* (1ª estrofe)

*Celui-ci vivra, vainqueur de l'oubli  
Par les Dieux heureux ! Sa main sûre et fine  
A fait onduler sur l'onyx poli  
L'écume marine*

Este, sim! viverá por séculos e séculos,  
Vencendo o olvido. Soube a sua mão deixar,  
Ondando no negror do ônix polido e rútilo,  
A alva espuma do mar.

Leconte de Lisle escolheu o decassílabo, mas Bilac o alexandrino. Este metro amplo, no entanto, parece mais próprio para a grandiosidade de um trabalho escultural do que para a minuciosa arte, quase de ourives, de um ciselador de medalha. Essa opção ainda leva o tradutor a introduzir cunhas (“sim”, “rútilo”, “alva”) ou redundâncias (“por séculos e séculos” dobrando “vencendo o olvido”) ausentes do enxuto original. Também sumiu completamente da tradução a exclamação *par les Dieux heureux*. É verdade que em contrapartida, Bilac consegue rimar, mas só os segundo e quarto versos de cada estrofe. Talvez o mestre do parnaso brasileiro quisesse assim usar o único verso simétrico (com cesura no hemistíquio) da tradição portuguesa já que o decassílabo de Leconte de Lisle adota esse ritmo. Notemos, porém, que na tradição francesa o decassílabo é geralmente composto de dois grupos acentuais desiguais: um de quatro seguido de um de seis

sílabas. Leconte de Lisle sistematicamente acentua na quinta e na décima sílabas (em toda sua produção de decassílabos). Nada impede que se faça o mesmo em português :

Este viverá, vencedor do olvido,  
Ó felizes céus ! De mão certa e fina  
Ele fez ondear sobre o ônix polido  
A espuma marinha.

Essa nossa versão não pretende rivalizar em criatividade com a de Bilac, mas prima do ponto de vista da semelhança com o original.

As considerações acima expostas precisam ser modalizadas. O tradutor talvez não deva prender-se a dogmas rígidos. Nossas opções de tradução decorrem de uma análise da obra de Leconte de Lisle, mas esta não é uniforme. Há um veio de fantasia sorridente ao gosto popular na obra do augusto mago. É o que ilustra *La fille aux cheveux de lin* (“a moça dos cabelos de linho”, LdL, 1881, p.300-301). Esse poema é feito, conforme a tradição das canções populares, de versos curtos (octossílabos), em que, em razão mesmo dessa brevidade, a rima volta com maior frequência e é um forte elemento estruturante, já que não há acento fixo nesse metro. Ademais, é um elemento musical, e uma canção deve cantar. Aí pareceu-nos necessário rimar, mesmo em detrimento (o menos possível) da literalidade:

Seria fastidioso enumerar as várias liberdades com a exatidão semântica que foram tomadas para verter o texto em versos portugueses rimados. As mais gritantes estão em *italico* na coluna central, a da tradução literal. Se ousamos essas licenças, se as perdizes se tornaram faisões, se a rosa dos lábios se fez mel e se o tradutor tirou da cartola coelhos que não estavam no original (para rimar com *vermelhos*), é que aqui a música, o espírito de canção popular, nos pareceu prevalecer sobre a precisão do conteúdo referencial. Não se trata da exceção que, conforme a locução trivial, confirma a regra, e sim de um equilíbrio diferente entre dois ingredientes indispensáveis a uma tradução poética respeitosa do original: a atenção à sonoridade e a atenção às imagens.

Quadro 4: *A Moça dos cabelos de linho*

Original

**LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN**

*Sur la luzerne en fleur assise  
Qui rêve dès le frais matin ?  
C'est la fille aux cheveux de lin,  
La belle aux lèvres de cerise.*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette, a chanté.*

*Ta bouche a des couleurs divines,  
Ma chère, et tente le baiser !  
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer  
Fille aux cils longs, aux boucles fines ?*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette, a chanté.*

*Ne dis pas non, fille cruelle ;  
Ne dis pas oui ! — j'entendrai mieux  
Le long regard de tes grands yeux,  
Et ta lèvre rose, ô ma belle !*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette, a chanté.*

*Adieu les daims et les lièvres  
Et les rouges perdrix ! — je veux  
Baiser le lin de tes cheveux,  
Presser la pourpre de tes lèvres !*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette, a chanté.*

Tradução literal

### A MOÇA DOS CABELOS DE LINHO

Na luzerna em flores *sentada*  
quem sonha desde a *fresca* madrugada?  
É a moça dos cabelos de linho,  
a bela dos lábios de cereja.

O amor, ao claro *sol de verão*,  
com a cotovia, cantou.

Tua boca tem cores divinas,  
minha querida, e tenta o *beijo!*  
Na relva em flor queres conversar,  
*moça* de cílios longos, de *cachos* finos?

O amor, ao claro sol de verão,  
com a cotovia, cantou.

Não diga não, moça cruel;  
não diga sim – entenderei *melhor*  
o longo olhar dos teus grandes olhos,  
e teu lábio *rosa*, ó minha linda!

O amor, ao claro sol de verão,  
com a cotovia, cantou.

Adeus gamos e lebres Ø  
e vermelhas *perdições* – quero  
beijar o linho dos teus cabelos,  
premer a púrpura dos teus lábios!

O amor, ao claro sol de verão,  
com a cotovia cantou.

Tradução em versos

### A MOÇA DOS CABELOS DE LINHO

Pela luzerna que floreja,  
Quem está sonhando cedinho?  
É, com seus cabelos de linho,  
A bela dos lábios cereja.

O amor, na clara luz do dia,  
Cantou junto co'a cotovia.

Tens na boca cores divinas,  
Cara, e tentas o beijador!  
Vem conversar na relva em flor  
Oh! cílios longos, mechas finas!

O amor na clara luz do dia  
Cantou junto co'a cotovia.

Não diga não, moça cruel;  
Não diga sim! – pois sem falares  
Entendo os teus longos olhares,  
Ó linda, e teus lábios de mel!

O amor na clara luz do dia,  
Cantou junto co'a cotovia.

Adeus gamos, lebres, coelhos  
E rubros faisões! – eu desejo  
Nesse teu linho pôr um beijo  
E premer teus lábios vermelhos!

O amor na clara luz do dia  
Cantou junto co'a cotovia.

“Victor Hugo, diz Leconte de Lisle (1929, p. 242), sabe ver e ouvir, o que é mais raro do que se pensa”. O tradutor também precisa dessas virtudes.

### Referências

- BAUDELAIRE, C. Leconte de Lisle. *Revue fantaisiste*, Paris, 1861.
- BILAC, O. *Poesias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1931.
- CARDEW. Un romancier juge d'un poète: Flaubert et Leconte de Lisle, in *Modern Language Notes*, v. 37, n. 5, maio 1953, p. 235-239.
- ESTÈVE, E. *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre*, Boivin, Paris, 1937.
- LAGARDE A.; MICHARD L., *XIXe siècle : Les grands auteurs français du programme*. Paris : Bordas, 1964. Coleção Textes et littérature.
- LECONTE DE LISLE<sup>11</sup>. *Articles – Préfaces – Discours*. Paris : Les Belles lettres, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Derniers Poèmes*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1929.<sup>12</sup>
- \_\_\_\_\_. *C. Poèmes Barbares*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1878.<sup>13</sup>
- \_\_\_\_\_. *Poèmes Antiques*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, 1881.<sup>14</sup>
- \_\_\_\_\_. *Poèmes tragiques*. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1886.<sup>15</sup>
- MALLARMÉ, S. *Vers et Prose: Morceaux choisis*. Paris : Perrin, 1893.
- MULDER C. *Leconte de Lisle entre utopie et république*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005.
- VERLAINE, P. *Œuvres poétiques*. Paris : Garnier, 1995.
- VIRGILE, *Bucoliques*. Tradução de Paul Valéry. Paris : Gallimard, 1956.
- <sup>11</sup> Para as referências no corpo do presente texto, abreviamos o nome de Leconte de Lisle em *LdL* (v. *supra* nota 1)
- <sup>12</sup> A 1ª edição é de 1895.
- <sup>13</sup> A 1ª edição é de 1852.
- <sup>14</sup> A 1ª edição é de 1881.
- <sup>15</sup> A 1ª edição é de 1884.

## SENTIDOS ENTRE O VELADO E O DESVELADO: A LEITURA DA NARRATIVA INFANTIL CONTEMPORÂNEA<sup>1\*</sup>

Flávia Brocchetto RAMOS  
Neiva Senaide Petry PANOZZO  
Taciana ZANOLLA  
(Universidade de Caxias do Sul)

RESUMO: Os textos de literatura infantil contemporâneos exploram a interação entre palavra e ilustração de forma marcante, potencializando uma característica que acompanha o gênero desde sua origem, no século XVII. Diante dessa peculiaridade da obra infantil, constata-se a necessidade de investigar o papel do leitor no processo de significação desses textos. O presente estudo apresenta possibilidades de leitura da narrativa infantil *Ah, cambaxirra, se eu pudesse...*, escrita por Ana Maria Machado e ilustrada por Graça Lima (2003). Buscam-se sentidos possíveis para a obra através da análise de seus constituintes verbais e visuais e das relações que podem ser estabelecidas entre esses códigos. Observou-se que a interação entre palavra e imagem é um elemento de construção do texto, permeando toda a obra. A ilustração desempenha diversas funções, não apenas auxiliando a compreensão do que é expresso pela palavra, mas também ampliando significados.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; Literatura infantil; Linguagens verbal e visual; Sincretismo de linguagens; Narrativa verbo-visual.

RESUMEN: Los textos de literatura infantil contemporâneos exponen la articulación entre palabra y ilustración de forma a agregar una característica del género desde su origen, nel siglo XVII. Esa condición peculiar de los libros crea la necesidad de investigar lo papel del lector nel proceso de significación de esos textos. Este escrito presenta una posible lectura del libro infantil *Ah, cambaxirra, se eu pudesse...*, de la escritora Ana Maria

<sup>1\*</sup> O presente estudo contempla parte das investigações realizadas na pesquisa *A produção de sentido e a interação texto-leitor na literatura infantil*, desenvolvida na UCS, com o apoio da FAPERGS.



Machado y la ilustración de Graça Lima (2003). Los sentidos posibles son buscados por medio del análisis de los constitutivos verbales y visuales, y de las relaciones establecidas entre los mismos. Ha sido observado que la combinación entre palabra y imagen es presente en la construcción del texto, por toda la obra. La ilustración tiene diversas funciones, no solo para comprender la palabra, y más, interviene en la ampliación de los significados del texto.

PALABRAS-CLAVE: Lectura; Literatura infantil; Language verbal y visual; Hibridismo de languages; Narativa verbo-visual.

## 1 INTRODUÇÃO

“Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]” (MACHADO, 2003) é um conto que pertence à literatura popular. Ana Maria Machado adaptou essa narrativa para a linguagem escrita, e Graça Lima a traduziu para a visualidade. O texto possui a estrutura de conto cumulativo, própria das narrativas orais. No conto, o pássaro cambaxirra faz um ninho no galho mais bonito da floresta, mas surge um lenhador para cortá-la. Ao pedir que ele não a derrube, ouve: “Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]” (MACHADO, 2003, p. 9). E o lenhador justifica-se afirmando que recebeu a ordem do capataz, uma pessoa de quem ele tem muito medo. Cambaxirra, então, procura o capataz, a fim de impedir que o lenhador corte a árvore. Mas o capataz também diz receber ordens, neste caso, do barão. “E morro de medo dele” (MACHADO, 2003, p. 11), conclui. Ela vai até o barão [...] Dessa forma, o passarinho procura outros superiores que possam impedir a derrubada da árvore, ouvindo de todos a mesma resposta: “Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]”. Acumulam-se personagens, numa espécie de “lenga-lenga”. O conflito se resolve quando, finalmente, a protagonista chega até o imperador e esse, sob a ameaça de a cambaxirra pedir a ajuda de “todo mundo” (MACHADO, 2003, p. 25), e acrescenta “a todo mundo junto.” (MACHADO, 2003, p. 25) ordena que a árvore não seja cortada. Ocorre, então, a confraternização de todos sob a sombra da árvore.

Enquanto narrativa verbo-visual, Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]. é composta por palavra e imagem, linguagens com as quais o leitor, seja criança ou adulto, interage durante a leitura. Neste estudo, propomos que a significação de narrativas desse gênero organiza-se pelas relações que se estabelecem entre as linguagens constitutivas do texto. Nesse sentido, buscamos possibilidades de significação da obra de Machado e Lima a partir da análise dos signos verbais e visuais e da interação entre ambos. Partimos de reflexões de Luís Camargo (1995) sobre as funções da ilustração e do estatuto da literatura infantil apresentado por Regina Zilberman (1998).

## 2 CAPA: A EMBALAGEM DO LIVRO

O leitor estabelece o primeiro contato com a obra através da capa. Dessa forma, ela exerce a importante função de seduzir para a leitura, atraindo a atenção e convidando o leitor a adentrar o universo que o livro guarda. Na capa de *Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]*, destacam-se o título e o nome da autora, sobre um fundo amarelo, além das ilustrações.

A frase que constitui o título está em evidência, contornada com um barbante amarelo, sendo possível perceber os fios mais finos que o compõem, o que sugere relevo e lhe confere um caráter artesanal. As linhas fechadas que se formam no interior das letras estão preenchidas com cores diversas, e toda a frase encontra-se em uma faixa amarela – a mesma cor utilizada como fundo na maior parte da obra – sobreposta à ilustração. Esses recursos dão destaque ao título, que lembra ao leitor a resposta a um pedido, um desabafo, talvez, pressupondo diálogo com o interlocutor. Dessa forma, o título não oferece informações diretas sobre o conteúdo da narrativa, como personagens ou conflitos, o que instiga a curiosidade do leitor. Além disso, por ser constituído de signos lingüísticos e elementos visuais – cores e fio amarelo –, ele sugere o entrelaçamento entre as linguagens para a construção de sentido, em

um processo que permeia todo o texto. Durante a leitura do conto, o leitor irá descobrir que a frase que dá nome à obra representa a fala dos personagens com quem a protagonista dialoga durante a narrativa. “Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...]” é a justificativa para não ajudar a cambaxirra a salvar sua árvore. Logo, o título também anuncia uma expressão que se repete diversas vezes ao longo da história e se explica durante a leitura, pontuando um elemento importante para a significação do conto.

As ilustrações presentes na capa oferecem ao leitor elementos que permitem elaborar hipóteses sobre o tema e o conteúdo da narrativa. A imagem principal ocupa metade da capa e mostra um pássaro pousado na mão de um rei. A postura de ambos sugere uma conversa, sendo que a figura do monarca se destaca pelo tamanho e pelo predomínio da cor amarela em suas vestes e coroa. O passarinho parece mais agitado, com as asas e o bico abertos, enquanto a expressão do rei – olhos fechados, boca semiaberta – lembra escuta e acolhimento. Esses personagens estão em uma floresta, representada por árvores ao fundo, que chamam a atenção por seu colorido. As ilustrações do segundo plano distinguem-se do primeiro por seu aspecto inacabado – traços de contorno visíveis, ultrapassando os limites das figuras, pintura sem uniformidade e apenas em algumas partes da imagem. Essa característica do segundo plano é recorrente nas ilustrações do miolo do livro e parece ser uma estratégia para destacar os personagens, que estão em primeiro plano.

As expressões do pássaro e do monarca propõem harmonia e amizade entre ambos, o que não se confirma durante a leitura do texto. Pelo contrário: a cambaxirra e o imperador entram em confronto, trocando ameaças, até a cambaxirra afirmar que pediria auxílio a “todo mundo junto” (MACHADO, 2003, p. 25), “convencendo” o monarca a dar a ordem que salva sua árvore. Dessa forma, a ilustração da capa estaria ampliando os sentidos da narrativa, uma vez que a amizade entre os dois personagens só seria possível depois da resolução do conflito, expressa no desfecho da

história. Por outro lado, a imagem também evidencia oposição entre ambos, através da diferença de tamanho entre o pássaro e o ser humano: enquanto a cambaxirra cabe na mão do imperador, este ocupa a maior parte da imagem, sendo que partes de sua figura ficam fora da ilustração. Essas diferenças lembram os papéis antagônicos representados pelos dois personagens na narrativa, já que defendem objetivos contrários: cortar a árvore *versus* salvá-la.

Figura 1:  
Parte de capa da obra<sup>2</sup>

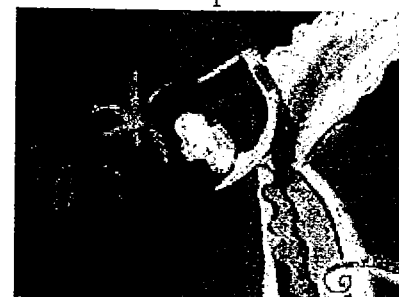


Figura 2:  
Discussão entre cambaxirra e imperador, na página 22 do livro



<sup>2</sup> Todas as imagens presentes neste arquivo pertencem à obra estudada. Foram produzidas por Graça Lima, que gentilmente permitiu que fossem inseridas no artigo.

Entretanto, se a imagem principal da capa, de certa forma, contradiz o que está expresso no miolo do livro, ampliando seus sentidos, a pequena faixa ilustrada, aparentemente decorativa, localizada acima do título, traz referências sobre o conflito que se desenrola. Nela, podem-se ver arbustos coloridos, diferentes entre si, e passarinhos em torno deles. A forma colorida como se apresentam esses pássaros é muito semelhante à da cambaxirra, que está representada na ilustração principal da capa, na mão do imperador, sugerindo que seriam da mesma espécie. Os arbustos, por seu colorido e diversidade, lembram “a árvore de galho mais bonito da floresta” (MACHADO, 2003, p. 7) onde a cambaxirra construiu seu ninho. Esses elementos podem simbolizar a relação amorosa do passarinho com a árvore, o que motiva a sua luta para salvá-la e, por conseguinte, o conflito da narrativa.

Em uma primeira leitura, entretanto, as figuras da capa não se oferecem totalmente à compreensão do leitor. É preciso finalizar o processo de apreensão do texto, que inclui a leitura do livro, para elaborar novas conexões de sentido na ilustração da capa, como a faixa superior, com os passarinhos, que passa de mera decoração a portadora da relação amorosa entre pássaro e árvore e do anúncio do conflito. A ilustração principal da capa também pode ser ressignificada ao final da obra, acrescentando sentidos à história, uma vez que sugere amizade e entendimento entre a cambaxirra e o monarca.

A capa, neste caso, oferece pistas ao leitor sobre o conteúdo do livro. Isso é feito de uma maneira não convencional, pois as informações sobre personagens e conflito são apresentadas pela linguagem visual, enquanto a maior parte das obras infantis as veicula através do título, linguagem verbal. Também aparecem signos recorrentes da narrativa, propondo referências ou “pistas” para a leitura, representadas pelo fio, pela frase do título, pela cor amarela e pela própria protagonista. Além disso, alguns elementos da capa, como as ilustrações, ampliam os sentidos do texto que se encontra no miolo do livro.

### 3 A FLORESTA, A PROTAGONISTA E O FIO CONDUTOR

A apresentação da floresta como cenário da narrativa ocorre, primeiramente, na capa, e é feita pela visualidade. Além do aspecto de desenho inacabado que já mencionado, as cinco árvores representadas no plano de fundo da ilustração principal são diferentes umas das outras em sua forma e cor. O cenário também está representado na contracapa. À direita, ao lado de um comentário sobre a coleção *Conta de novo*, da qual a obra faz parte, observa-se a representação de uma floresta, com árvores de variadas formas e cores e pássaros brancos e negros. Destaca-se a inovação dessa imagem, seja pela diversidade de cores e formas, seja pela disposição de seus elementos – a ilustração é vertical e há árvores desenhadas da margem esquerda para a direita, contrariando a forma convencional de representação de baixo para cima. Embora a diversidade já estivesse presente na floresta da capa, em segundo plano, é visível que a imagem da contracapa recebe um tratamento diferenciado. Há detalhes nas árvores e linhas de contorno definidas; a pintura é uniforme, em cores mais vivas que as utilizadas na representação da capa. Esse tratamento dá à floresta a importância de um primeiro plano e sinaliza a relevância desse espaço natural na narrativa.

Figura 3: Árvores ao fundo da capa

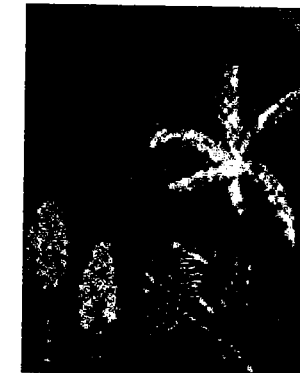


Figura 4: Árvores na abertura do livro, nas páginas 2 e 3 da obra

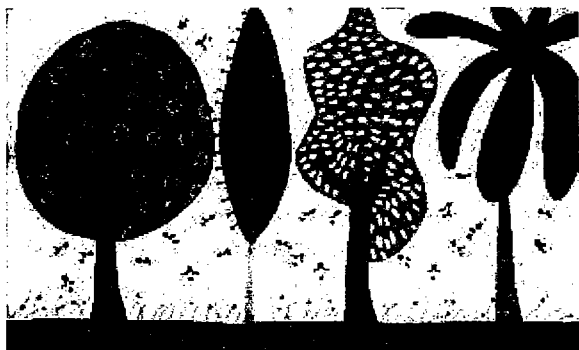
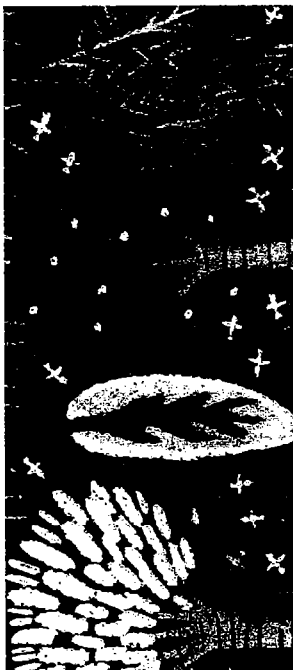


Figura 5: Árvores na contracapa



Os elementos constituintes da “embalagem” do livro tanto sinalizam representações da floresta como antecipam o cenário da

narrativa, tais aspectos são referendados na ilustração dupla nas páginas dois e três. Essa imagem do miolo do livro apresenta árvores de diferentes formas e cores, seguindo a tendência apresentada nas ilustrações já observadas. Há também pássaros, coloridos em preto, branco e vermelho. O plano de fundo é amarelo, assim como na capa e na contracapa.

Nota-se a diversidade como característica que se destaca em todas as representações da floresta, na capa, contracapa e páginas iniciais. Propõe-se um espaço não-convencional para o desenrolar da narração, utilizando a diferença como elemento enriquecedor e rompendo padrões de representação convencional de uma floresta. Também a forma de apresentar o cenário é inovadora: antes do início da narrativa verbal, a imagem já apresenta o espaço, assim como a protagonista. No centro da página seguinte à floresta, encontra-se a cambaxirra, em posição de destaque, dentro de um círculo contornado pelo fio que já mostrado na capa. Dessa forma, a ilustração cumpre o papel de situar o leitor, antecipando-se à palavra. É importante lembrar que a cambaxirra é diferenciada, pela ilustração, dos demais pássaros da obra, seja por sua forma, seja por sua cor. Essa caracterização justifica-se por suas atitudes ao longo da história: é determinada, persistente e esperta, enfim, singular em comparação aos demais personagens.

Enquanto a palavra narra a trajetória da protagonista para salvar a árvore, a ilustração a apresenta como um personagem ativo – a abertura das asas e do bico sugere dinamismo e decisão. Essas características destacam-se especialmente na ilustração da página vinte e dois (Fig. 2), em que a cambaxirra conversa com o imperador. Sua postura ativa e segura, apesar das ameaças do monarca, a configuram como um passarinho diferente dos demais e também dos personagens humanos, que temem seus superiores e não tomam atitudes para ajudá-la. Percebe-se, portanto, que imagem e palavra se inter-relacionam para a construção da identidade da protagonista, pois ambas oferecem elementos constituintes de sentido, significativos também pelas interações que estabelecem entre si.

A moradia da cambaxirra, apresentada pela palavra como “a árvore de galho mais bonito” (MACHADO, 2003, p. 7), surge, primeiramente, apenas como um galho onde o pássaro constrói seu ninho. Na ilustração seguinte, pode-se observar toda a árvore, já sob a ameaça do lenhador. A qualificação dada à árvore pelo verbal justifica-se, na imagem, pelo tronco arroxeadado e folhas magenta. Ou seja, a árvore de galho mais bonito é diferente das demais, é única, seja pela sua configuração visual, seja pela relação que a cambaxirra estabelece com ela. Novamente, o leitor interage com palavra e imagem para constituir significação.

Outro aspecto relevante na apresentação da narrativa é o fio, cuja presença é constante em toda a narrativa. Ele manifesta-se já na capa, na contracapa e na página de rosto, seja como o barbante amarelo que contorna o título, seja estilizado, como a linha que acompanha o nome do ilustrador e da coleção. Aparece também nas páginas ocupadas pela palavra, contornando a numeração das páginas e formando um espiral que se desfaz, estende-se até um dos lados da folha, ora acima, ora à direita, ora à esquerda.

Além de chamar a atenção do leitor para elementos do texto, como a protagonista, o título e a resposta dada à cambaxirra, a presença do barbante lembra a ligação que se estabelece entre os personagens durante a busca da protagonista. É como se o fio acompanhasse a cambaxirra, que está envolta por ele na ilustração da página quatro (quando é apresentada como protagonista ao leitor), e envolvesse plebeus e nobres na responsabilidade de salvar a árvore. Esse união é sugerida pelo formato espiralado das pontas do fio e por sua recorrência ao longo da obra.

#### 4 O DESENROLAR DA NARRATIVA

De posse dos sentidos atribuídos a partir da capa, contracapa e páginas iniciais, o leitor entra na história. Possivelmente tenha elaborado hipóteses sobre o desenrolar da narrativa, imaginando quais personagens estariam envolvidos, o que se passa entre eles

e em que lugar se desenvolve a ação. Nesse universo, é provável que estejam inseridos o pássaro cambaxirra e o imperador, assim como a floresta, apresentados, visualmente, na capa e nas páginas iniciais. Ao interagir com a narração do conto, o leitor irá adequando suas suposições aos elementos expostos, aceitando ou refutando hipóteses. Nesse processo, entra em jogo a negação, pois o texto oferece pistas que não se concretizam (ISER, 1996). O entendimento entre cambaxirra e imperador, sugerido pela ilustração principal da capa, pode se configurar como uma negação, uma vez que essa situação não está presente na história. O leitor, se supôs que os personagens iriam colaborar um com o outro, ao observar a capa, possivelmente abandonará essa hipótese durante a leitura.

A narração do conto é realizada através das linguagens verbal e visual. No miolo do livro, imagem e palavra estão dispostas sempre da mesma maneira: signos visuais, à esquerda, e signos lingüísticos, à direita. Essa disposição – elementos da capa, contracapa e páginas iniciais – anuncia a visualidade como primeira via de acesso à narração. Outras estratégias criam padrões que auxiliam o leitor na interação com o texto: os personagens, em primeiro plano, estão bem acabados, enquanto o segundo plano é representado sem tantas preocupações com acabamento. Além disso, as ilustrações têm fundos coloridos, enquanto a palavra está sempre sobre fundo amarelo. Esses recursos organizam os constituintes do texto e auxiliam o leitor mirim, facilitando-lhe a interação com a obra. Diante dessas características, percebe-se uma preocupação com a condução da leitura no planejamento da obra.

Os personagens nobres, desconhecidos da maioria das crianças, são descritos pela ilustração, à esquerda, e, a seguir, sua participação é narrada, pela palavra, à direita. Embora seja dado destaque ao primeiro plano da imagem, a presença dos cenários, em segundo plano, é de grande importância para a compreensão da obra. Ao retratar o lugar onde cada personagem vive, o cenário auxilia o leitor a construir suas identidades, já que, por pertencerem à nobreza, são desconhecidos da maioria dos leitores mirins.

O capataz, por exemplo, vive em uma casa, mas os nobres habitam castelos. Mesmo entre a nobreza, a caracterização das moradias contribui para a compreensão da hierarquia: o barão, que ocupa uma posição inferior na cadeia de poder, mora em um castelo menor e mais simples, enquanto o marquês vive em um castelo pomposo, tão extenso que apenas parte está representada no fundo da ilustração. Além disso, a expressão que dá título à obra e se repete na narrativa está presente também nas ilustrações, em faixas coloridas em torno de cada personagem que a pronuncia. Essas faixas eram um recurso utilizado nas ilustrações medievais, época a que pertencem os personagens da narrativa. Sua utilização, além de conter a expressão que dá o título à obra, contribui para a ambientação da história e do próprio leitor, pois oferece mais um elemento característico desse momento histórico.

As vestimentas também fornecem elementos para a caracterização dos personagens. As roupas e jóias os diferenciam, pois, à medida que a posição se eleva na hierarquia, mais pompa há na indumentária. O visconde, por exemplo, não usa jóias, embora suas vestes sejam de um nobre. Já o conde e o duque, além de roupas mais refinadas, usam jóias: o conde, que ocupa um lugar inferior, usa apenas enfeites na gola, enquanto o duque, subordinado direto do imperador, exibe colares enormes e tem os dedos repletos de anéis.

Opondo-se à ostentação, todos os personagens, plebeus e nobres – lenhador, capataz, barão, visconde, conde, marquês e duque –, têm estampada, em sua expressão facial e corporal, o medo. Olhos furtivos, mãos que escondem a boca expressam o temor que explica a omissão diante do pedido da cambaxirra – “Ah, cambaxirra, se eu pudesse [...] Mas não é comigo. Estou só cumprindo ordens. [...] E morro de medo dele” (MACHADO, 2003, p. 9). Essa atitude, que se repete ao longo da narração, destaca o comportamento decidido da protagonista da inércia dos demais personagens, como já foi citado anteriormente.

A caracterização física dos personagens também contribui para essa leitura, pois são tratados de forma caricatural, enfatizando

aspectos que os identificam. Destacam-se, por exemplo, o capataz, com seu cabelo azul; o barão, cuja cabeça é muito pequena em relação ao corpo; o visconde, com pernas finas e compridas, enquanto a barriga é enorme; o marquês, com sua cabeça preponderante. Todas as figuras humanas são ilustradas dessa forma: o imperador, o conde, o duque [...] A imagem não é espelho da realidade, mas cria uma forma representacional para caracterizar as pessoas e o ambiente. A aparência física dos personagens denota, em alguns momentos, fragilidade, e, em outros, truculência nas relações de poder. A cabeça pequena em relação ao corpo, como foi apontado na ilustração do barão, remete a alguém que não toma decisões. Já a representação das pernas finas ou de pernas curtas que sustentam uma estrutura pesada, no caso do visconde e do marquês, reforça a fragilidade desses personagens diante da hierarquia e, portanto, também da fragilidade do poder que eles simbolizam. Com exceção do imperador, os outros são também subalternos, e é nesse momento que se revela a ilusão da autoridade que eles representam, pois apenas fazem parte de uma hierarquia: temem seu superior e imprimem o mesmo medo que sentem a seus subalternos. Esses aspectos da ilustração levam à conclusão de que o poder representado por cada personagem é frágil e até mesmo falso, idéia confirmada pela palavra: “Estou só cumprindo ordens” (MACHADO, 2003, p. 9).

A forma caricatural empregada na representação dos personagens não é gratuita. À medida que a posição do personagem está mais próxima do topo, no qual se encontra o imperador, aumenta sua deformidade física. Tronco e barriga desproporcionais, cabeça enorme, aparência monstruosa – a ilustração do conde, por exemplo, lembra o vampiro Drácula – são elementos presentes na imagem que se intensificam com a proximidade ao monarca. Essa forma de apresentar os personagens lembra o perigo que o poder representa. O senso comum ensina que o poder corrompe, e não faltam exemplos à nossa volta para justificar esse alerta. É importante observar que, embora seja crescente também a sofisticação da indumentária, ela não consegue esconder a deformidade física dos

personagens. As figuras mais proporcionais são as do lenhador e do capataz, que se encontram no início da cadeia hierárquica, opondo-se às mais deformadas, do marquês e do duque, que ocupam a outra extremidade da hierarquia. Ou seja, quanto mais próximo ao poder, mais vulnerável à corrupção.

Ainda é importante mencionar a caracterização do imperador, que ordena a suspensão do corte da árvore. A palavra o apresenta como um monarca autoritário:

Em primeiro lugar, você devia me chamar de Vossa Majestade. Em segundo, não tinha nada que ir entrando assim pela janela e falando, devia marcar audiência. Em terceiro, faço o que bem entendo e não tenho nada que dar satisfação a ninguém. E vou dar uma ordem: saia daqui imediatamente (MACHADO, 2003, p. 23).

Na ilustração, vemos um personagem apontando o dedo para a cambaxirra, esbravejando e curvando-se sobre ela, tentando intimidá-la. Apesar do autoritarismo, o personagem é mostrado, visualmente, de forma bastante curiosa: parece pequeno dentro de roupas e coroa enormes, como a lembrar a fragilidade de sua condição humana em relação ao papel que tenta representar. O manto é especialmente emblemático, pois, sobre ele, estão escritas, várias vezes e de diferentes formas, as palavras “majestade” e “poder”. Esse poder é apenas um revestimento externo, que simbolicamente recobre um humano com limites. Uma leitura possível é que a autoridade pautada no medo não é autêntica, mas imposta, o que a torna frágil e superficial. Isso fica claro quando a cambaxirra percebe a fragilidade dessa autoridade e ameaça pedir ajuda de todo mundo junto, para salvar a árvore, obtendo do imperador aquilo que desejava. A ilustração seguinte à conversa entre a protagonista e o imperador, na página vinte e seis, apresenta o percurso da ordem dada pelo monarca, repassada a cada personagem da hierarquia por seu superior, resolvendo o conflito da narrativa ao cancelar o corte da árvore. Entretanto, não é esse o final apresentado pela obra.

Figura 6: Verticalidade do poder, na página 26



Figura 7: Desfecho da narrativa, nas páginas 28 e 29



A ilustração final ocupa página dupla e apresenta uma cena de festa. Todos os personagens envolvidos na busca da cambaxirra se distri-

buem em torno de uma longa mesa. Ou seja, a conquista do passarinho é comemorada por todos, uma vez que trouxe ganhos não apenas para a protagonista, mas também para os demais participantes do enredo. A disposição horizontal em torno da mesa, em atitude de brinde, leva ao entendimento, ao sucesso da cambaxirra e permite afirmar que as relações entre os personagens foram modificadas. Nota-se, porém, que os nobres não estão dispostos em ordem hierárquica e o clima de confraternização propõe amizade entre todos os convivas. Ao centro da imagem está a árvore que motivou toda a trama. A disposição dos elementos no espaço permite que se estabeleça uma relação da cena com representações da Santa Ceia, o que reforça a proposta de harmonia. Entretanto, é visível também que a ruptura da hierarquia não é total, pois todos os olhares convergem para o imperador, que ocupa uma das cabeceiras da mesa, e a separação entre nobres e plebeus continua presente. O lenhador e o capataz ainda ocupam uma das extremidades da mesa, que se opõe à outra extremidade, onde está o imperador.

Nesse contexto, o fundo amarelo, que se firma como elemento recorrente na obra, acompanhando a palavra e constituindo traço marcante nas ilustrações, também contribui para a significação do conto. A cor amarela sugere luminosidade, podendo remeter à ação da protagonista, cuja persistência e coragem desencadearam mudanças positivas ao seu entorno, considerando-se, de forma figurativa, que a cambaxirra “traz luz” a uma realidade obscura e oprimida pelo medo.

Nota-se que a visualidade cumpre um papel singular na obra. Além de apresentar ao leitor o cenário e o protagonista, antecipando-se à palavra, veicula o desfecho do conto, que não é referido pela linguagem verbal. Logo, cumpre diferentes funções ao longo da narrativa: descreve ambiente e personagens; complementa a palavra, como no final do conto; antecipa ou contradiz a linguagem verbal, como ser observa na capa, cuja representação principal se opõe à história narrada no interior do livro e pode apresentar uma cena posterior ao desfecho da narrativa. Dessa forma, o tratamento dado aos códigos lingüístico e visual permite ampliar os sentidos do texto. Enquanto à palavra é destinada a função principal de veicular as ações que se desenvolvem ao longo do conto, à ilustração descreve e acrescenta sentidos à narrativa.

## 5 POSSIBILIDADES DE LEITURA

Diante da análise dos constituintes verbais e visuais do texto, quais seriam as possibilidades de significação da obra? É impossível esgotá-las, pois o texto literário é polissêmico, de modo que o leitor constrói sentidos na interação com o objeto, a partir de seu conhecimento cultural, lingüístico e enciclopédico. Dessa forma, se cada sujeito atribui sentido à obra de acordo com sua experiência de vida e seus anseios, novas significações podem ser construídas a cada leitura, já que o texto é atualizado pela ação do leitor.

Entretanto, a atribuição de sentido não ocorre de forma aleatória: se dá a partir do texto, que apresenta limites dentro dos quais o leitor poderá construir significação. Existem os chamados vazios do texto, que o sujeito preenche com seu conhecimento e experiências (ISER, 1996), mas há também os constituintes da obra, ou seja, as “pistas” que devem ser seguidas na leitura. Na obra literária em análise, essas “pistas” são os elementos visuais e lingüísticos já investigados. A partir desses elementos, lista-se algumas propostas de sentido para *Ab, cambaxirra, se eu pudesse...*, cientes, como já foi dito, da limitação de tal estudo.

Entre as leituras possíveis da obra, encontra-se a valorização da diversidade, que fica evidente na representação da floresta, da “árvore de galho mais bonito da floresta” (MACHADO, 2003, p. 9) e da cambaxirra. A diferença é valorizada ao longo de toda a narrativa; era, por exemplo, o elemento que definia a identidade da protagonista, seja em sua aparência física, seja em suas atitudes. A iniciativa, a autonomia e a persistência do passarinho, inferidas a partir das ações que compõem a história, o diferenciam dos demais personagens. Ao destacar essas características da protagonista, que assume o papel de heroína no conto, o texto incentiva a criança e até mesmo o leitor adulto a cultivarem esses valores, que levam à emancipação pessoal, uma das características da literatura em geral e também da infantil (ZILBERMAN, 1998).



Opondo-se às atitudes da cambaxirra, observa-se o individualismo dos demais personagens. Ao pedir pela árvore, a protagonista ouve a mesma resposta de todos os subordinados ao imperador: “Ah, cambaxirra, se eu pudesse... Mas não é comigo. Estou só cumprindo ordens” (MACHADO, 2003, p. 9). O medo e a covardia contribuem para a existência e a manutenção de uma hierarquia baseada no autoritarismo. O comodismo também contribui para essa situação: em troca de posição, prestígio e dinheiro, os personagens assumem uma atitude submissa que mantém a cadeia de medo, mas também lhes proporciona “ganhos”. Entretanto, a persistência da cambaxirra e a união que ela propõe ao ameaçar o imperador – “Eu vou sair por aí e pedir ajuda a todo mundo” (MACHADO, 2003, p. 25) – mostram-se como meios eficazes de combate ao autoritarismo e ao jogo de interesses. A história mostra que todos têm responsabilidade ao manter ou desfazer esses laços. Nesse ponto, observa-se uma crítica às estruturas de poder e aos mecanismos que as sustentam. O texto desfaz a idéia de que a hierarquia não pode ser quebrada e de que apenas o chefe é responsável por sua existência.

Esse viés político aparece em outros momentos da narrativa. A deformidade dos personagens se torna mais marcante à medida que eles se aproximam do topo da hierarquia, onde se encontra o imperador. Essas representações podem ser lidas como um alerta sobre o perigo que o poder pode acarretar: a tentação de se utilizar a posição ou cargo em benefício próprio, como ocorria no conto. A menção às estruturas burocráticas do poder também aparece na fala do imperador, assim como o autoritarismo desse personagem: “Em primeiro lugar, você devia me chamar de Vossa Majestade. Em segundo, não tinha nada que ir entrando assim pela janela e falando, devia marcar audiência” (MACHADO, 2003, p. 23). O “marcar audiência” alerta claramente os entraves criados pela maior parte das instituições, seja em épocas distantes ou atualmente, a fim de (não) atender a população.

No entanto, o texto não fala apenas das eternas lutas da população para ter suas necessidades atendidas por aqueles que deviam representá-la. O conto atualiza também questões da natureza do ser humano, como a dicotomia essência-aparência, evidenciada pelo enorme descompasso entre a indumentária dos personagens nobres – jóias, roupas e penteados sofisticados – e sua estrutura física – cabeça, tronco e pernas deformados e desproporcionais. Esses elementos colocam o leitor diante do mesmo dilema dos personagens: qual é o preço que se paga para representar papéis sociais? O que é preciso para estar em harmonia consigo mesmo? No texto, apresentam-se as escolhas dos nobres e as conseqüências dessas decisões, o que pode ser pensado pelo leitor.

Outra leitura possível é a relação homem-natureza, presente, já na capa, pelo imperador e pelo pássaro. O final do conto orienta uma postura ecológica: a preservação da árvore onde a cambaxirra construía seu ninho. É importante observar que, mais do que defender a natureza, a protagonista lutou pelo objeto a que devotava amor e pelo local onde desejava viver.

As propostas de leitura construídas neste estudo consideraram os constituintes verbais e visuais do texto como portadores de sentido, assim como as relações que poderiam ser estabelecidas entre as duas linguagens. O objetivo não era apresentar uma análise minuciosa de obra infantil, mas comprovar, através da análise do conto, que o leitor interage com palavra e ilustração na leitura de narrativas verbo-visuais. Acredita-se, portanto, que é essencial considerar esse processo na formação de leitores proficientes, já que muitos textos em circulação – não apenas literários – envolvem o sincretismo de linguagens em sua significação. Considerar tanto a linguagem verbal quanto a visual e as inter-relações que se estabelecem entre elas na leitura de uma obra não enriquece apenas os sentidos atribuídos, mas auxilia a formar leitores competentes.

**Referências**

- CAMARGO, L. *Ilustração no livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MACHADO, A. M. *Ab, cambaxirra, se eu pudesse...* São Paulo: FTD, 2003. (Coleção Conta de Novo)
- ZILBERMAN, R. *Literatura infantil na escola*. 10. ed. São Paulo: Global, 1998.

**CINEMA, MIMESIS E VIDA SOCIAL**

**Miriam V. Gárate**  
(UNICAMP)

**RESUMO:** O trabalho revisa algumas crônicas redigidas por escritores mexicanos, brasileiros e argentinos no início do século XX, à luz da problemática que reacende o desenvolvimento do cinema naquilo que tange às relações existentes entre ficção, realidade, desejo, comportamentos públicos e privados. O foco incide sobre os seguintes aspectos: a continuidade existente entre o debate suscitado acerca do gênero romanesco na literatura e o referente ao cinema narrativo de ficção; as duas vertentes do delito privilegiadas nessas crônicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Mimesis; Desejo; Comportamentos coletivos.

**RESUMEN:** El trabajo revisa algunas crónicas redactadas por escritores mexicanos, brasileños y argentinos a principios del siglo XX, a la luz de una problemática que resurge con el desarrollo del cine en lo que respecta a las relaciones existentes entre ficción, realidad, deseo, comportamientos públicos y privados. El foco incide sobre los siguientes aspectos: la continuidad existente entre los debates suscitados acerca del género novelesco en la literatura y el concerniente al cine narrativo de ficción; las dos vertientes del delito privilegiadas en esas crónicas.

**PALABRAS CLAVE:** Cine; Mimesis; Deseo; Comportamientos colectivos.

Desde o início, o cinema suscitou calorosas discussões acerca de sua incidência nas esferas pública e privada. América Latina não foi uma exceção à regra, motivo pelo qual é possível deparar com numerosos artigos produzidos por intelectuais renomados. Os mexicanos Luis G. Urbina, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Hipólito Seijas; os brasileiros Olavo Bilac, Arthur Azevedo, João do Rio, Lima Barreto, Monteiro Lobato; os *rioplatenses* Horacio Quiroga ou Leopoldo Hurtad, entre outros, enunciam com insistência uma série de questões: o cinema é uma “escola do delito”?; estimula desejos

“ilícitos” ou “moralmente condenáveis”?; ensina como realizá-los?; o cinema é, ao contrário, um eficaz veículo de difusão da cultura em sua dupla vertente científica e literária? Evidentemente, as respostas não são unívocas e mudam tanto de acordo com a perspectiva adotada como com o passar do tempo (cujos limites, para efeitos deste trabalho, coincidem com o período do cinema mudo, *grosso modo*, 1896-1930). Entretanto, vale destacar que tais questões repõem, exacerbadas pelo emprego de uma tecnologia cujo efeito de realidade e poder de ilusão são particularmente intensos, uma problemática de longa tradição no âmbito estético e, muito especialmente, no domínio literário. Com efeito, como acontecera durante o surgimento, ascensão e consolidação do gênero romanesco, a pergunta pelas interferências ou contaminações existentes entre as esferas da imaginação, da ficção e do real, do desejado, do sonhado e do vivido, ganha importância decisiva. Essa espécie de “continuidade” implica, por outro lado, uma questão que não será tratada neste trabalho, mas que pautou as relações entre o novo espetáculo e a cultura do livro ao menos durante as primeiras décadas do século vinte: o cinema representa um complemento ou uma concorrência ameaçadora para a *letra*?; é um possível aliado ou um antagonista? <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Transcrevo duas passagens, a primeira de uma crônica mexicana de Ángel Efrén de Campo y Valle, de 1906; a segunda do brasileiro Monteiro Lobato (s. d.), provavelmente anterior a 1921). Em ambos, a evidente simpatia em relação ao cinema não oculta os dilemas que esse instaura para as práticas vinculadas ao exercício da palavra impressa. Sustenta Campo y Valle: “Centenas de ricos se divertem nas salas pagas e centenas de pessoas humildes peregrinam vindas de bairros afastados, para gozar com essa simulação da vida, que é para os que não sabem ler, romance abreviado, jornal, drama, comédia, comentados segundo o ângulo facial [...] Se essa máquina se aperfeiçoar, o escritor, o jornalista, os secretários de juizado tornar-se-ão extravagantes criações de fantasia” (*El Imparcial*, 14/10/1906; GONZÁLEZ CASANOVA, 1995, p. 102). Lobato, por sua vez, afirma: “Recentíssima, coisa de ontem, a cinematografia já conquistou o mundo e imprimiu ao andamento do progresso um ritmo novo. Sua influência amanhã será tão grande como o é hoje a da imprensa. E é possível, mesmo, que seu destino seja sobrepor-se à imprensa, subalternizando-a como instrumento de propagação de idéias – a ela e ao livro. [...] No Brasil, 140.000 pessoas vêem diariamente as novelas cinematográficas dadas a projeção... o que prova o avanço conquistado

A seguir, pretendo examinar o tratamento dado a tais questões em alguns textos dos escritores mencionados. Longe de qualquer propósito exaustivo, buscarei indicar tão somente algumas linhas de força passíveis de uma análise posterior mais pormenorizada.

\*\*\*

Começo citando uma matéria jornalística de Fósforo, pseudônimo dos mexicanos Alfonso Reyes/Martín Luis Guzmán (publicada em *El Imparcial* (17/6/1916) <sup>2</sup>:

Um ladrão, acossado por seus perseguidores, salta um muro e cai numa horta. Um cachorro corta o seu caminho.

O cachorro- Mãos ao alto!

O ladrão –Você também? Você também imita as personagens do cinema? Morrerás por intrometido (O ladrão aponta com um revólver Smith).

O cachorro – Pare, estúpido. Onde já se viu? O ladrão nunca mata o cachorro; não na Torino films, nem na Itália, nem na TransAtlantic, nem na Tannhauser, nem...

O ladrão – ¡Basta! O que devo fazer, então?

O cachorro – Segundo minhas autoridades chegou a hora de que você se suicide.

O ladrão – Que seja. Talvez tivesse podido inovar dedicando-te a bala que irá me imortalizar. Mas como é dito em “O médico apaixonado” de Molière, melhor “mourir selon les régles”. (O ladrão dispara e cai morto).

pela novelística muda... A novela popular pelo sistema antigo, quer em folhetins de jornais, quer em brochuras baratas, está quase morta entre nós, onde, aliás, nunca teve grande desenvolvimento graças ao nosso fantástico analfabetismo. A proporção nas capitais e no interior do país entre a novela vista e a lida será, talvez, de uma para mil. E a inclinação da balança favorável à novela vista cresce constantemente” (LOBATO, 1964, p. 18-9).

<sup>2</sup> Os percalços do processo revolucionário mexicano conduziram os dois jovens intelectuais *ateneístas* a um temporário exílio madrileno e ao exercício de uma atividade inédita para ambos até então: a crítica cinematográfica. O produto dessa atividade foi publicado em diversos órgãos de imprensa durante 1915 e 1916 e compilado mais tarde por Manuel González Casanova (2003). As citações correspondem a essa edição e a tradução é minha.

Leitor, examina o caso por tua conta; olha teus livros depois[...] e, quando acabes, considera estas palavras que escreveu Oscar Wilde em “Decadência da mentira”, renovando paradoxalmente o debate do realismo na arte:

Cirilo – Acreditas, então, que a vida imita a arte, que a vida é o espelho da arte?

Viviano – Sim, embora pareça paradoxal. Justamente acabamos de ver na Inglaterra o caso de [...] (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.162-3).

À descrição dos elogios prodigados por Wilde, às belezas londrinas “a la Rosetti” ou à bruma real, “copiada dos impressionistas”, segue a retomada do debate cinematográfico:

Assim, até o cachorro aprende a capturar o ladrão. A gangue foi presa; o que nos produz satisfação porque somos afeiçoados à virtude. Para nós, entretanto, o triunfo da Polícia é sobretudo um triunfo do público: os olhos das pessoas estão aprendendo a ver. O cinema – não há dúvida – ensina a ver e conhecer os vários estilos da vida.

E a roubar, como tantos pensam? Chega de puerilidades. Os efeitos da cultura são sempre duplos: desinteressada colaboradora da vida, ela torna o néscio mais néscio e o sábio mais sábio. Toda intensificação da vida favorece tanto o mal quanto o bem. (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p.184).

Como é possível notar, embora a formulação do problema busque permanecer no domínio das regras “puramente estéticas”, rapidamente se desloca à esfera do comportamento social. Apesar da ênfase na educação do olhar e no conhecimento dos estilos de vida concebidos como instâncias moralmente “neutras”, verossimilhança, intensificação artística, norma social e transgressão conformam uma totalidade difícil de separar. Se considera esta postura como aquela que exprime o maior grau de autonomia aceitável para a época entre representação simbólica/comportamento real e, em consequência, como a que exprime o menor grau de responsabilidade imputável ao cinema pelo que ocorre nas ruas, nos lares e inclusive nas próprias salas de cinema, dado que não devemos esquecer que esse

espetáculo se alia a um novo espaço caracterizado pela proximidade dos corpos na escuridão<sup>3</sup>; se se considera este ponto de vista como o mais equânime possível para o contexto (vale dizer, para o contexto da narrativa cinematográfica clássica e seus procedimentos de identificação projetiva); se se considera essa postura, em suma, como uma espécie de meridiano, é possível ordenar em torno a ele dois grupos de textos representativos de atitudes antagônicas, mas solidárias. Por um lado, os detratores, aqueles que consideram o espetáculo cinematográfico uma “escola normal do crime”, conforme o título de uma crônica de Urbina publicada em 1926 (*Escuela normal del crimen, un discípulo aprovechado*), que retoma idéias expressas num texto anterior (*El cine y el delito*, de 1915); por outro lado, os “apologistas” – também, neste caso, evoca-se uma expressão utilizada no título de uma matéria jornalística, desta vez de autoria de Horacio Quiroga (*El cine en la escuela: sus apologistas*, de 1920).

Com relação às crônicas do mexicano, ambas partem de eventos históricos concretos (um memorial elaborado pela Delegacia Policial de Cienfuegos, num caso, o assassinato de um passageiro cometido por um jovem taxista, de outro), para abordar de imediato o centro nevrálgico da questão, a saber, o princípio imitativo e seu hipotético papel na aprendizagem dos meios para delinquir, não obstante não se atribua ao cinema a origem do desejo delitivo. Cito a crônica de 1915, publicada em *El Heraldo de Cuba* (7/11/1915):

<sup>3</sup> Vários escritos enfocam essa outra cena, na qual ocorrem com frequência peripécias tão interessantes quanto as da tela. Cito um parágrafo da introdução a *Cinematógrafo*, do brasileiro João do Rio (1907):

“O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos as ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca [...]”

– Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais.

– Viste a fita passada?

– Não, aproveitei-a para beijar a mão daquela senhora que não conheço.

E pronto. Não há mal nenhum no caso. Isto é, no beijo talvez possa haver porque o beijo tem uma grande importância relativa” (p. 5).

Retomarei este tópico mais tarde.

A Delegacia de Cienfuegos... encaminhou um memorial [...] Nele pede às autoridades que proibam aos menores de idade a entrada nos cinematógrafos, quando os filmes exibidos sejam dramas policiais e passionais. Porque, segundo afirma essa instituição, surgem diariamente e em toda a República, múltiplos casos de delinquência infantil. [...] Exagera-se um pouco ao atribuir ao admirável aparelho da fotografia em movimento a responsabilidade absoluta. Aqui, como em qualquer outra parte, esse fenômeno revela um mórbido estado social, cujos núcleos devem combater-se no ambiente familiar [...]

Sim, a imitação é a sedução, é a preparação, é a educação. A casa é, em muitas ocasiões, a escola do crime. E da casa à rua há sucessivas estações de contágio. Uma delas é a que o boletim policial assinala: o cinematógrafo [...] Ao desenvolver-se a ação de um drama policial se trava o combate, a luta, a morte entre Sherlock e Fantômas, entre o detetive e o bandido, entre a sociedade e o insociável, entre o Bem e o Mal. As autoridades obrigam a que triunfe o Bem. Mas as peripécias, os incidentes, as aventuras, mostram, ensinam a audácia e o engenho com que o Mal se defende; ensinam os infernais projetos, as diabólicas combinações, os sutis enganar[...]

E se do policial passamos ao passional, a acusação se torna mais justificada ainda. (MIQUEL, 1996, p. 72-3, tradução minha).

Deixo momentaneamente de lado a questão passional, já que ao tratar dessa variante do delito, Urbina colocará outra faceta do mesmo problema, que exigiria por si uma análise minuciosa. Por ora, interessa sublinhar o gesto pelo qual se atribui uma preponderância causal e uma precedência cronológica ao mal existente no plano do real (“o mórbido estado social que deverá combater-se”), mas a importância simultaneamente concedida às “estações de contágio”, dentre as quais o cinematógrafo é decisivo por *seduzir imitando*, mostrando, ensinando na tela imagens de um realismo nunca antes alcançado. Nesse sentido, e dado que nessa disputa as partes envolvidas não deixam de se perguntar quem imita a quem, a fim de negociar responsabilidades, considero elucidativa uma matéria publicada na revista portenha *La Película (Moralidad, criminología [...]. Lo de siempre. La Razón contra el cinematógrafo, 20/5/1919)*. Nela se transcreve um breve artigo publicado no jornal *La Razón*, no qual,

seguindo a mesma linha de raciocínio de Urbina, mas levando-a aos seus limites, o jornal imputa uma boa parte da culpa ao cinema por dois assaltos recentes. Afirma o artigo de *La Razón*:

Os dois fatos têm toda a aparência dos dramas policiais dos cinematógrafos. Todos os detalhes, sem omitir um só, parecem saídos da tela. A preparação do crime, a violência, o automóvel esperando [...] Todos os que leram o relato verídico do assalto concordam em sustentar que sua origem provém das arrepiantes cenas dos filmes norte-americanos, que aperfeiçoaram a representação do crime mudo e teatral.

A influência perniciosa dessas fitas se faz sentir em todos os profissionais do delito. Eles, com certeza, devem ir ao cinema para ter aula de como se mata e de como se assalta e de como se rouba e de como se foge. Seria bom que a polícia pensasse um pouco no assunto. Não acreditamos que a fita torne melhores ou piores os criminosos, mas acreditamos sim que lhes fornece lições e os prepara para o delito, dado que a exibição cinematográfica emula e exalta a imaginação. (1919, p. 5, tradução minha).

Ocorre que *La película*, uma das primeiras revistas cinéfilas da Argentina<sup>4</sup>, é uma iniciativa de distribuidores e trabalhadores do setor cinematográfico, motivo pelo qual a defesa diante das acusações feitas por *La Razón* se faz invertendo os termos da fórmula:

Embora se trate de uma questão sobre a qual é quase anacrônico falar [...] gostaríamos de lembrar algumas verdades. Em primeiro lugar, se existe tão eminente semelhança entre o crime da rua Newvery e as cenas dos filmes policiais, por que afirmar que aqueles são reprodução dos últimos e não o contrário? A essência da arte cinematográfica é reproduzir a realidade, a natureza e a vida tal como elas se apresentam e é claro que, ao filmar cenas criminais, os autores e diretores recorreram à realidade e encontraram essa realidade muito perto... na crônica policial dos jornais importantes, como *La Razón*. Suponhamos que no dia de amanhã uma empresa argentina pretenda filmar a cena de um assalto: que material melhor que a crônica que o ilustrado jornal vespertino faz do crime? [...] Além disso, as fitas policiais são produto direto dos romances

<sup>4</sup> Sobre este tema, cf. Broitman, A; Samela, G. (2002, p. 203-10).

polícias que tanta fama adquiriram na última metade do século passado. Os filmadores não fizeram outra coisa que acompanhar o gosto público: Sherlock Holmes, Arsenio Lupin, etc., passaram do folhetim dos grandes jornais para a tela de projeção. É essa a realidade das coisas e somente espíritos pouco equânimes podem querer culpar à cópia dos defeitos do original. O filme copia às vezes a realidade da vida em seus aspectos criminosos; se isso desgosta as pessoas pusilânimes... suprimam o crime. Jogar fora o rosto, sim, o espelho... não há por quê. (1919, p. 5, tradução minha).

Argüindo a partir do mesmo postulado mimético de base, mas invertendo a natureza de seu conteúdo, atribuindo inclusive um *plus* de valor à “instrução pelo olhar” em detrimento da fornecida pela “papelada impressa”, Quiroga fará uma exaltação do cinematógrafo no artigo já mencionado. Nesse texto, depois de invocar a autoridades políticas e educativas francesas, que se teriam pronunciado em favor do potencial pedagógico do cinema, o escritor sustenta:

Trata-se de uma confluência crescente de forças para lutar por uma coisa tão evidente e simples como é fazer *ver* ao aluno, o que nos esforçamos, desde que o mundo é mundo, em *imaginar* com a leitura. Enquanto o movimento da ação não esteve ao nosso alcance, nada mais legítimo que descrever com a pena essa ação para o estudante. Mas hoje a situação é distinta [...] Finalizemos com uma observação que, não por estar na boca de todo mundo, perde sua transcendência: quantos anos de leitura heterogênea e vastíssima teriam necessitado o menino em idade escolar para adquirir o acúmulo de conhecimentos da vida norte-americana que lhe deram as modestas fitas projetadas no seu bairro? Costumes, hábitos, vida industrial [...] apreendem nossos amiguinhos graças ao cinema. (DÁMASO MARTÍNEZ, 1997, p. 75-6, tradução minha).

Manifestações semelhantes podem ser lidas em outro artigo de Quiroga (*El cine educativo*, 1922), no texto já mencionado do brasileiro Monteiro Lobato intitulado *A lua córnea* (s.d.), ou no texto do brasileiro Afrânio Peixoto que tem o eloquente título de

*Um sonho, um belo sonho* (1930). Vale mencionar, também, no plano político institucional, os vários projetos de cinema educativo empreendidos no México durante a década de vinte através da Secretaria de Educação Pública (a cargo de Vasconcelos) e da Secretaria de Agricultura <sup>5</sup>

\* \* \*

Retorno à crônica de Urbina, datada de 1915, no intuito de enfocar outra grande vertente do delito, a passional:

E se do policial nos deslocamos para o passional a acusação é mais justificada ainda. Nada que subjugue tanto quanto o desbordar extraordinário dos ímpetos da paixão[...] Os abismos são apavorantes, mas atraem [...] Nas fitas, as paixões lutam com uma ansiedade desenfreada. Precisam substituir a ausência de palavra com o excesso de mímica. E para causar um efeito profundo nos espectadores é preciso amplificar o gesto. Os olhos ficam grudados, hipnotizados, diante daquelas mudas tragédias que, pelo absurdo e pueril do enredo, são uma espécie de folhetins fotográficos.

E acontece, então, que as adormecidas inclinações [...] despertam dentro de alguns espíritos obscuros que, diante do quadro iluminado da tela, sentem-se convidados a realizar os possíveis episódios e a transportá-los da imaginação à vida [...] Para certa classe de almas fantasiosas e influenciáveis, o drama policial e o passional são incentivos [...] Não; por sorte a vida não é como a apresenta, em abominável caricatura, o cinematógrafo, mediante a exibição de seus romances policiais e passionais. Mas o cinematógrafo e o romance popular, o melodrama, assim a desfiguram [...].

Em muitos homens pode causar dano esse espetáculo. Em muitas crianças também. Para aceder ao livro insano é preciso dominar a preguiça de ler; para assistir o maldoso melodrama é necessário estar atento à sugestão da palavra que explica e comenta a ação; para assistir o filme somente é preciso um pouquinho de dinheiro no bolso e outro pouco de saúde nos olhos. É por isso que a propaganda do delito é mais eficaz no filme que no livro e no cenário. (MIQUEL, 1996, p. 74, tradução minha).

<sup>5</sup> Sobre essa questão, cf. De los Reyes, A. *Cine y sociedad en México... Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: Unam, 1993, em especial p. 130-172.

Em primeiro lugar, gostaria de chamar a atenção sobre o comum preconceito que irmana detratores e apologistas e cujos desdobramentos exigem, como foi assinalado no início, um exame pormenorizado das relações entre tradição letrada e cinema neste período: para uns e outros, o cinema é mais prejudicial ou mais benéfico que a palavra escrita devido a seu caráter mais imediato, mais concreto, à sua maior simplicidade, características responsáveis por seu alcance e eficácia<sup>6</sup>. Por outro lado, no que tange à esfera do passional, vale assinalar que na maior parte das crônicas a ênfase se desloca do problema da *imitação dos meios* ao da *imitação do desejo*, dos perigos da “passagem ao ato” ao risco da alienação dos sujeitos (predominantemente femininos) em desejos irrealizáveis e tidos freqüentemente como imorais. Explico-me: é claro que também nesse caso existem vasos comunicantes ou “estâncias de contágio”, como diria Urbina, entre a tela e a vida. De início, entre a sedução vista e a sedução vivida[...] enquanto se vê uma fita, como pode constatar-se em *Amor, cinema e telefone* (1920), incisiva crônica de Lima Barreto na qual se ataca em igual medida as mediocres fitas norte-americanas, a sensibilidade do público que assiste esses filmes e o telefone (“outro aparato moderno mediano de amores ilícitos e criminosos”):

[...] todas essas fitas americanas são brutas histórias de raptos, com salteadores, ignóveis fantasias de uma pobreza de invenção de causar pena, quando não são melodramas idiotas que deviam fazer chorar as criadas de servir há quantos anos passados.

Apesar disso tudo, é na assistência delas que nasce muito amor condenado. O cadastro policial registra isso com muita fidelidade e freqüência. “Foi”, diz uma raptada, “no Cinema X que conheci F. Ele me acompanhou, até”... Ainda outro dia, no inquérito a que a polícia procedeu, sobre aquela tragédia conjugal da Rua Juparanã, veio saber-se que a esposa culpada conhecera o seu sedutor no Cinemaz.

O amor, ao que parece, é como o mundo, nasce das trevas; e o cinema não funciona à luz do sol, nem à da eletricidade, nem à da lua. (BARRETO, 2004, p. 106-7).

<sup>6</sup> Para uma análise desta problemática, cf. o artigo de minha autoria (2008, p. 197-211).

Existe, porém, uma dimensão não menos importante, na qual conflui o desejo de levar uma vida de filme, de protagonizá-lo e, em consequência, de ser estrela de cinema, deflagrando uma espécie de fúria mimética nos âmbitos da moda, dos gestos, dos hábitos de consumo, etc. Nesse caso, não obstante, a imitação acarreta muito menos o sucesso ou a concretização do “delito” que a ilusão falaz, o desengano, a frustração. Daí que os textos que abordam esse universo temático busquem sobretudo dissuadir as vítimas iludidas e restituir o “princípio de realidade”. Com um olhar severo mas não isento de compaixão, num texto como *Vanidad de Vanidades* (1919), de autoria do mexicano Silvestre Bonnard (apud MIQUEL, 1992, p. 336-40):

“Prezado Senhor, peço que me envie uma lista completa de todos os estúdios cinematográficos que existem em Los Angeles, porque pretendo entrar em contato com eles para tratar de assuntos particulares. Cordialmente, Carmen L”. Matematicamente, o carteiro me entrega todos os dias dois ou três envelopes [...] Esses envelopes contêm cartas idênticas às que acabo de inserir no princípio destas linhas. Compreendem vocês, leitores piedosos, o objeto dessas tímidas correspondências? Nossas jovens da classe média sonham com a tela. As vejo nos cinemas de bairro seguir com os olhos ávidos as personagens de qualquer filme que se projeta, acompanhá-las com uma secreta amargura, com um desejo irrefreável de imitá-las... Elas querem fugir de sua esmagadora mediocridade, querem abandonar para sempre o livro de taquigrafia, o expediente, a máquina de escrever, o namorado chato que lê Vargas Vila, e correr mundo para viver a vida intensa das fitas. [...] Por isso me buscam, enquanto mentor desconhecido que as levará pela mão até os enormes estúdios de Los Angeles. Na verdade eu não deveria responder essas cartas porque alimento uma esperança que não deve existir. Eu deveria falar a essas jovens da quase absoluta impossibilidade de serem admitidas no cinema, deveria contar a elas que em Los Angeles existem mais de cinco mil garotas bonitas como elas, que não têm chance nenhuma e que quase morrem de fome à beira de Chaplin, que ganha milhões, de Mary Pickford, que recebe centenas de milhares. Eu queria contar todas essas coisas, mas não posso. Em vez disso, lhes remeto sempre a lista que me pedem. Mas, daqui, sinceramente, dirijo-me a vocês: Carmen, Josefina, Maria, Enriqueta e Esperança, daqui lhes sugiro

que... esqueçam o cinema, que é uma miragem fatal. Continuem como até hoje, escrevendo cartas à máquina e fazendo ditados de taquígrafia. (MIQUEL, 1992, p. 336-40, tradução minha).

Com a ironia que caracteriza sua escrita em todos os gêneros e registros, um motivo análogo comparece na crônica do argentino Roberto Arlt intitulada *Mamá, quiero ser artista* (1930):

Zelador: Senhor Arlt, uma senhorita no telefone pergunta por você.

O que subscreve – Alô, quem é?

A desconhecida – Senhor Arlt?

O que subscreve – O próprio.

A desconhecida – Olha, eu sou aluna do Conservatório Nacional de Música. Desculpe que o incomode pelo telefone mas [...] tenho que lhe fazer um pedido.

O que subscreve – Peça.

A desconhecida – Eu faço o curso de declamação (o que subscreve pensa que o curso de declamação devia se chamar o curso das bregas [...]) O professor nos pediu que fizéssemos uma redação descrevendo alguma pessoa que conheçamos [...] e eu queria lhe pedir a você, que todos os dias escreve uma matéria, que escrevesse para mim uma redação muito romântica sobre Ramón Novarro, ou Peter [...]

[...]

Essa moça, filha de boa família, pedindo que eu lhe escreva uma redação sobre Ramón Novarro ou qualquer outro galã que o cinema inventa precisamente para fritar o cérebro das filhas de boa família, mexeu com meus nervos.

[...]

*“Ela vai ser artista”.*

Você chega na casa de uma dessas moças e aos quinze minutos começa a ladainha.

A mãe – Por que você não declama, menina?

A menina (que não é nenhuma menina) – Mas mãe [...]

O visitante – Declame, senhorita [...] Deixe ver se lembro (Todo visitante, mesmo que seja quitandeiro, lembra de algum verso, nem que seja o que se inicia; “Salve, lindo pendão da esperança”)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> No original: “*Yo te saludo, bandera de mi patria*”.

A mãe – Ela vai para *Jólibud* (Hollywood)<sup>8</sup>

O visitante (cá entre nós; o visitante é muito burro) – Então isso quer dizer que ela vai ser artista?

A mãe – Menina, por que não faz para o senhor o papel de Dolores del Río em “Las sombras blancas”?

O visitante (semi-apavorado, ao constatar que o assunto era sério) – Não precisa. Basta olhar a cara dela para perceber que vai se tornar uma grande artista.” (ARLT, 1930, p. 56-60).

Destaco, por último, um viés complementar das relações desejo/paixão delitativa/cinema, focado por Arlt, também com forte ironia, em *El cine y las costumbres* (1930), texto que lança luz sobre a função compensatória das fitas românticas num contexto social, ao mesmo tempo moralista conservador, hipócrita e machista:

Uma senhora – Eu tenho notado que entre o elemento feminino que concorre ao cinema, encontram-se muitas senhoras e demasiadas moças. Que as moças se interessem pelo amor é lógico; e pelo amor com os beijos que mostram no cinema, mais ainda; mas que uma mulher casada se sinta atraída pelo cinema me parece um pouco inexplicável.

Eu (Arlt) – Acontece que as mulheres casadas, tempos depois de casar se aborrecem profundamente e percebem a bobagem que fizeram.

A senhora – Não acho, você está errado. A mulher não se aborrece pelo casamento em si, o que a aborrece e provoca nela uma espécie de mal-estar subterrâneo é a monotonia da vida matrimonial. Dizer que o casamento aborrece é o mesmo que dizer que comer suspiros enjoa. Mas se você é obrigado a alimentar-se exclusivamente com suspiros fique certo que acabará por adoecer do estômago.

Eu – É provável.

A senhora – Há mais uma questão ainda. Os homens, quando se entediam com a esposa têm uma alternativa mais ou menos confortável: se apaixonar por outra. O homem tem uma facilidade especial para ser infiel. Para as mulheres, que somos de carne e osso como vocês, não é tão fácil se apaixonar, mas sim se aborrecer. E substituímos o amor [...] pelo cinema. (ARLT, 1930, p. 80-1)

<sup>8</sup> Arlt transcreve uma deformação na pronúncia da palavra muito habitual entre os setores populares, impossível de transpor para o português. Optei por preservar o termo no original.



Precisamente essa “substituição”, que implica tanto o objeto de desejo quanto o sujeito espectador, constitui o foco de outra matéria *arbitraria* intitulada *Me pareço a Greta Garbo*. O conjunto de crônicas mencionadas, bem como várias ficções do período, encenam essa espécie de *bovarismo* suburbano, que não será tratado neste trabalho por razões de espaço, mas que conduz novamente, desenhando um círculo, à discussão em torno ao vínculos entre cinema, mimesis, vida social.


### Referências

- ARLT, R. *Notas sobre cine*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- BARRETO, LIMA A. H. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v. 1.
- BROITMAN, A; SAMELA, G. Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina. GONZÁLES, H; RINESI, E. (Comps.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: M. Suárez editor, 2002.
- GÁRATE, M. V. Tradição letrada e cinema mudo: em torno a algumas crônicas mexicanas de começos do século XX. *Revista Alea*, v.10, n. 2, 2008.
- GONZÁLES CASANOVA, M (Org.). *El cine que vió Fósforo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine. 1896-1907*. México D.F.: Culiacán : Unam/El Colegio de Sinaola, 1995.
- LA PELÍCULA. Moralidad, criminología [...] Lo de siempre. *La Razón contra el cinematógrafo*, v. 3, n. 140, 20 maio de 1919.
- MIQUEL, A. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina, primer cronista mexicano de cine*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Los exaltados*. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

- MONTEIRO LOBATO. A lua córnea: em a onda verde. In: \_\_\_\_\_. *O presidente negro*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (*Obras Completas* ; 5)
- QUIROGA, H. *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos, Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 1997.
- REYES, A de los. *Cine y sociedad en México: Bajo el cielo de México (1920-1924)*. México: Unam, 1993.
- RIO, J. do. *Cinematograph: crônicas cariocas*. Porto: Livraria Chadrón, 1907.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO NA REVISTA MOARA

A **Revista MOARA** aceita artigos originais para publicação que devem ser encaminhados ao editor responsável pelo número a ser organizado. Os textos serão submetidos ao Conselho Editorial da revista, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo. Seguem abaixo as normas para publicação.

The logo for the journal 'MOARA' is rendered in a bold, black, hand-drawn style. The word 'MOARA' is on the top line, and 'REVISTA' is on the bottom line. The letters are thick and irregular, with some overlapping and a slightly distressed appearance.

1. Redigir o texto em português, inglês, francês ou espanhol.
2. Utilizar margens de 3 cm à esquerda, 2 cm à direita, 3 cm na margem superior e 2 cm na margem inferior em formato de papel A4.
3. O texto digitado deve ter entre 4 mil e 8 mil palavras, incluindo os anexos.
4. Digitar o texto em Word for Windows (edição 6.0 ou superior), fonte Garamond, corpo 12, espaçamento simples entre linhas e parágrafos, em modo justificado.
5. Entre partes do texto e entre texto e exemplos, citações, tabelas, ilustrações etc., utilizar espaço duplo. Para fazer isso, basta redigi-los na segunda linha após o parágrafo anterior.
6. Para citações com mais de três linhas, adentrar o texto em 2 cm. e utilizar fonte Garamond, corpo 10.
7. Para citações com menos de três linhas, usar aspas no próprio corpo do texto.
8. Para notas de rodapé, usar fonte Garamond, corpo 10.

9. Utilizar paragrafação automática.

10. Apresentar o texto na seguinte seqüência: título do artigo, nome(s) do(s) autor(es), resumo na língua do artigo e em alemão, francês, espanhol ou inglês, palavras-chave em português e na outra língua do resumo apresentado, texto, referências e anexos.

11. Digitar o título do artigo centralizado na primeira linha da primeira página com fonte Garamond, tamanho 12, em formato negrito, todas as letras maiúsculas.

12. Digitar o(s) nome(s) do(s) autor(es) de forma completa na ordem direta, na segunda linha abaixo do título, com alinhamento à direita, seguido do nome completo da Instituição de filiação, entre parênteses. Letras maiúsculas devem ser utilizadas apenas para as iniciais e para o sobrenome principal.

13. Os resumos devem ser antecidos pela expressão RESUMO em maiúsculas, seguida de dois pontos, na terceira linha abaixo do nome do autor e sem adentramento. O texto dos resumos segue na mesma linha e deve ficar entre 100 e 150 palavras. Digitá-lo em fonte Garamond, corpo 11.

14. As palavras-chave devem ser antecidas pela expressão PALAVRAS-CHAVE em maiúsculas, seguida de dois pontos, na segunda linha abaixo do resumo e duas linhas acima do início do texto. Utilizar entre três e cinco palavras-chave com fonte Garamond, tamanho 11, separadas por ponto e vírgula.

15. Digitar os títulos de seções com fonte Garamond, tamanho 12, em negrito. O título da introdução deve ser redigido na terceira linha após as palavras-chave. Os demais títulos, duas linhas após o último parágrafo da seção anterior (pular linha). Os títulos de seções são numerados com algarismos arábicos sem pontos (por exemplo, 1. Introdução, 2. Fundamentação teórica).

Apenas a primeira letra de cada subtítulo deve ser grafada com caracteres maiúsculos, exceto nomes próprios.

16. Digitar a primeira linha de cada parágrafo de texto com adentramento.

17. As citações no texto devem ser indicadas pelo sistema autor data. Ex.: Para citar, resumir ou parafrasear um trecho da página 36 de um texto de 2005 de Pedro da Silva, a citação completa deve ser (SILVA, 2005, p. 36). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.

18. Citações no meio do texto sempre devem vir entre aspas e nunca em itálico. Use *itálico para indicar ênfase ou grafar termos estrangeiros*.

19. Exemplos de corpora analisados devem vir no padrão de citação.

20. Caso seja necessária transcrição fonética, o autor deve enviar a fonte utilizada juntamente com seu artigo, a fim de que a mesma possa ser instalada para editoração do artigo.

21. Notas devem ser digitadas em rodapé em seqüência numérica.

Se houver nota no título, marcar com asterisco (\*). Não se deve usar nota para citar referência 22. Tabelas, quadros, gráficos, fotografias, ilustrações, desenhos etc. devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica.

As tabelas devem seguir os padrões estabelecidos pelo IBGE (1993). Não se admitem ilustrações xerocopiadas. Elas deverão ser devidamente escaneadas e inseridas no texto. Os títulos devem ser digitados com fonte Garamond, tamanho 12, em formato normal, centralizado. Tabelas, quadros, gráficos, fotografias, ilustrações, desenhos etc. devem ser identificados por legendas.

23. Os anexos devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica. Para anexos que se constituem de textos já publicados, o autor deve incluir referência bibliográfica completa.

**24.** As referências devem ser antecidas da expressão Referências, em negrito. A primeira referência deve ser redigida na segunda linha abaixo dessa expressão. As referências devem seguir a NBR 6023 da ABNT: os autores devem ser citados em ordem alfabética, sem numeração, sem espaço entre as referências e sem adentramento; o principal sobrenome do autor em maiúsculas, seguido de vírgula e iniciais dos demais nomes do autor. Se houver outros autores devem ser separados uns dos outros por ponto e vírgula; título de livro, de revista e de anais, em itálico; título de artigo: letra normal, como a do texto; se houver mais de uma obra do mesmo autor, seu nome deve ser substituído por um traço de cinco toques; mais de uma obra do mesmo autor no mesmo ano, use uma letra (a, b, ...) após a data. Ordene referências de mesmo autor em ordem decrescente.

Exemplos:

FERREIRA, M. *Morfossintaxe da Língua Parkatêjê*. Munique: Lincom-Europa, 2005.

FURTADO, M. T. A visão da Amazônia em Euclides da Cunha, Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS – GELNE, 20., 2004, João Pessoa, Paraíba. *Anais...* João Pessoa, 2004. p.1869-1874.

MAGNO E SILVA, W. Estratégias de Aprendizagem de Línguas Estrangeiras – Um Caminho em Direção à Autonomia. *Intercâmbio*, v. XV. São Paulo: LAEL/PUC –SP, 2006. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/silva\\_w.pdf](http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/silva_w.pdf)>. Acesso em: 5 set. 2007.

PESSOA, F. C. As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar as narrativas populares da Amazônia paraense. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (orgs.). *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2007, p. 139-157.

SALES, G. M. A. Um público leitor em formação. *Moara*, Belém, v. 23, p. 23-42, jan-jun. 2006.

A desconsideração das normas especificadas acima resultará na não aceitação do artigo submetido.

*Última atualização em 17/09/2009.*