

**MEMÓRIAS DA BORBOREMA**  
**REFLEXÕES EM TORNO DE REGIONAL**

## Diretoria Abralic 2012-2013

Presidente	Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)
Vice-Presidente	Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB)
Secretário	José Hélder Pinheiro Alves (UFCCG)
Tesoureiro	Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
Conselho Fiscal	Sandra Margarida Nitrini (USP) • Helena Bonito Couto Pereira (Univ. Mackenzie) • Arnaldo Franco Junior (UNESP • S. J. do Rio Preto) • Carlos Alexandre Baumgarten (FURG) • Rogério Lima (UnB) • Germana Maria Araújo Sales (UFPA) • Marilene Weinhardt (UFPR) • Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
Suplentes	Adeíto Manoel Pinho (UEFS) • Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)
Conselho Editorial	Diógenes Buenos Aires de Carvalho • Fernanda Aquino Sylvestre • Germana Maria Araújo Sales • Luciano Barbosa Justino • Luís Gonçalves Bueno de Carvalho - Marilene Weinhardt • Murilo Marcondes Moura • Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo • Valéria Andrade

*Ana Cristina Marinho Lúcio*  
*Diógenes André Vieira Maciel*  
(Organizadores)

**MEMÓRIAS DA BORBOREMA**  
**REFLEXÕES EM TORNO DE REGIONAL**

Abralic  
Campina Grande  
2013

Campina Grande, PB – ABRALIC - 2013

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Capa	Yasmine Lima
Editoração/Impressão	Magno Nicolau – Ideia Editora
Revisão	Priscilla Vicente Ferreira

M533 Memórias da Borborema: reflexões em torno de regional / Ana Cristina Marinho Lúcio / Diógenes André Vieira Maciel (Org.). - Campina Grande: Abralic, 2013. 85p.  
ISBN 978-85-98402-08-6  
1. Literatura Comparada - Cultura - Memória

CDU 82.091

A B R A L I C  
CNPJ 91.343.350/0001-06  
Universidade Estadual da Paraíba  
Central de Integração Acadêmica de Aulas  
R. Domitila Cabral de Castro S/N 3º Andar/Sala 326  
CEP: 58429-570 - Bairro Universitário (Bodocongó)  
Campina Grande PB  
E-mail: [diretoria@abralic.org.br](mailto:diretoria@abralic.org.br)

# SUMÁRIO

---

**APRESENTAÇÃO, 7**

**LITERATURA E CULTURA: NACIONALISMO,  
REGIONALISMO E GLOBALIZAÇÃO, 11**

*José Luís Jobim*

**O CONCEITO DE “LITERATURA NACIONAL” E A  
CRISE DE IDENTIDADES NA AMÉRICA LATINA, 27**

*Eduardo F. Coutinho*

**TRÂNSITO POSSÍVEL ENTRE AS TRÊS INSTÂNCIAS -  
MODELO BUSCADO NA CRIAÇÃO FICCIONAL, 43**

*Marilene Weinhardt*

**OS DESAFIOS DE TRADUZIR *FACA*, DE RONALDO  
CORREIA DE BRITO, 55**

*Émilie Audigier*

**CANTO NO SERTÃO: RECORTES DA CULTURA  
POPULAR EM VERSO E PROSA, 67**

*Maria Suelly da Costa*



## APRESENTAÇÃO

---

A organização de um evento como um Encontro da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) é um desafio. Realizar este desafio, mais uma vez, no Nordeste, é uma aventura. São muitos os empecilhos implicados: as distâncias geográficas, valores e tempo despendidos com deslocamentos entre estas distâncias, o número de congressistas e de pessoas envolvidas. Tudo é grande.

Quando em Curitiba, durante a realização do XII Congresso Internacional da ABRALIC, em 2011, abraçamos a tarefa de assumir a diretoria desta Associação, vislumbrávamos a possibilidade inédita de realizarmos estes Encontros numa cidade do interior do nosso Estado, a Paraíba. Foi assim que, em outubro de 2012, entre os dias 10 e 12, concretizamos a primeira parte deste cometimento, com a realização, plena de sucessos, do XIII Encontro (Regional) da ABRALIC, na cidade de Campina Grande, localizada na Serra da Borborema.

Os textos, que ora publicamos, são parte das memórias deste Encontro, que teve como eixo norteador as discussões em torno do que denominamos de “Internacionalização do Regional” – proposta temática pensada pela atual gestão da Associação para ser discutida, seja através de palestras, mesas-redondas e/ou sessões de comunicação, levando-se em conta os vários questionamentos que são problematizados na atual agenda contemporânea sobre o estado da literatura, seja nas vias do regional/nacional, seja nas negociações com as perspectivas internacionais. Esta proposta se ancorou na retomada do debate em torno do conceito de nação e de tra-

dição literária nacional, tendo em vista que a ideia de uma cultura/literatura nacional estaria tradicionalmente associada a um uso do substantivo *nação*, em função adjetiva e marcando posição claramente política e derivada dos nacionalismos do século XVIII ou na definição particular de Estado-nação. Por outro lado, o caráter transnacional de algumas demandas locais, inclusive com apelos mercadológicos, e os internacionalismos, que reforçam tradições nacionais e linguísticas, têm estado na ordem do dia, problematizando, por exemplo, conceitos operativos como *região* e *regional*, colocados em perspectiva diante das novas discussões sobre territórios, e, mais ainda, de entendimentos particulares das próprias tradições literárias, dentro de um território *nacional* ou para além dele, quando se revelam diálogos de toda sorte. Tudo isso exige, conforme acreditamos, um rever da própria literatura.

É assim que pensar a atual conjuntura político-econômica em que se insere a literatura como mercadoria e/ou arte é uma forma de trazer à tona questões que ressaltam aspectos em torno das relações regionais, nacionais e internacionais em tempos de globalização, de quebra de fronteiras, de mobilidades de posições, de reconstruções e invenções de sujeitos, de redefinição ou ampliação da própria noção de literatura, acompanhada por muitos adjetivos – *regional, nacional, internacional*.

As discussões, proferidas e socializadas, durante aquele Encontro ajudaram a compor um quadro em que se redefinem campos literários, campos semânticos, performances, identidades, alteridades, subjetividades e modos de subjetivação na e pela literatura. E os textos que passam a compor estas memórias são representativos dos debates que tivemos oportunidade de travar, combinando abordagens e perspectivas teóricas e metodológicas, dando voz a autores que falam de seus lugares (regiões do Brasil e outros países), de suas posições pessoais e profissionais, logo, de lugares que

procuram, na dinâmica da interpretação cultural ocidental legitimam falas, discursos e essa forma de encarar o seu e o outro lugar que, sob outros olhares, poderia provocar certos acirramentos sobre questões como as já em discussão: descentramento dos cânones literários e descentramento de fronteiras.

Se antes as literaturas eram entendidas como instituições e cânones particulares, vinculadas a ideias que desautorizavam as quebras de fronteiras, as desarticulações do uno, as projeções para o diverso, o descentramento do que, de forma sagrada, opunha baixa à alta literatura, este Evento da ABRALIC propôs outras configurações da literatura, a partir da lógica dos mercados, das intenções autorais, da formação de públicos e de pesquisadores, e, principalmente, das fronteiras geográficas, espaciais, temáticas.

São estas as questões que avultam nos textos aqui selecionados, apresentados durante o Encontro de 2012: como a conferência proferida por José Luís Jobim, por ocasião da abertura, ou nos textos de Eduardo Coutinho e Marilene Weinhardt, que foram comunicados na mesa intitulada “Rumos da literatura comparada no Brasil: regional, nacional, internacional”, que suscitaram debates tão produtivos naquela oportunidade. Por estes mesmos caminhos, o texto de Émilie Audigier, em torno de sua tradução do volume de contos **Faca**, de Ronaldo Correia de Brito, para o francês, também questiona os limites do termo regionalismo, tão desgastado em nossa tradição crítica, nos liames de sua tarefa tradutória. E, finalizando esta seleção de textos, o debate em torno do aboio, tão significativo de nossa cultura no Nordeste, que salta das páginas do periódico *Revista do Brasil*, abrindo um significativo debate interregional, através de um poeta e de um estudioso das tradições populares, como Câmara Cascudo.

Que os leitores destas memórias possam ter nos textos aqui publicados um convite, com o objetivo de melhor apro-

veitar as discussões formuladas e se preparar para discussões mais ampliadas, em julho de 2013, quando da realização do XIII Congresso Internacional da ABRALIC, na Universidade Estadual da Paraíba, em parceria com a Universidade Federal de Campina Grande e com a Universidade Federal da Paraíba.

Diretoria ABRALIC  
Gestão 2012-2013

## LITERATURA E CULTURA: NACIONALISMO, REGIONALISMO E GLOBALIZAÇÃO

---

*José Luís Jobim*  
(UERJ-UFF)

Nos últimos 10 anos, tenho escrito muito sobre nacionalismo, globalização e história da literatura. Aqui, vou retomar muito do que escrevi, incluindo uma reflexão sobre o sentido do regionalismo, no contexto histórico em que nos inserimos. Começo por retomar duas concepções tradicionais, principalmente a partir do século XIX: a de nacionalismo como cidadania e a de nacionalismo como identidade adquirida ou herdada (JOBIM, 2002).

A concepção de nacionalismo como cidadania deriva de idéias iluministas sobre a estruturação do Estado e os direitos e deveres de seus cidadãos. Está presente nela, entre outras coisas, a idéia de que o Estado-nação se legitima pela manifestação de seus cidadãos, vistos como sujeitos autônomos que optam politicamente por permanecerem juntos, sob regras de governo estruturadas pela expressão de consentimento voluntário de cada um e de todos.

A concepção de nacionalismo como identidade herdada ou adquirida apresenta pelo menos três elementos básicos em sua constituição: território, raça e língua. A estes muitas vezes soma-se outro: a religião. O uso desta concepção normalmente implica a crença de que o sujeito herda ou adquire uma identidade nacional, por ter nascido em determinado

território, pertencer à determinada raça e falar determinada língua.

Trata-se de uma concepção que presume de algum modo uma pátria-mãe que transmitiria a seus filhos uma herança, por terem nascido em seu território e compartilharem uma série de características de família, como a língua e a raça. Os filhos da uma pátria-mãe comporiam um conjunto com uma individualidade diferenciada em relação a outros conjuntos nacionais, outras famílias com outras pátrias-mães. Acredita-se, nessa linha de pensamento, em uma espécie de alma coletiva, relacionada a uma herança comum, em virtude da qual uma nação e cada um de seus membros possuiriam seu caráter distintivo em relação a outras nações e seus respectivos membros.

A idéia de um nacionalismo organicamente cultural, herdado como energia viva pelos filhos de uma terra-mãe, gerando sentidos e sentimentos de uma alma coletiva comum, foi muito influente, tanto no Romantismo europeu quanto no brasileiro, e está longe de ter sido apenas uma criação de Johann Gottfried Herder (1744-1803) e seus epígonos.

Já a concepção de nacionalismo como cidadania entra em conflito direto com os fundamentos da outra, pelo menos por três linhas de argumentação. A *primeira linha* questiona a importância da *territorialidade* na concepção de nacionalismo como identidade herdada ou adquirida, argumentando que os territórios das nações e a própria existência delas em seus respectivos territórios modificam-se historicamente. A *segunda* recusa a utilização de *raça* como critério nacional, justificando que os Estados-nações reais não apresentam homogeneidade racial. A *terceira* contesta a *homogeneidade linguística*, alegando que, mesmo em Estados-nações mais antigos, pode-se constatar uma diversidade linguística que desmente qualquer pretensão à alegada herança unitária de uma língua, ou de sentidos derivados dela.

É bom assinalar também que, quando examinamos os argumentos produzidos por autores que tratam do nacional, é muito comum observarmos a presença simultânea de argumentos referentes à cidadania e à identidade herdada, muitas vezes de forma incoerente ou contraditória.

De fato, a versão de Estado-nação que hoje conhecemos é uma criação relativamente recente em nosso planeta. Immanuel Wallerstein (2000, p. 304) nos lembra que a maioria dos estados membros da ONU hoje não existia há um ou dois séculos atrás. Para nossa argumentação aqui, é importante observar que também o termo *globalização* é relativamente recente. Como já dissemos antes, o contexto de uso deste termo no Brasil muitas vezes se dá em oposição ao *nacionalismo*, termo que, por sua vez, também tem uma pesada carga histórica de sentidos (JOBIM, 2002). Vejamos, então, como se articulam *nacionalismo*, *globalização* e as *trocas e transferências literárias e culturais*.

## A GLOBALIZAÇÃO E AS TROCAS E TRANSFERÊNCIAS LITERÁRIAS E CULTURAIS

Alguns teóricos, como René Armand Dreifuss, classificam sob a denominação de globalização diversos fenômenos e variados conjuntos de processos pertencentes ao âmbito da economia (pesquisa científica, desenvolvimento e aplicação tecnológica, finanças, produção, administração, comercialização, dinâmica e uso das facilidades naturais e dos recursos humanos), processos que se desdobrariam na sociedade, se expressariam na cultura e marcariam a política, condicionando gestão e governança nacional (DREIFUSS, 1999, p. 102). Jürgen Habermas enfatiza ainda mais o aspecto processual: “Uso o conceito de ‘globalização’ aqui para descrever um processo, não um estado final. Ele caracteriza o âmbito e a intensidade crescentes de relações comerciais, comunicati-

vas e de troca além das fronteiras nacionais.” (HABERMAS, 1999, p. 66)

Outros teóricos afirmam que, se globalização significa que o mundo é uma unidade sem emendas em que cada um participa de modo igual na economia, então ela não ocorreu, porque nós não vivemos numa economia integrada, nem possivelmente viveremos no futuro previsível. Acrescentam: se globalização significa meramente que partes do mundo estão interconectadas, então não há nada novo sobre esta assim chamada globalização; ela teria começado há séculos atrás, quando Colombo velejou através do Atlântico, se não antes; a única novidade estaria nos graus de expansão no comércio e transferência de capital, mão de obra, produção, consumo, informação e tecnologia, que poderia ser volumosa o suficiente para resultar em mudança qualitativa (MIYOSHI, 1999, p. 248).

Para Milton Santos (2001, p.35). “globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista”, que se dá de forma perversa e desagregadora socialmente. Para ele, é necessário apontar para o trabalho ideológico por trás da tentativa de implantação deste termo e dos sentidos atribuídos a ele, que atendem apenas aos interesses hegemônicos do capitalismo globalizado

No que diz respeito a nosso interesse específico na produção literária e cultural, podemos dizer que, se a produção e circulação de bens culturais (jornais, revistas, livros, filmes etc.) ganhou uma dimensão que não tem precedentes, isto não significa que as trocas e transferências de bens culturais sejam simétricas. Não vou aqui tratar em detalhes da enorme desigualdade nas trocas e transferências de bens culturais entre os estados-nações mais ricos e os mais pobres, mas, isto sim, chamar a atenção sobre os sentidos destas transferências e trocas.

Se, como afirma Michel Espagne (1999, p. 23), uma transferência cultural não é determinada principalmente por

uma preocupação de exportação, mas pela conjuntura do contexto que a acolhe e que determina decisivamente o que pode ser importado ou o que, dentro de uma memória nacional latente, deve ser reativado para servir aos debates do momento, então, quando falamos em transferências culturais no âmbito do que se chama de “globalização”, devemos considerar que este termo designa sentidos diferentes, se tratamos das transferências culturais no âmbito do Brasil ou de um país mais “central” no que diz respeito à participação à gerência efetiva da ordem internacional que se estabelece sob o abrigo do termo “globalização”.

Isso fica mais claro, ao observarmos como são elaboradas normas em escala transnacional ou globalizada, para a produção, circulação e consumo dos chamados *bens culturais* (livros, discos, filmes, músicas). Do ponto de vista econômico, podem-se formular questões cujas respostas indicariam direções muito diferentes: “Deveriam os bens culturais ser considerados apenas como mercadorias iguais a outras existentes no mercado, e tratados social e economicamente da mesma maneira?”; ou “Deveriam estes ser considerados como manifestações socialmente diferenciadas e ter um tratamento especial?” Estas questões, de fato, foram formuladas em um ambiente no qual havia propostas de colocar os bens culturais (livros, músicas, filmes etc.) como meros itens na pauta internacional de comércio.

Na primeira década do século XXI, o governo norte-americano jogou todo o peso de sua influência para que, em fóruns internacionais, se julgassem os bens culturais da mesma forma que todos os outros bens que eram objeto de negociação entre países, ou seja, da mesma forma que carros, panelas, parafusos ou latas de lixo. Argumentava que, se os bens culturais podem ser comprados e vendidos, como estes outros, então não deveriam ser distinguidos, porque todos teriam o mesmo caráter de *mercadoria* no comércio internacional e deveriam ser regidos pelas mesmas regras que regu-

lam as compras e vendas das outras mercadorias. E que regras seriam essas?

Do ponto de vista norte-americano, deveriam ser as do liberalismo. Os produtores de bens culturais não deveriam ter, por parte dos estados nacionais, nenhum tipo de regalia ou atenção especial dos respectivos governos ou sociedades, e deveriam produzir e apresentar suas mercadorias para compra e venda do mesmo modo que outros produtos. Por exemplo, um filme norte-americano não deveria receber nenhum tipo de regalia, incentivo financeiro ou fiscal do governo dos EUA, e deveria não só ter entrada livre em todos os outros mercados nacionais, como ter concorrentes nesses mercados que também não recebessem nada do Estado em que se inserissem. Isso supostamente significaria a igualdade internacional de oportunidades para todos os produtores culturais e a liberdade para circulação das mercadorias que produzissem, sem a “interferência” governamental. Claro, seguindo de modo estrito este ponto de vista, a questão dos bens culturais teria de ser decidida exclusivamente pela Organização Mundial do Comércio.

O ponto de vista oposto, inicialmente defendido pela França e pelo Canadá, era o de que bens culturais, embora tenham também características de mercadoria, não poderiam ser tratados da mesma maneira que carros, panelas, parafusos ou latas de lixo. Por quê? Porque nesses bens se concentrariam elementos importantes para o sentido da vida humana como um todo e as diversas comunidades humanas em suas particularidades próprias.

Além disso, aquela versão de liberalismo norte-americano, embora sustentada por um discurso que propõe *igualdades formais*, seria consolidadora de *desigualdades reais*, já que, de fato, a ideia de que todo o mundo tem ou deve ter as mesmas condições para a produção e consumo de bens culturais esbarra com a realidade de que produtores culturais em países que têm mais recursos podem mais. Se deter-

minados países têm um “mercado” maior e mais rico para seus “bens culturais”, isto significa maior facilidade para que estes bens sejam financiados e difundidos não somente dentro de suas fronteiras nacionais, mas também exportados. Esta facilidade permite também que o modo de ser e estar no mundo das populações destes países mais privilegiados circule mais amplamente em outros países. Assim, pode ser justificável alguma forma de intervenção que, entre outras coisas, procure tornar menos desiguais as oportunidades de produção e circulação destes “bens”, já que a questão da divulgação e reconhecimento das diferentes culturas interfere na política e na economia internacionais. Foi por isso que o ex-presidente francês François Mitterrand argumentou no parlamento europeu, em 1995:

A exceção cultural é a ideia de que as obras do espírito não são mercadorias como as outras; é a convicção de que a identidade cultural de nossas nações e o direito de cada povo ao desenvolvimento de sua cultura estão em jogo; é a vontade de defender o pluralismo, a liberdade, para cada país, de não abandonar a outros seus meios de representação, isto é, os meios de se fazer presente a si próprio. (apud GORNAY, 2002, p. 88-89)

Assim, se os bens culturais estivessem apenas submetidos às hegemonias e predominâncias que marcam as relações comerciais de “mercado”, isto geraria uma série de problemas. Claro, problemas não para as nações com maior poder econômico, que poderiam continuar a inundar o mercado de nações menos privilegiadas, com filmes, música, livros que configuram os sentidos dominantes naquelas nações mais poderosas, deixando de lado outros sentidos que seriam relevantes para comunidades nacionais menos privilegiadas.

Considerando que os empreendimentos culturais mais lucrativos operam em escala de produção, circulação e venda que presume um público de massa para seu financiamento e

lucro, então a indústria norte-americana do cinema, por exemplo, já conta com uma base de mais de 200 milhões de potenciais compradores nacionais de ingressos. Compradores de ingresso, claro, que podem ver nesses filmes as suas cidades, sua língua, seus produtos, seu modo de ser e estar no mundo. Em contraste, pode-se condenar a população de um país com cinco milhões de habitantes, e com uma língua e cultura específicas, a assistir filmes e ler livros “estrangeiros”, só porque a economia de escala tornaria inviável economicamente fazer filmes que não se financiariam apenas com o público daquele país. Ou seja, pode-se condenar esta população a apenas ver elementos linguísticos e culturais de outras sociedades, sem a possibilidade de reconhecer na tela questões mais especificamente referentes ao seu modo de ser e estar no mundo.

Claro, se quisermos raciocinar de modo mais político, a pergunta poderia ser: – Por que se deveria aumentar a vantagem relativa de certas nações ou grupos de nações no mercado internacional, cujas “mercadorias” (carros, armas, estrutura turística etc.) são divulgadas nestes “bens culturais”, em detrimento de outras nações ou grupos de nações, que têm um ônus maior para tornarem conhecidas suas respectivas “mercadorias”, porque não têm esta “vantagem relativa”?

Também existia e ainda existe a percepção de que, em relação aos fenômenos culturais, especialmente aos “produtos” que podem ser encaixados neste rótulo (livros, filmes, gravações musicais etc.) havia (e há) um desejo de universalização de normas jurídicas e técnicas para sua produção, circulação, compra e venda, sendo a natureza destas normas decidida em fóruns “globalizados”, como a Organização Mundial do Comércio, de acordo com os interesses hegemônicos que pautam estes temas naqueles fóruns.

A classificação dos bens culturais apenas como mercadorias, permitindo um jogo que beneficiaria interesses he-

gemônicos, afeta, entre outras coisas, as questões de auto-identidade das diversas sociedades humanas. Isto porque interfere na produção e circulação de representações e imagens de um determinado país e de sua população, num momento em que uma das grandes questões da circulação de bens culturais e literários é a assimetria nas trocas internacionais, no que diz respeito a bens de cultura (muito mais especialmente no que diz respeito aos que dependam fortemente da língua na qual eles estão estruturados, como é o caso da literatura; nesse caso, deparamo-nos com uma situação concreta: a existência de uma posição dessemelhante entre projetos que estão vinculados a uma determinada língua ou a outras).

Assim, quando se tenta levar para fóruns globalizados a questão da cultura, e transformar os bens culturais em apenas mais um item de comércio, isto significa tentar “congelar” uma situação *de fato*, transformando-a em uma situação *de direito*, que beneficia uns em detrimento de outros, criando uma legislação internacional que mantenha a hegemonia dos atuais interesses vigentes. Não admira, portanto, que tenha havido uma forte oposição a isto, primeiramente argumentando que deveria existir uma *exceção cultural*, contemplando os bens culturais por serem manifestações especiais, oposição que consolidou as bases para a afirmação da *diversidade cultural*.

Em outubro de 2005, a UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) aprovou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, documento que reconhece que *serviços, bens e atividades culturais* possuem “tanto uma natureza econômica quanto cultural, porque veiculam identidades, valores e sentidos, e não devem, portanto, ser tratados como se tivessem somente valor comercial”. Além disso, esta Convenção chama a atenção sobre os processos de globalização que têm sido facilitados pelo rápido desenvolvimento de tecnologias

de informação e comunicação, gerando, ao mesmo tempo, efeitos positivos e desafios. Como positivo, o documento aponta as condições favoráveis e sem precedentes para a intensificação da interação entre culturas. Aponta também, como desafio à diversidade cultural, os riscos de desequilíbrio entre países ricos e pobres.

Muitos associam diretamente a *diversidade cultural* às políticas de multiculturalismo vigentes em muitos Estados nacionais no Ocidente. Claro, o respeito às particularidades da cultura do outro, em Estados com populações heterogêneas, tem uma função importante. Permite, entre outras coisas, que não se estigmatizem como “esquisitos” ou “inferiores” certos elementos de culturas minoritárias dentro de um Estado nacional. Em vez disso, o multiculturalismo propõe uma espécie de “política do reconhecimento” (a expressão refere-se ao famoso ensaio de Charles Taylor (1974)), em que se reivindica a legitimidade de cada comunidade ter sua cultura reconhecida em seus próprios termos.

No entanto, um outro lado do multiculturalismo é a necessidade de definir quem é o *outro* a ser reconhecido. Esta necessidade pode também levar a uma consolidação de identidades culturais que transforme em uma espécie de separação institucionalizada o movimento social das populações humanas em seu face a face cotidiano (no qual há uma interpenetração cultural sempre em movimento).

As políticas de multiculturalismo, se tem um lado relevante de patrocinar a diversidade cultural, tornando legítimas as pretensões de grupos sociais minoritários a terem sua cultura respeitada em contextos em que os grupos predominantes poderiam excluí-la, por outro lado podem também servir para apenas multiplicar indefinidamente as diferenças, ignorando a experiência histórica das sociedades humanas com a interseção de culturas.

De alguma forma, a política do multiculturalismo também é responsável por idealizar identidades e as transformar

em homogeneidades que não existem de fato, ou que passam a existir depois de idealizadas e transmitidas como fato. É por isso que Hannerz (2001) argumenta que devemos nos preocupar quando o Estado, ainda que com intenções benévolas, propõe a cultura como categoria administrativa, transformando a experiência e a interação, que em comunidades humanas são próprias do encontro cara a cara, em palavras e regras.

De todo modo, se, no processo de elaboração da nacionalidade, construiu-se um certo sentido abrangente do lugar, que adquire uma dimensão espacial (associada a um território) e uma dimensão política (associada ao Estado-nação), também se contestou, no entanto, a pretensão à unidade desta elaboração. Às vezes o que se buscou não foi o conjunto do nacional, mas o de uma região. Vejamos, então, o caso dos regionalismos.

## REGIONALISMOS

Quando tratamos de literatura, o caso mais comum é aquele em que o regionalismo de alguma maneira aspira a estabelecer uma correlação entre um suposto referente (a região) e sua representação literária. Parte da discussão é sobre a validade ou não da representação na obra, a partir de um julgamento sobre a qualidade da representação.

Assim, a ideia de que uma região é mimetizada literariamente pode servir para conectar a obra a uma realidade exterior a ela, e de alguma forma colocá-la em uma posição derivada de um juízo sobre o que nela é alegadamente mimetizado. Por consequência, a adequação ou não da imitação pode virar a medida de valorização (ou não) do texto como “regionalista”.

As representações da região fazem parte da rede de discursos que constroem o sentido do regionalismo. O discurso literário se articula a uma série de outros discursos que

podem legitimar-se por uma alegada relação com o referente regional, e, como resultado, torna-se possível identificar o referente em uma rede que inclui estruturas de constituição diversa (livros, filmes, *sites* na WWW etc.). Também entra em cena o modo pelo qual os habitantes de um lugar produzem e circulam representações de sua pertença imaginada como comunal e as inscrevem como elemento simbólico em sua comunidade, transformando-as em elemento compartilhado no cotidiano.

Os processos de criação de identidade regional de algum modo também podem competir com os de identidade nacional, principalmente quando há processos homogeneizantes em curso a nível nacional. Além disso, entretanto, podem servir para exemplificar a contribuição da região para o todo nacional, justificando a especificidade regional como sendo uma parte da totalidade construída.

A delimitação de um espaço, para territorializar uma região, por outro lado, pode gerar estereótipos, estigmatizações, xenofobias. A representação da região como uma unidade pode derivar de uma simplificação exagerada da complexidade real, na qual seres e coisas interagem em ambientes dinâmicos. Um dos perigos do regionalismo é o engessamento de uma representação identitária, algumas vezes emanada de uma voz autoral sacralizada. Acrescente-se que, se pensarmos somente em uma chave regional autocentrada (aquela em que autores de uma região escrevem sobre ela), deixaremos de lado a possibilidade excêntrica, em que autores de outras regiões a tomam como objeto.

No caso brasileiro dos regionalismos, é interessante lembrar que a própria divisão do Brasil em “estados” (e a alteração dos nomes e territórios destes “estados”), ou mesmo esta classificação por “regiões”, sobreposta àquela divisão, é, num certo sentido, mais ou menos recente. Se hoje “regiões” e “estados” invocam sua pertença ao nacional, seja para marcar a inserção da cultura local, seja para demandar

verbas e atendimento de pleitos *regionais* ou *estaduais*, isto não anula o fato de que, nesta reivindicação, também se invoca a especificidade do “estado” ou “região” reivindicadora. Nem deve nos fazer esquecer da curta duração histórica dos termos em que se colocam estas divisões e classificações, não apenas no Brasil ou na América do Sul.

Se dirigirmos nosso olhar ao contexto europeu, Storm (2003, p. 252) nos informa que a divisão da França em *départements* data da Revolução Francesa, enquanto muitas regiões alemãs foram criadas durante o período napoleônico. Portanto, a identidade regional correspondente é, como aquela dos Estados-nação, essencialmente uma criação moderna – o que se aplicaria mesmo a regiões mais antigas, como a Catalunha, a Bretanha, a Saxônia.

Na Europa, Storm observa que o próprio caráter do regionalismo – movimento que promoveu o estudo e reforço da identidade regional – mudou profundamente, ao redor de 1890, porque, antes dessa data, o estudo de sua própria região era quase exclusivamente o trabalho de membros de sociedades acadêmicas (*learned societies*) ou associações, cujos membros eram recrutados entre uma elite de notáveis locais. Assim, Storm coloca em dúvida se o regionalismo seria o foco destas associações, porque *a região era considerada a partir de uma perspectiva nacional*. Em geral, o que importava era a contribuição histórica de cada região para a grandeza da terra-mãe, não a identidade particular que distinguia a região do todo. Isto só mudaria ao fim do século XIX, quando um grupo de membros jovens e bem educados da elite provincial quis atingir um público mais amplo, o que exigiu outras formas de expressão e sociabilidade. Em vez de promover estudos acadêmicos (*scholarly studies*), as novas associações tentaram mobilizar as classes média e baixa, encorajando-as a participar de atividades essencialmente recreativas. Organizaram excursões e festivais, criando museus locais, e celebrando uma identidade compartilhada, que não

era constituída por um passado mítico, mas principalmente por uma cultura popular contemporânea (folclore, artesanato, arquitetura). Este despertar das províncias teria ocorrido mais ou menos ao mesmo tempo em toda a Europa, convertendo o regionalismo em movimento de massa (Storm, 2003, p. 253-4).

No Brasil do século XIX, sabemos que o conhecimento da região também podia vir como derivado do nacional, e mesmo já no início do século XX, o depoimento a João do Rio feito por Sílvio Romero, então consagrado como historiador e crítico, mantém o tom de centralizar na capital inclusive a fala *de e sobre* as regiões: “A função das províncias, prefiro lhes chamar assim, do norte, sul, centro e oeste, é a de produzirem a variedade na unidade e fornecerem à Capital os seus melhores talentos.” (*apud* João do Rio, 1907)

Claro, no caso do Brasil, aquela ideia de unidade é parte do movimento de afirmação nacional pós-independência, e teve várias estratégias, que hoje podemos examinar com um olhar mais distanciado e crítico. No entanto, pensar o regional associado ao nacional não é a única maneira possível, porque se pode também pensar em um regionalismo que vá além das fronteiras nacionais.

Pensar em um regionalismo transnacional não é novidade também, visto que as propostas de *regiões com traços culturais comuns* não se limitam ao recorte dentro de territórios nacionais, mas podem abarcar diversos países vizinhos, por exemplo. Em sua forma mais radical, a proposta de *regiões com traços culturais comuns* pode, inclusive, abarcar mais de um continente.

O grande crítico uruguaio Angel Rama (1926-1983), por exemplo, argumentava que uma região pode englobar diversos países contíguos ou recortar dentro deles áreas com traços comuns, estabelecendo aí um mapa cujas fronteiras não se ajustam às dos países independentes. O seu próprio país de origem, por exemplo, podia constituir uma região

com o Estado do Rio Grande do Sul e com os pampas argentinos, em função de uma série de características comuns.

Já outro grande crítico, o dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) asseverava que a América hispânica formava com seus pares latinos europeus, “uma comunidade, uma unidade de cultura, descendente da que Roma organizou sob seu poder” (Ureña, 1960 [1928], p.250, tradução minha). Nesse caso, a contiguidade territorial não seria o elemento básico, porque o que se ressalta são os supostos traços culturais comuns, que constituiriam uma *comunidade latina*, embora separada por continente e oceano, fronteiras e acidentes geográficos.

De todo modo, no que diz respeito ao comparativismo, a interpretação de nossa literatura e cultura à luz do conhecimento de outras é parte do nosso horizonte hoje, em um mundo transnacional. O conhecimento da diversidade na constituição de nossa literatura e cultura poderá tornar-nos mais atentos tanto à alteridade de outras literaturas e culturas em relação à nossa hoje quanto aos traços comuns que nos unem.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Imagined communities; reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1994.
- BARNARD, F. M. National culture and political legitimacy: Herder and Rousseau. *Journal of the History of Ideas*, Vol. XLIV, Number 2, Apr.-Jun. 1983. p. 231-254.
- ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.
- HANNERZ, U. *La diversità culturale*. Bologna: Il Mulino, 2001.
- HOBBSBAWN, E. *Nações e nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

- JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cultura em crise*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- MIYOSHI, Masao. *The Culture of Globalization* (co-edited with Fredric Jameson). Durham/London: Duke UP, 1999.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?*. [1882] Paris: Pterre Bordas et fils, s.d.
- SANTOS, Milton. A revanche do território. *Folha de S. Paulo*: Caderno *mais!* 3 ago 1997, p. 3.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1989.
- RIO, João do. *O momento literário, inquérito*. (1907) <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>
- STORM, Eric. Regionalism in History, 1890-1945: the Cultural Approach. *European History Quarterly*, London, Sage Publications, Vol. 33, number 2, 2003. P. 251-265.
- TAYLOR, Charles et alii. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- UNESCO. *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, 2005. Disponível em: <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=31038&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>
- UREÑA, Pedro Henríquez. Seis ensayos em busca de nuestra expresión. [1928] In: ---. *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1960. p. 237-327.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The Essential Wallerstein*. New York: The New Press, 2000.

## O CONCEITO DE “LITERATURA NACIONAL” E A CRISE DE IDENTIDADES NA AMÉRICA LATINA

---

*Eduardo F. Coutinho*  
(UFRJ)

Em decorrência de um processo de colonização de mais de três séculos e que ainda hoje perdura, embora não mais das mesmas matrizes, do ponto de vista econômico e cultural, os intelectuais da América Latina sempre tomaram idéias e instituições européias como paradigmáticas e buscaram internalizar a visão de mundo desses povos. Desse modo, o ensino e a pesquisa da Literatura nas universidades latino-americanas ateu-se na maioria das vezes aos modelos europeus: primeiro através do historicismo e, mais tarde por meio das correntes teóricas, em especial de cunho imanentista, que provinham daquele contexto. Em ambos os casos, a ideia de literatura nacional constituía uma referência dominante e o estudo da literatura centrava-se no cânone de cada país, erigido em bases nacionalistas. Entretanto, com o advento da Desconstrução e dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais na segunda metade do século XX, esses modelos foram amplamente questionados, dando lugar a uma tensão entre os estudiosos que defendiam o conceito hegemônico de nação e os que passaram a abordar a literatura como uma entre as muitas expressões da afirmação política de cada grupo que compõe o mosaico étnico, cultural, social e lin-

güístico do continente. Com base nas críticas que têm sido feitas atualmente tanto à construção hegemônica de estados nações quanto às respostas daí resultantes, sobretudo da parte dos chamados “grupos minoritários”, teceremos, neste trabalho, alguns comentários sobre o ensino da literatura e sobre a produção de histórias literárias nos dias de hoje na América Latina.

A relação entre discurso literário e identidade nacional, por mais que possa parecer natural e inevitável, é uma construção histórica relativamente recente. Assim como o conceito de “nação”, identificado a “estado-nação”, que é agora visto como uma criação do século XVIII<sup>1</sup>, a noção de “literatura nacional” originou-se na virada deste para o século XIX, particularmente com os românticos alemães, que divulgaram a idéia de que uma literatura se define pela sua afiliação nacional e pelo fato de que deve incorporar o que se entendia como as características específicas de uma nação. A premissa que norteava esta visão era a de que a humanidade se dividia em grupos homogêneos, mas distintos entre si, e marcados por um conjunto único de valores e preocupações, que constituem o “caráter nacional” (CORSE, 1997, p. 1-17). Este conjunto de idéias nacionalistas levou-os à ilusão de que tanto a nação quanto as literaturas nacionais eram fatos naturais, que surgiram sem a interferência de indivíduos específicos. Contrários a esta posição, que dominou por mais de dois séculos, teóricos recentes dedicados à questão vêm procurando demonstrar que as nações são, para usar a expressão de Benedict Anderson (1983), “comunidades imaginadas”, criadas em contextos históricos específicos e ligadas a interesses políticos de grupos determinados, e que as literaturas nacionais são construções criadas para sustentar a

---

<sup>1</sup> Para um maior desenvolvimento da questão, ver ANDERSON (1983), HOBBSAWM (1990), BHABHA (1990), GUIBERNAU (1996) e CORSE (1997).

identidade de uma nação, conferindo-lhe o estatuto cultural necessário para sua projeção na arena das disputas internacionais.

Se as literaturas nacionais, em vez de meros reflexos de um suposto “caráter nacional”, são antes construções que não só contribuem mas desempenham um papel fundamental na constituição de uma nação, os dois conceitos acham-se intimamente relacionados e são inclusive interdependentes: as literaturas nacionais são ao mesmo tempo produtos e constituintes parciais da nação e de seu sentido coletivo de identidade nacional. Assim, cada literatura nacional irá constituir-se à diferença de outra ou outras, consolidando-se num cânone, cuja base histórica é o nacionalismo, e cuja principal preocupação é a sua singularidade. Entretanto, como este cânone se define com referência a outros, também evidentemente mutáveis, e esta referência também varia de acordo com o momento histórico em questão, a “literatura nacional” nunca constituirá um conceito homogêneo, mas, ao contrário, será sempre uma construção em aberto, com facetas múltiplas e diversas, variando de acordo com as necessidades de afirmação e autodefinição de cada momento.

Na América Latina, a construção de cânones literários nacionais sempre esteve vinculada ao processo de formação e constituição das nações. Daí a preocupação, presente na produção literária de cada um dos diferentes países latino-americanos, com a especificação de sua singularidade, definida por traços que os diferem uns dos outros e de suas matrizes européias. Essa preocupação sempre se expressou, contudo, por meio de uma perspectiva ontológica, que levou frequentemente a uma identificação entre a nação e sua produção. Buscava-se constituir um *corpus* literário que fosse a expressão fiel do “espírito nacional”, uma espécie de entidade abstrata homogênea, que muitas vezes recebeu designações como as de “brasileidade”, “argentinidade”, “mexicanidade”, e assim por diante.

A independência política da maioria dos países latino-americanos, ocorrida nas primeiras três décadas do século XIX, deu ensejo, no meio intelectual da época, a uma onda patriótica que pode ser vista como o desejo de dotar as novas nações com o que Antonio Candido apropriadamente definiu, a respeito do Brasil, como “uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria”, ou, em outras palavras, com uma “literatura nacional” (1981, p. 9-10). A literatura era considerada, nesse período da vida latino-americana, como parte de um esforço construtivo mais amplo, que visava a contribuir para a grandeza das nações recém-formadas. Ela era o respaldo necessário para a projeção da imagem das nações, e como tal deveria apresentar um perfil próprio. Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão para os escritores da América Latina, que se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade a sua produção, tornando-a distinta, e, por essa mesma particularidade, à altura do que se produzia na Europa.

Todavia, no afã de delinear o que deveria ser uma literatura própria, esses escritores incorreram em contradições que conferiram um toque especial à produção da época: movimentos estéticos europeus eram importados pela *intelligentsia* latino-americana e transformados no contacto com a nova terra, mas a visão de mundo que os havia originado se mantinha muitas vezes inalterada, ocasionando, no discurso literário, dissonâncias insolúveis. Afirmavam-se valores locais com um olhar internalizado da Europa e defendia-se a construção de uma nova tradição, que tinha como referencial a antiga matriz.

O sentimento de dependência que tanto marcou os intelectuais latino-americanos mudou consideravelmente no século XX, primeiro com os movimentos de Vanguarda na América Hispânica e o Modernismo no Brasil, e em seguida com o chamado *boom* da narrativa do meio do século. À dife-

rença do que ocorrera no século XIX, em que os movimentos estéticos eram simplesmente importados e adaptados ao contexto latino-americano, sem que se levassem em conta as diferenças do contexto de recepção, com as Vanguardas hispano-americanas e o Modernismo brasileiro as importações dos movimentos europeus passaram por um processo de transculturação segundo o qual aspectos desses movimentos misturaram-se a elementos locais, dando origem a algo novo, com um perfil próprio, mas em cuja configuração se reconheciam traços tanto locais quanto das Vanguardas européias. Na narrativa do meio do século, este fenômeno acentuou-se de tal modo que deu margem a uma extraordinária projeção da literatura latino-americana no plano internacional, a ponto de influenciar outras expressões literárias e de passar a estabelecer um diálogo em pé de igualdade com a produção oriunda dos contextos hegemônicos. É o caso, apenas a título de amostragem, do papel exercido por García Márquez com a publicação de *Cem anos de solidão*, e, antes dele, por Borges, cuja obra Foucault declara haver sido o ponto de partida de seu livro *Les mots et les choses* (1966).

Esta tomada de consciência da parte dos escritores latino-americanos marca a transição de um sistema hierárquico, típico de todo processo de colonização, baseado na dicotomia centro *vs.* periferia, para uma situação de equilíbrio voltada para a busca de um verdadeiro intercâmbio. No entanto, a despeito de sua importância, o fenômeno parece ter-se restringido à criação literária. Os discursos da teoria, da crítica e da historiografia literárias, bem como o ensino da literatura, permaneceram presos à perspectiva eurocêntrica, continuando a tomar como referência as obras produzidas na Europa e limitando-se a ecoar as vozes de lá provenientes. A Crítica literária latino-americana, como bem assinalou Octavio Paz, “não se nutriu, de modo geral, de um pensamento próprio” (1967), e como tal não chegou a constituir uma tradição. Há, sem dúvida, casos isolados de intelectuais locais

que teceram lúcidas reflexões sobre a literatura do continente, mas quase sempre o que ocorria era a simples importação de correntes do pensamento europeu, que passavam a ser usadas indiscriminadamente como modelos de avaliação estética. Este fenômeno, já bastante significativo no século XIX, continua marcando forte presença ainda hoje. Basta, por exemplo, uma mirada de relance ao ensino da literatura no continente para observar-se a quantidade de correntes teóricas que se sucedem rapidamente, sem que a passagem de uma a outra corresponda, como assevera Roberto Schwarz, “ao esgotamento de um projeto” (1987, p. 30). Não há um projeto intelectual que norteie a assimilação dessas correntes, nem muito menos uma reflexão sólida que avalie de maneira criteriosa a contribuição que elas podem trazer para a Crítica e o ensino da Literatura. O que prevalece é o puro gosto pela novidade, a moda, e a atitude colonizada de importar a qualquer preço o produto emanado da metrópole.

Do mesmo modo que essas correntes do pensamento eram importadas com avidez da Europa e seus conceitos e categorias passavam a funcionar como pressupostos fundamentais na apreciação estética, os movimentos e escolas literárias eram sempre enfocados pela Crítica como extensões dos equivalentes europeus, e os autores e obras aqui surgidos eram considerados espíritos ou manifestações menores que seus contemporâneos da metrópole. Aqui também, como no caso anterior, o elemento forâneo se revestia de um caráter de exemplaridade, e a produção literária do continente, relegada a plano secundário, não passava de um reflexo esmaecido dos modelos forjados no além-mar. Estudava-se a literatura latino-americana através de paralelos desvantajosos que a colocavam sempre em posição de ostensiva inferioridade e classificavam-se autores e movimentos à luz de uma historiografia alheia e muitas vezes inadequada. O resultado inevitável era a acentuação da dependência e a ratificação

incontestável do estado de colonialismo cultural ainda dominante no continente.

O fato de o discurso da literatura achar-se envolvido na construção das nações recém-criadas deu origem aos cânones dos diversos países latino-americanos que vieram a constituir o continente, e a criação desses cânones foi consolidada pelas histórias literárias escritas a partir de então. Essas histórias, que se tornaram uma referência para o estudo da literatura na América Latina, eram basicamente de dois tipos: ou voltadas especificamente para uma única nação ou para o continente como um todo, e neste último caso, eram divididas de acordo com um critério nacional, ou seja, cada parte era dedicada a uma das diferentes nações que integravam o continente. E mesmo quando a nação não era a principal referência na divisão dos capítulos, mas períodos políticos ou movimentos estéticos, havia uma espécie de subdivisão dentro dos capítulos em que as diversas produções nacionais eram distinguidas umas das outras. A produção literária que fazia parte dessas histórias ou que simplesmente era mencionada nelas era sempre a que havia sido definida como canônica, ou seja, a literatura produzida em idiomas europeus e expressa através de gêneros ou estilos acordes aos padrões europeus. Assim, todo tipo de manifestação literária que não se adequasse a esses modelos era considerada como não-representativa desses países e excluída dessas histórias literárias.

O caso do Brasil é um pouco distinto do das outras nações latino-americanas por se tratar do único país do continente em que se fala o português. Aqui, não se vão encontrar histórias literárias voltadas para o continente como um todo, mas apenas para o país como uma unidade nacional. No entanto, os mesmos critérios usados na criação das histórias literárias hispano-americanas encontram-se aqui: a única produção literária levada em conta é a escrita em português e em conformidade com os gêneros e estilos europeus. Toda

uma gama de produção presente em gêneros populares como a literatura de cordel não era considerada literatura, e muito menos o grande número de narrativas ou de expressões poéticas presente na tradição oral das comunidades indígenas e africanas. As histórias literárias brasileiras, bem como as hispano-americanas, limitavam-se em geral ao cânone, construído pelas classes dominantes da sociedade, que, contraditoriamente, estavam criando novas nações com base naquelas contra as quais elas lutavam, mas cuja visão de mundo haviam interiorizado.

O estudo da literatura na América Latina seguiu as mesmas tendências presentes na Europa, ou seja, no final do século XIX dominou a perspectiva historicista, e nos meados do século XX houve uma predominância das correntes formalistas provenientes sobretudo do Formalismo Esloveno, do Estilística Teuto-Suíça, do New Criticism Anglo-Americano e do Estruturalismo Francês. Contudo, esta mudança de perspectiva não teve o mesmo efeito observado na Europa. A busca de universais presente nessas correntes e o anseio de se criarem modelos extensivos a qualquer contexto, sem levar em conta as diferenças históricas e culturais entre o *locus* de produção e o de recepção, acabou por ratificar o estado de dependência cultural ainda dominante na América Latina. O discurso da Teoria Literária adquiriu foros de ciência, tornando-se totalizante e a-histórico, e, como os pólos mais avançados dos estudos literários estavam localizados nas grandes cidades do oeste europeu e os teóricos mais proeminentes ou viviam ou eram provenientes daqueles locais, suas teorias eram importadas cegamente e aplicadas à literatura latino-americana. Além disso, como suas reflexões se tinham originado de um *corpus* literário oriundo daquelas metrópoles, esta produção adquiria uma dimensão universal e era vista como exemplar. O resultado foi uma visão profundamente etnocêntrica e monocultural que tomou a produção tanto literária quanto teórica da Europa como o grande refe-

rencial canônico e encarou a produção latino-americana como secundária ou periférica. Esta visão atingiu seu ponto culminante nos anos dourados do Estruturalismo francês quando até os textos latino-americanos selecionados para estudo nas escolas ou universidades eram quase sempre os que faziam parte do cânone de cada país do continente, que havia sido erigido à base dos modelos europeus. Todo tipo de produção popular ou de grupos desprivilegiados, como as comunidades indígenas ou africanas dispersas por todo o continente era deixado de lado e pejorativamente rotulado de folclórico.

Com o advento da Desconstrução e dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, a maneira tradicional de abordagem do fenômeno literário sofreu algum abalo na América Latina. Com a primeira destas correntes, a perspectiva binária que estava na base do pensamento estruturalista foi posta em xeque e passou-se a adotar uma perspectiva mais inclusiva. Com os Estudos Culturais, as estruturas cristalizadas da metafísica ocidental que favoreciam certas culturas e tipos de conhecimento em detrimento de outros foram questionados, e a reação que se desenvolveu contra todo tipo de sistema homogeneizador deu lugar a outros tipos de discurso até então excluídos da órbita dos estudos literários e à produção de outras culturas que não pertenciam ao cânone. Finalmente, com os Estudos Pós-Coloniais, surgiu uma grande reação a todo tipo de hierarquia de poder e passou-se a defender o estudo das relações mútuas entre formas e produções literárias provenientes de fontes diversas e universos culturais distintos. Na esfera da Literatura Comparada, por exemplo, a literatura latino-americana passou a ser vista não mais como puramente influenciada pela europeia, mas como uma produção capaz de estabelecer um diálogo em pé de igualdade com ela. O resultado dessas mudanças foi o questionamento de alguns dos principais pilares que sustentavam o modelo nacional e a busca de alternativas: os conceitos de

“nação”, “idioma” e “literariedade” deixaram de ser vistos como os únicos referenciais para os estudos literários e os cânones das chamadas “literaturas nacionais” tornaram-se o foco de intensos debates.

O questionamento do conceito de “nação”, cuja identificação com a idéia de estado-nação foi revelada como uma construção do século XVIII, resultante de interesses políticos e econômicos específicos, e portanto passível de desconstrução, levou muitos historiadores literários contemporâneos a ver a relação entre literatura e nação não mais como dominante na constituição de suas histórias. Esses estudiosos tomaram consciência de que assim como a nação, havia outras “comunidades imaginadas”, calcadas em referenciais de outra sorte como idioma, etnia ou religião, que também possuíam uma produção vigorosa, e passaram a considerar este fato na constituição de suas histórias. Os historiadores literários latino-americanos não constituem exceção a esta regra. Eles começaram a ver que o próprio conceito de nação era uma construção européia que tinha sido imposta arbitrariamente ao continente pelas classes dominantes da sociedade de modo a fazer prevalecer seus interesses, e em consequência passaram a levar em conta outros referenciais, relativizando a autoridade do modelo tradicional.

Além disso, o modelo que tomava a nação como referencial principal na constituição de histórias literárias não costumava levar em conta nem as diferenças regionais dentro de uma mesma nação nem a existência, tão comum no continente, de uma região cultural e/ou social que transcende as fronteiras de diversas nações, como é o caso das regiões andina ou amazônica, ou ainda de regiões como a ocupada por um povo como o Aimara, que foi posteriormente dividida por razões políticas em quatro países distintos. Ao considerar essas questões, os novos historiadores têm geralmente optado por uma noção de mapeamento que, sem descartar completamente a idéia de nação, leva também em con-

ta outros referenciais, como a noção de “região cultural”, que pode ser simplesmente parte de uma determinada nação ou uma região que a transcende, incluindo neste último caso mais de um país. Neste tipo de história literária, uma região como a amazônica, ou como os Andes ou o Caribe, pode figurar tanto dos capítulos dedicados aos países de que ela faz parte quanto num capítulo isolado como região cultural específica.

Assim como ocorreu com o conceito de “nação”, a problematização do conceito de “idioma” também teve um papel importante na constituição de histórias literárias, e no caso da América Latina este elemento foi particularmente significativo em função do número de línguas ainda faladas no continente. Ao questionar as línguas européias dominantes como única forma de expressão nos países latino-americanos, este novo tipo de historiografia deixou de lado todo tipo de visão monolítica da realidade do continente e permitiu a possibilidade de inclusão de um número considerável de registros lingüísticos alternativos provenientes dos grupos até então excluídos da esfera dos estudos literários. Estas construções lingüísticas se estendem desde línguas realmente distintas como as indígenas quíchua, *nauhalt* ou guarani, até estilos marginalizados, como os “dialetos populares”, e incluem os registros resultantes da fusão da língua de grupos de imigração recentes com o idioma dominante do país em questão.

De acordo com esta perspectiva, cada vez mais frequente na América Latina, não é mais possível abordar-se a produção literária do continente por meio de qualquer modelo lingüístico que busque eliminar as contradições entre os diferentes povos e culturas, ou, em outras palavras, que busque conferir homogeneidade ao que é diverso. O caráter múltiplo e plural da produção latino-americana requer o abandono de qualquer discurso monolítico sobre ela e recusa o sujeito forte e bem-estabelecido que sustenta este discurso,

dando lugar à heterogeneidade de ambos esses elementos, e consequentemente a um tipo de expressão complexo e multifacetado. E ao agir assim, os intelectuais latino-americanos vêm tornando audível um grande número de vozes que haviam sido silenciadas há séculos. Com isso, comunidades indígenas e afro-descendentes cujas produções nunca tinham sido levadas a sério, passaram a ser estudadas no meio acadêmico e uma quantidade de centros especializados têm sido criados para o desenvolvimento desses estudos.

Finalmente, com o questionamento que tem sido feito ao conceito de “literariedade”, os novos historiadores da literatura passaram a incluir em suas obras outros tipos de discurso que transcendem a escritura puramente artística ou imaginativa e pertencem à esfera da cultura em geral. Entre estes se acham textos que tradicionalmente pertenciam a outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Sociologia, a História ou a Filosofia, e que agora são também vistos como fundamentais para o conhecimento da Literatura. Agora, além do estudo de textos, gêneros, estilos e topos que por tanto tempo dominaram as obras de História Literária, tem sido dada importância também à análise do campo em que a experiência literária foi produzida. O resultado é que os discursos sobre a Literatura adquiriram um novo enfoque que põe em xeque as barreiras entre as disciplinas instituídas pelo pensamento iluminista, e o cânone perdeu seu sentido unívoco e autoritário, tornando-se, tanto quanto possível, uma estrutura flexível, passível de constante reformulação.

Não há dúvida de que essas transformações não ocorreram de maneira simples ou harmoniosa. No ensino da Literatura, por exemplo, verificou-se uma nítida disputa entre duas posições distintas que no princípio assumiram um tom um tanto radical. De um lado, houve estudiosos que, entusiasmados com a abertura do cânone, passaram a utilizar em seus cursos apenas textos anticanônicos, ou, melhor dizendo, textos até então considerados inaceitáveis nos cursos de Lite-

ratura, e de outro, surgiu uma reação em nome de valores estéticos que pareciam ter sido deixados de lado ou relegados a plano semelhante ao de outros tipos de discurso. Essas posições extremas não duraram muito, mas suas conseqüências ainda podem ser sentidas. Em muitos casos, a perspectiva nacional ainda é adotada, mas em muitos outros se nota uma tendência gradativa no sentido da adoção de uma perspectiva mais flexível que busque substituir todo tipo de visão homogênea no estudo da Literatura por um constante questionamento de qualquer tipo de estrutura fixa, seja em relação aos velhos princípios com que os nossos cânones foram criados, seja em relação ao cunho excludente dos estudos literários que insistiam na superioridade do elemento estético sobre os demais tipos de discurso.

Na produção de histórias literárias não se pode falar da mesma disputa, uma vez que as mudanças ocorridas no campo são ainda muito recentes. Até o presente, continuam-se publicando histórias literárias tradicionais, mas ao lado de outras altamente inovadoras, e estas últimas têm-se tornado cada vez mais apreciadas. Entre as histórias inovadoras surgidas nas últimas décadas, cabe mencionar duas, se não mais, a mero título de amostragem. São essas a série *América Latina: palavra, literatura e cultura*, organizada por Ana Pizarro e publicada em três volumes pelo Memorial da América Latina, em São Paulo, em 1993, e a série *Literary Cultures of Latin América: A Comparative History*, coordenada por Mario Valdés e Djelal Kadir, e publicada em inglês pela Oxford University Press, em 2004.

As duas séries constituem um exemplo das mudanças que vêm ocorrendo recentemente na seara da Historiografia Literária na América Latina – o abandono de todo tipo de narrativa mestra, baseada nas noções de progresso e evolução, e a busca constante de um tipo de narrativa plural e provisório que não apenas leve em conta as especificidades da produção cultural do continente, mas também aborde

esses aspectos por uma ótica distinta, isto é, por uma ótica calcada no *locus* de enunciação do homem latino-americano. Ambos os projetos expressam a consciência da importância dessas questões e constituem uma tentativa de abordagem da Literatura Latino-Americana por uma perspectiva diferente. São projetos ambiciosos que trouxeram importantes contribuições, mas que também apresentam, como sempre ocorre com projetos desta dimensão, certas limitações. Entretanto, em termos gerais, eles constituem um passo à frente no âmbito da historiografia literária no continente, e são, acima de tudo, um estímulo para maiores investigações na área.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- BHABHA, Homi, org. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilisation and Capitalism 15-18 Century*, vol. I, *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible*. Trad. Sian Reynolds. London: Collins, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6. ed. 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CORSE, Sarah M. *Nationalism and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- COUTINHO, Eduardo F. "Brazilian Modernism". In: EYSTEINSON, Astradur & LISKA, Vivian, orgs. *Modernism*. 2 vols. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins Publ. Co., 2007, p. 759-768.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- GUIBERNAU, Montserrat. *Nationalisms. The Nation-State and Nationalism in the Twentieth Century*. Cambridge: Polity Press, 1996.

HOBSBAWN, Eric. *Nations and Nationalisms since 1780: Programme, Myth, Reality*. London: Cambridge UP, 1990.

PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.

PIZARRO, Ana, ed. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 vols. São Paulo: Memorial/Campinas: UNICAMP, 1993.

RAMA, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

VALDÉS, Mario & KADIR, Djelal Kadir, orgs. *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. 3 vols. Oxford: Oxford UP, 2004.



## TRÂNSITO POSSÍVEL ENTRE AS TRÊS INSTÂNCIAS – MODELO BUSCADO NA CRIAÇÃO FICCIONAL

---

*Marilene Weinhardt*  
(UFPR)

Rumos, limites, fronteiras e trânsitos são questões que nos ocupam continuamente. Durante certo tempo, discutiu-se, nos eventos da ABRALIC, matéria que, a rigor, é de outra ordem do que aquela proposta como tema para esta mesa – “Rumos da literatura comparada no Brasil: regional, nacional, internacional” – inscrito no tema geral do Encontro, “Internacionalização do regional”. A discussão anterior a que estou me referindo tinha em vista a abrangência da ABRALIC, como associação, examinando-se se deveria limitar-se a acolher os que trabalham com a Literatura Comparada, em um sentido restrito, ou se deveria continuar aberta a concepção mais abrangente, como é a realidade de seu conjunto de associados. São problemas de ordens diferentes, este que evoco e o que se propõe discutir agora, um prático, outro teórico. Não estou confundindo-os, nem propondo sua equivalência, mas senti necessidade de iniciar minha reflexão lembrando-os, tanto para distingui-los, como para marcar certo grau de interação dos dois aspectos no cenário em que atuamos.

Começo, para efeitos de diagnóstico, pelo aspecto que não é o foco principal aqui e, neste momento, parece encon-

trar-se em situação pacificada, ainda que sempre precária, como é do feito mesmo de nossas ações. Em diversas oportunidades consideraram-se as consequências da expansão da ABRALIC. Do lado positivo, havia a visibilidade que alcançava com o crescimento, e conseqüente aumento de poder de intervenção, seja na produção acadêmica, seja no embate político da área. Já do lado negativo, havia o problema prático de organização, sobretudo em se tratando dos eventos, que tendiam a um nível que exige tanto uma administração que seja profissional, quero dizer, um tipo de tarefas que nós, como profissionais de ensino e pesquisa, não temos competência e nem tempo para realizar, como exige também espaços físicos muito além do que a maioria das nossas Instituições oferece. Esse conflito revelou-se em toda sua dimensão no 11º Congresso, realizado na USP, em 2008. Daí a decisão da gestão 2009-2011 de dotar o Encontro de 2010, preparatório do XII Congresso, de uma formatação que privilegiasse tal discussão, fazendo com que duas, do total de seis mesas, se configurassem como o que designamos como mesas administrativas, de modo a trazer o debate para um espaço que não apenas é público, mas oficial, a despeito da carga negativa que se pode atribuir a esse adjetivo.

A intenção era abrir a discussão para todas as manifestações e posições, de modo a fazer com que argumentos rotineiramente apresentados em círculos menores, informais mesmo, quase sempre no nível de impressões, chegassem a todos os interessados, não mais como vozes isoladas, mas alcançassem um status formal, com capacidade decisória. Foram convidados para compor essas mesas colegas que, de uma forma ou de outra, tinham ocupado posições que lhes exigiram essa reflexão não apenas incidentalmente, mas de modo regular e comprometido. As falas provocaram a participação efetiva do auditório. Os debates foram bastante acalorados, contando com intervenções que traziam posições diversas e mesmo frontalmente divergentes. Havia quem

defendesse perfil limitado aos que se dedicam aos estudos de Literatura Comparada em sentido restrito, como havia posição que recomendava a inclusão indiscriminada dos profissionais da área das Letras. Neste caso, para solucionar os problemas administrativos decorrentes do agigantamento, houve sugestão no sentido da regionalização. Friso que não se trata da regionalização no sentido proposto para discussão neste Encontro, mas sim de cunho organizacional.

A posição que se consolidou foi de que a ABRALIC, tal como se desenha atualmente, é uma associação de professores e pesquisadores dos estudos literários, perfil que não subverte a proposta construída quando de sua fundação, já que, desde então, tinha esse caráter plural e, sobretudo, o percurso histórico o confirmou, argumentos que se contrapuseram à intenção restritiva. Quanto à possibilidade de condução regionalizada, o problema que se percebeu é que, na atual configuração, os óbices primeiros são de ordem administrativa – criação de subdiretorias? Como se faria a administração financeira? (os questionamentos de ordem prática se multiplicam) – além de previsíveis consequências no plano acadêmico (esta seria a perda essencial), cerceando as oportunidades de circulação e de diálogo entre pesquisadores, independente da região de atuação.

Julguei oportuno recuperar esse histórico para reavivar a memória sobre tais decisões – depois que se passa pela experiência das responsabilidades de direção cria-se uma espécie de vício de atentar para aspectos práticos – e dar conhecimento delas aos que não acompanharam esse momento. Além destas, há ainda mais uma motivação. O modo como vou abordar o que cabe no tema proposto para a mesa, é bastante abrangente, antes de rumos dos Estudos Literários do que precisamente da Literatura Comparada, escolha que respaldo na configuração lembrada acima, mas que, a rigor, é a que tenho condições de fazer, uma vez que não sou uma comparatista, em sentido restrito. Trata-se de uma decorrên-

cia da minha formação, não a evoco positiva nem negativamente, apenas constato.

Já que estou falando de condições particulares, esclareço também, para deixar mais claras as razões da estratégia que vou adotar para me aproximar do tema proposto, que minha atitude investigativa preferencial é ter em vista inicialmente o texto, os textos, um texto de criação, mais especificamente narrativa ficcional e, a partir dos efeitos dos recursos empregados para a ficcionalização, ajuizar sobre sua eficácia, e então buscar a sistematização que se delineia desse embate com a criação. Não se trata de descrença nos resultados do enfrentamento direto com a teoria, nem de desdém pelo texto poético. Minha preferência pela narrativa de ficção fez com que meu repertório para análise se desenvolvesse nesse recorte. Esse é o chão sobre o qual piso com mais segurança, me oferecendo mais condições de rentabilidade.

Para a questão que temos em vista, o percurso dos Estudos Literários do regional ao internacional, ou melhor, o trânsito nos dois sentidos, como espero que fique claro nesta exposição, vou me servir da leitura do romance de estreia de um jornalista pernambucano, Homero Fonseca, lançado em 2007. O título, *Roliúde*, deve ser visto, não apenas para que não se julgue que a pronúncia resulta de meu sotaque marcado, mas também para que se apreenda o modo como os caracteres aparecem dispostos sobre o cenário de uma colina, revestida de vegetação típica. A apropriação, operada no plano verbal, é reforçada no plano visual, nas duas instâncias em mão dupla, seja no que evoca, seja no que mantém de local. Essa duplicidade – o cruzamento de uma prática cultural calcada na narrativa oral, como se verá a seguir (o recurso narrativo é o discurso de memórias) com uma prática cultural construída sobre o visualismo, a arte cinematográfica – constituirá o romance. Ficcionaliza-se um discurso autobiográfico relatando a experiência de um indivíduo que, entre outras tantas ocupações que lhe garantiram sustento

material e experiência de vida, transitava de uma povoação a outra entretenendo o público com a narração de filmes. O sucesso da atividade dependia da capacidade de adaptar os enredos dos clássicos dos tempos áureos do cinema norte-americano e da nacional Vera Cruz à vivência cotidiana dos ouvintes.

Leio o parágrafo de abertura e o início do segundo, como amostra de uma série de procedimentos disseminados ao longo da narrativa:

Sem pabulagem, a minha vida daria um filme, desses bem movimentados. No capítulo das ingresias, Carlitos e Oscarito podem empatar comigo, mas vencer, não. Na parte da galanteria, embora feio e mirrado, não tenho do que me queixar. A representação feminina sempre me tratou com a fidalguia merecida por Rodolfo Valentino ou Tyrone Power. Isso, claro, nos tempos em que eu vivia amontado num trem, visitando tudo que era lugarejo destas brenhas, quando juntava gente pra me ouvir, talqualmente fosse eu um Leandro Gomes de Barros ou um Pinto do Monteiro. Posso mesmo lhe dizer que a história da minha outra afamada pessoa é uma mistura de lenda inventada e verdade verdadeira, um eninhado de acontecências que nem eu mesmo sei mais o que é de vera, o que é invenção. A começar pela escuridão que assombrou o mundo na hora em que eu me inaugurei (FONSECA, 2007, p.13).

Quem viveu de um ganha-pão que repousa no poder narrativo demonstrado oralmente, depende do equilíbrio no consórcio tripartite entre memória, imaginário e recursos linguísticos. A capacidade de falar com desenvoltura, encaidando as frases sem hesitações, demonstrando domínio de rico e variado vocabulário, de diferentes extrações, associando elementos de ordens várias sem solavancos, é condição

primordial de sucesso. O convívio pacífico entre vocábulos que demonstram incorporação de determinada tradição de nível de vida, como *galanteria* e *fidalgua*, de mistura com outros da coloquialidade, como *pabulagem*, inclusive incorporando efeitos da oralidade, como *ingresias*, *amontado*, *talqualmente*, e especialmente o sabor renovador de expressões como *eninhado de acontecências* produz o primeiro efeito de atualização de narrativa.

A circularidade entre vida se transformando em filme, o que quer dizer narrativa, filme se transformando em vida, sempre narrativa, começa no paralelo com Carlitos e Oscari-to, tomando a denominação já abasileirada de Charles Chaplin, de modo que a indiferenciação entre o cinema americano e o nacional aparece nos nomes. A condição de ídolo encontra paralelo no ator americano de clássicos de capa-e-espada, que viveu também personagens românticos, Tyrone Power. Mas é preciso mais para fazer paralelo expressivo com Bibiu, de batismo Severino Ramos Soares da Silva, alcunha tão simplória, nome tão brasileiro, designando indivíduo que se qualifica como *feio e mirrado*. É preciso citar Rodolfo Valentino, italiano de nascimento, americano por adoção, o símbolo sexual à altura do sucesso do narrador junto à *representação feminina*, figura de linguagem significativa da sua capacidade de torneios linguísticos para renovar o sabor do lugar comum. Se as aventuras e o sucesso sexual são ilustrados no cotejo com figuras buscadas no universo cinematográfico, a capacidade encantatória de suas narrações encontra analogia adequada na sedução dos repentistas, cordelistas, poetas populares Leandro Gomes de Barros e Pinto do Monteiro. O leitor familiarizado com a história da literatura brasileira percebe ainda o eco de Macunaíma nesse herói que nasce no horário de escuridão e que também fará “coisas de sarapantar”. Enfim, destaque ainda no trecho o dado metanarrativo, evocado como que incidentalmente, em construção pseudo descuidada, repetitiva, colocando em

evidência o estatuto da ficção, “mistura de lenda inventada e verdade verdadeira (...) o que é de vera, o que é invenção.”

A narrativa, composta de 21 capítulos, alterna capítulo que narra a vida de Bibiu e capítulo que contém a narrativa de um filme, no registro do relato de Bibiu. O mais antigo é o chapliniano *Em busca do ouro* (1925), o mais recente o brasileiro *Aviso aos navegantes* (1950), passando por *Casablanca* (1942), *...E o vento Levou* (1936), *O ébrio* (1946), *Sansão e Dalila* (1946), *King Kong* (1933), *A dama das camélias* (1937), *No tempo das diligências* (1939), *Tarzan, o Rei da Selva* (décadas de 30 e 40). Obviamente o registro de datas não constava do relato oral, não faria sentido para aquele público. Informá-las aqui, bem como de indicar os títulos do filmes, que também não constavam necessariamente do relato oral, mas aparecem nos títulos dos capítulos, é pela função como elemento do panorama que se intenta delinear. São produções pioneiras, de uma época anterior à difusão da televisão. Esta representou a morte da atividade de Bibiu, como ele mesmo registra, quando, próximo ao final, informa a falência do ofício. São narrativas que apresentam aventuras, amores, mitos. Ou seja, alimento do imaginário de todas as épocas e espaços.

O que releva destacar aqui não é a alternância biografia, filme, biografia, filme... até fechar o ciclo com esse longo relato da vida, já que não há mais interessados nos relatos de filmes, mas sim a contaminação. Por exemplo, quando relata a primeira viagem de trem, ainda menino, na companhia do pai, no percurso de “Rucinha, um lugarejo perdido no cocoruto da Serra da Ruças” (p. 29), a Recife, comenta: “Viagem bonita, o trem comendo as distâncias, apitando e soltando um rolo de fumaça no ritmo das rodas nos trilhos. Só não apareceu apache nem sioux pra nos atacar, pois por ali só tinha fulniô e xucuru, que são índios que não gostam de atacar os trens, felizmente.” (p.30-31) Ou, ao espiar uma prima no banho, registra: “o trinco da porta estalou, eu bati em retirada feito os comanches com a chegada da cavalaria.”

(p.36) O relato não é o da impressão do momento vivido, construído que é pela experiência posterior, de admirador de cinema. Qualificá-lo como cinéfilo pode não ser adequado.

O movimento no outro sentido, a cena cinematográfica adaptada para aproximar da experiência de vida dos ouvintes, ou, mais sutilmente, de ecos culturais cultos buscados na experiência nacional, é constante. Assim, no relato de *Sansão e Dalila*, a heroína tem “cabelo preto feito a asa da graúna” (p. 104); o “general Artur pula de lado, inchando feito um cururu” (p. 105); quando Sansão flagra a noiva nos braços de outro, diz “se arreta: ‘Traidora! Quenga safada!’” (p. 105) A propósito desse registro, vale observar que, em nenhum momento o narrador faz qualquer referência às limitações da sonorização. As personagens dos filmes não apenas falam, como falam no registro dos ouvintes. Em *A dama das camélias*, na cena em que o barão rapta Margarida, Armando saíra da sala para comprar “um pacote de mariola” (p.150). Os exemplos desse tipo multiplicam-se, sempre com efeitos hilariantes para quem reconhece o jogo entre o original e essa espécie de adaptação. Fecho os exemplos com a cena de *No tempo das diligências*, em que a mesa está posta, “com cuzuz, macaxeira, jerimum, queijo de coalho, carne-de-sol e paçoca”. (p. 172)

A narração dos filmes é ainda enriquecida com observações pessoais a propósito das situações narradas, como quando relata os esforços de Carlitos quando se apaixona por Geórgia e opina “o que mulher não consegue fazer do homem!...” (p.26), e com muitas expressões feitas para sublinhar situações, ao mesmo tempo que as aproxima da experiência de seus ouvintes - “contente feito mosquito em pereba” (p. 27); “pra molhar o biscoito, que ninguém é de ferro” (p. 53).

Aproximando-se do final, da vida do narrador e do relato, adensa-se a presença dos cordelistas, dos poetas populares, dos estudiosos da cultura popular, dos interessados no

resgate de manifestações culturais, como *pabulagem* na voz do narrador (Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, Bráulio Tavares e tantos outros o assistiram), como homenagem na voz do autor.

A presença do período histórico, no plano regional, no plano nacional e no internacional, o leitor apreende perfeitamente integrada às informações sobre a vida do herói, sem hierarquização. Tendo nascido em 1911 e informando, no desfecho, que está para completar 85 anos, presenciou quase todo o século XX. Sobre como foi afetado e mesmo usou a chegada do cinema já ficou evidenciado. A cronologia não é seguida rigorosamente, como convém às memórias. Uma situação puxa outra, não necessariamente próxima no tempo, sofre interrupções, é retomada logo adiante. Na Revolução de 30 era recruta, o que lhe rende aventuras:

Enquanto, na Paraíba, Juarez Távora, Agildo Barata e Juraci Magalhães tramavam contra o governo do presidente Washington Luiz por causa das eleições que diziam não ter sido muito católicas, eu ficava rondando pela praça do Derby, nas noites chuvosas, fardado e de guarda-chuva engatilhado, tocaiando as empregadinhas que por ali passeavam, depois de terem lavado os pratos da janta dos barões (FONSECA, 2007, p. 78).

Relatar a época da Revolução de 30 dá oportunidade para falar também nos episódios de 64, quando estava morando em São Paulo e tinha grande amizade com um rapaz que foi preso como comunista. Uma vez que prestava o serviço militar na época, poderia ter integrado as forças que vão para a Itália. Não foi, mas constrói relato em que foi diretamente responsável pelo fim de Hitler.

Enfim, a tentação de me alongar comentando o romance é grande, há ainda muitos outros detalhes que servem aos meus objetivos, mas é preciso lembrar a propósito do que

veio sua evocação. Creio que tenha ficado claro o paralelismo que pretendo estabelecer. Tal como no relato de Bibiu, o trânsito dos Estudos Literários, atualmente, não é do local para o regional, seguindo para o nacional, que enfim atinge o internacional, em escala. Os movimentos se dão em todas as direções, dos cruzamentos podem surgir novos caminhos. Não há hierarquização, as relações não são disjuntivas, excludentes, a dinâmica nasce das relações de heterogeneidade e de contradição. Bibiu relata eventos que se dão em outras geografias, que supõem experiências muito diversas, mas as adapta à vivência de seus ouvintes, sem explicar as diferenças entre uma cultura e outra, independente de os acontecimentos terem lugar no estrangeiro ou no Brasil. Nova York ou o Rio Janeiro eram igualmente espaço estranho para seus ouvintes. Importava o enredo, não o cenário. O processo de adaptação não precisa, nem deve, aparecer na superfície, evidenciando seus mecanismos. Em movimento inverso, a sua vida de nordestino brasileiro que faz de tudo um pouco para sobreviver, no relato recebe tintas de aventura de galã de cinema americano ou das comédias da Vera Cruz, ao mesmo tempo que se apresenta como discípulo de cordelistas, e também de fornecedor de matéria para estes.

Gostaria de deixar muito claro que não estou propondo um vale-tudo geral e irrestrito. Bibiu, na sua fala aparentemente desenfreada e incontida, controla seu discurso com mão de ferro. Suas palavras derradeiras são: “Minha história é essa, doutor. Espero que tenha gostado. Agora, amizade, por favor, passe a grana que apalavramos.” (p. 236) Nada é accidental, nada é casual. Se antes ele viveu de contar o enredo de filmes, quando já não há audiência interessada nesses relatos, ele conta, ou inventa, não faz diferença, sua vida, mas não gratuitamente, tinha a “grana apalavrada”. Os trânsitos são muito, mas não são aleatórios. Insisto é na ruptura com hierarquias, o que não significa indistinção. O enredo cinematográfico aparece influenciado pela narrativa do cor-

delista, como o cordelista busca matéria para sua narrativa nos mitos clássicos, nos heróis romanescos de-capa-e-espada da tradição europeia ou nas aventuras de cangaceiros, mas as técnicas de cada manifestação cultural mantêm um pé na sua linhagem de tradição. Porosidade não é apagamento de fronteiras.

Com aferir os rumos que os Estudos Literários estão tomando? A matéria é muito ampla. Para ter algum grau de imparcialidade e fugir ao impressionismo, é preciso recortar e definir um corpus. Com foco bastante fechado, elegi o conjunto de trabalhos apresentados no XII Encontro da ABRALIC (Curitiba, abril/2010). Há aí um vício de partida, uma vez que a diretoria de então escolheu a diretriz geral e definiu a temática das mesas, como de hábito nessas situações. Mas essas escolhas tiveram motivações a orientá-las: procurou-se apreender as discussões do momento e sondou-se, nos desdobramentos dessas, quem e o que se estava produzindo. A noção de mundialização presente na proposta de Pascale Casanova, a “geografia literária” de Franco Moretti e o “transnacionalismo literário” de Gayatri Spivak constituíram a pauta, ou algumas das pautas do momento. Daí a busca de quebra do paradigma Centro – periferia, com a eleição de Centro – Centros. As reflexões apresentadas pelos participantes evidenciaram que não se verificava descompasso com a produção de outros centros, não se instaurava ruptura pelo gosto de reafirmar independência, mas também não ocorria tendência à submissão. Se nos primeiros momentos da difusão da Literatura Comparada no Brasil dominavam as comparações autor a autor, sempre um nome nacional em paralelo com um europeu, francês, inglês ou alemão, quando muito um norte-americano, quase sempre em abordagens muito próximas dos estudos de influências, agora o leque, que vinha se abrindo há bastante tempo, tomou forma circular. Discutiram-se facetas variadas da retomada da centralidade dos Estudos Literários, abriu-se espaço para intensas refle-

xões sobre tradução literária, refletiu-se sobre o jogo entre teorias e a Teoria, abordou-se ensino de literatura, examinaram-se as fronteiras com a mídia e o cinema, além da já mencionada atenção dispensada à constituição da própria ABRALIC. O XII Congresso Internacional, realizado em 2011, foi pensado procurando atender às expectativas geradas por essas discussões. Nossa avaliação, no calor da hora, tendeu a considerar que a intenção se concretizou. Passado o tempo, à vista do material impresso, teremos oportunidade de confirmar ou reconsiderar essa impressão.

Bibiu produziu um relato articulando enredos de filmes com sua experiência de vida, na expectativa de ganhar alguns trocados. Eu procurei construir um discurso articulando minha experiência como membro de uma diretoria da ABRALIC com minha prática como leitora de romances que dialogam com a História, na expectativa de deixar evidente minha convicção de que o peso das tarefas administrativas é compensado pela satisfação que a atividade acadêmica propriamente dita pode proporcionar.

## REFERÊNCIAS

- FONSECA, Homero. *Roliúde*. Rio de Janeiro: Record, 2007.  
WEINHARDT, Marilene e CARDOZO, Maurício Mendonça (org.) *Centro, centros*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

## OS DESAFIOS DE TRADUZIR *FACA*, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

---

Émilie Audigier  
(PGET/UFSC)

### INTRODUÇÃO

Ronaldo Correia de Brito nasceu na fazenda de Lajedos no município de Saboeira, na microregião do sertão de Ihamuns, no Ceará. Aos dezessete anos, se muda para Recife onde se forma em medicina pela Universidade Federal de Pernambuco, se especializando em clínica médica e em psicanálise. Esse conhecimento especializado pode transparecer em sua prosa, ligada de certa forma às “doenças” e ao sofrimento humano, na perpetuidade dos dramas familiares.

Além dos livros de prosa, *As noites e os dias* (publicado pela Editora Bagaço, em 1987), *Faca* (Cosac e Naify, em 2003) e *O livro dos homens* (Cosac e Naify, 2005), e dois romances *Galileia* (2009) e *Estive lá fora* (2012), a produção de Ronaldo Correia de Brito se estende ao teatro, à literatura infanto-juvenil (*O Pavão misterioso*, *O Baile do Menino Deus*, entre outros). É fato que suas peças de teatro ganham maior reconhecimento local, por pertencer a tradições nordestinas.

*Ele ganhou o Prêmio São Paulo com o romance Galileia em 2009. Retratos imorais* ficou em terceiro lugar no Prêmio Clarice Lispector de contos concedido pela Fundação Biblioteca Nacional, e teve seus direitos comprados (por Walter Carvalho) para o cinema. Um dos contos (“*Duas mulheres em preto e branco*”) foi levado aos palcos (num projeto da produtora e atriz Paula de Renor e o Coletivo Angu de Teatro ainda es-

tuda fazer uma adaptação do livro). *Lua Cambará*, conto publicado em *Faca*, que já ganhou duas versões para o cinema, recebeu uma nova adaptação como espetáculo de dança da companhia Ária Social. Além de adaptada no teatro, cinema e TV, sua obra foi traduzida para o espanhol, hebraico e francês (*Galileia*, em 2010). Um de seus contos também foi traduzido para o espanhol na revista da *Biblioteca Nacional Machado Magazine*, sendo divulgado no mercado editorial do exterior (Feira do Livro de Frankfurt).

Propomos uma reflexão sobre algumas questões de tradução do livro *Faca*, publicado em 2013 pela editora Chandeigne na França, em minha tradução. Apesar de sua afirmação de uma identidade literária forte e singular, em que medida o livro poderia pertencer à “literatura nordestina” e remeter a outras questões certamente ultrapassando esta dimensão? Da mesma maneira que um Ariano Suassuna ou um Milton Hatoum estão ligados a determinadas regiões do Brasil (Nordeste e Norte, respectivamente), fugindo do Sudeste hegemônico, em que medida estes elementos chamados, talvez de maneira redutora, de “regionalistas” não impedem fazer deles escritores reconhecidos fora do Brasil, e pretendendo a um prêmio Nobel de literatura, partindo de uma língua determinada e atingindo o mundo?

### FACA, CONTOS TEATRAIS

Nos contos de *Faca*, a teatralidade transparece através da construção temporal e das estruturas narrativas. O leitor está à espera, como os personagens, dos acontecimentos trágicos sugeridos ou descritos, à maneira das tragédias gregas (crimes entre marido e esposa, parricídios, rivalidades entre irmãos), sem poder impedir o destino de se realizar. A teatralidade dos contos está na composição: os cortes muito claros entre cada parte, parecidos com os cortes em peças de

teatro ou filmes. A quantidade de diálogos também proporciona aos contos uma dimensão oral constitutiva.

Os signos religiosos, as festas e cerimônias de santos, e referências constantes a Jesus (a procissão do Cristo Morto em “Escolha”) e Maria (a mulher santa, sacrificada em “Cícera Candoia”) dominam. O próprio escritor aprende a ler a *História Sagrada*, numa seleta da Bíblia. Ele confessa: “Tive a sensação de que os textos bíblicos possuíam aquele ritmo, aquela respiração cheia de pausas”.<sup>2</sup> Seus assuntos principais em *Faca* tratam de homens, de famílias, genealogias, e vinganças, como no Antigo Testamento. A Bíblia, como a mitologia, se situa nas tensões das famílias, nas guerras entre os inimigos. No conto “O valente Romano”, amar seu próprio inimigo significa considerá-lo como homem e admirá-lo e combatê-lo com amor, com respeito.

Cada história confronta os valores masculinos, com seus paradoxos: a fraternidade, o amor de dominar no combate, como forma de poder, a necessidade de cumprir atos dentro do código da honra e da coragem, além da fraqueza do desejo e a falha da realização. São valores defendidos nas peças teatrais dos antigos gregos e também no código do cavaleiro da Idade Média (por exemplo, no *Fin'amor dos trovadores*). E os valores femininos, de se “submeter, romper, ou morrer” (como acontecem com vários personagens femininos: Inácia Leandro, Cícera Candoia, Irene ou Lua Cambará), revelam a mulher tendo um papel fundamental nos contos, dominadoras e sofredoras.

Com certo lirismo sóbrio, *Faca* descreve um mundo submetido até a tensão extrema da Lei, lei dos códigos sociais, com o peso da tradição, dentro de um sertão sem leis onde cada um procura sua própria justiça e vingança. O livro *Faca* contém histórias onde forças universais são discutidas:

---

<sup>2</sup> Entrevista in *O Povo*, 09/05/2005

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho2.html>

amor e morte, vingança e paixão, solidão e ciúme, coragem e traição, todos os valores de uma cultura onde as relações entre pessoas são determinadas por regras secas e duras. Alguns elementos dos contos pertencem ao fantasmático, ao inexplicável, ao onírico e à pulsão. As histórias misturam o histórico com o fantástico.

Além da tensão em cada conto ligada a situações dramáticas de personagens sofrendo, o tempo desempenha sempre um papel fundamental para criar a tensão do início ao fim, com a urgência de fugir da seca e a própria imobilidade (no conto “Cícera Candoia”), a pressa de entender o que sempre foi escondido (a morte fingida do irmão para esconder a fuga com sua mulher roubada em “Redemunho”), a espera de que um homem suicida volte à vida (“O dia em que Otacílio Mendes viu o sol”), a espera da mulher escolher o marido que ela prefere, o primeiro que a abandonou ou o segundo que a acolheu (No conto “A escolha”), a espera que a esposa não morra da doença (“Deus agiota”).

### A TRADUÇÃO FRANCESA

O livro *Faca*, lido por mim, pela primeira vez, em 2005, causou impacto tanto pela força poética, pelo ritmo e estilo condensado e sóbrio, quanto pela riqueza mitológica e trágica nas histórias, com boa dose de humor e surpresa na fatalidade. Em “Deus agiota”, o pedido de casamento de um jovem frente à morte termina de uma forma conciliadora, com um Deus bom em negócios. Em “O dia em que Otacílio Mendes viu o sol”, o perpétuo desejo de morte de um pai de família burlesco está encenado entre brigas com a mulher e o silêncio dos doze filhos, metade torcendo pela mãe e metade pelo pai. Em 2007, escolhi traduzir o conto “O Valente Romano”, para um trabalho numa disciplina de doutorado de literatura brasileira contemporânea na UFRJ. Em 2011, de-

pois de traduzir três contos do livro, a editora Chandeigne aceitou publicá-lo.

Esta pequena editora independente francesa possui um catálogo tão rico em narrativas de viagem do “Novo Mundo”, ensaios na área da história, antropologia, etnografia (coleção Magellane), de ensaios sobre religião (coleção Pé-ninsule), quanto em textos canônicos de literatura e de língua portuguesa, como *Os Maias* de Eça de Queiroz (coleção Lusitane), envolvendo principalmente a cultura do mundo lusófono: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique, mas também de culturas diversas (judaica, argentina, asiática). O caráter singular da editora reside na qualidade do conteúdo, contando com os melhores especialistas sobre os assuntos abordados, geralmente em edições críticas e completas (por exemplo, a recente edição da viagem de Fernão de Magalhães), acompanhadas de notas, cartas e iconografia de época, em várias edições bilíngues português-francês; destaquem-se também os cuidados formais, relativo à qualidade do papel, da tipografia. Em poesia, a editora já publicou escritores portugueses, entre outros, Camões, Pessoa (*La mort du Prince*, tradução de Patrick Quillier, 2009), lendas de Alexandre Herculano, teatro de Gil Vicente e narrativa de Aquilino Ribeiro e José de Almada Negreiros. Dos escritores brasileiros, publicou prosadores como Machado de Assis e Lima Barreto e poetas como Carlos Drummond de Andrade (*Mort dans l’avion et autres poèmes*, traduzido por Ariane Witkowski, em 2005), Vinicius de Moraes (*Recettes de femmes*, tradução de Monique Lemoing), e a poetisa Ana Maria Cesar (traduzido por Michel Riaudel, 2005). Com interesse particular pela língua portuguesa, eles escolhem literatura de qualidade, que se inscreve no cenário de literatura mundial.

## O PROJETO DE TRADUÇÃO

Nossa vontade primeira foi transmitir na língua alvo, o francês, uma obra literária nascida num mundo estrangeiro, de modo a conseguir captar não apenas a história, mas procurar a “letra” do texto original, o que constitui sua natureza, ou seja, transmitir o estilo do autor em francês. A ética foi poder dar à disposição de um público as particularidades de uma literatura, com suas particularidades locais e sua linguagem (o ritmo, a poeticidade, os tempos verbais, as expressões “regionais” ou estranhas). Traduzir lendo outras fontes das quais o escritor se aproxima, lembrar a oralidade e a teatralidade, ou até outros escritores da América Hispânica, como Juan Rulfo, como atesta o crítico Davi Arriguci Jr..

A principal atenção foi manter a tendência geral de criar algo novo, deixar o leitor na espera, com um ritmo disposto a surpreender num final cortante e fatal, aproximando-se do texto original, tanto pela expressão, pelo tom, pela pontuação estranha. *A priori*, se trata de uma posição determinada pela vontade de traduzir literalmente, ou seja, respeitar no máximo os “sistematismos”, a estrutura das frases. Porém, este desejo sempre foi contrabalançado, como veremos, em dilemas com o conforto que a língua francesa prefere, optando ou não por cortes de frases muito cumpridas, ou não aceitação de várias relativas numa mesma frase.

Aplicamo-nos em não “enobrecer” (tendência famosa do tradutor francês desde o século 18), nem popularizar ou intensificar o texto, mas conciliar com o conforto da leitura que a editora preconiza, ao invés da “estranheza” do texto original. Ficar no registro mais próximo ao original, sem racionalizar, nem clarificar, tendências igualmente comuns das traduções francesas contemporâneas desde as Belas Infieis. De outro modo, sem querer restringir o texto a um único sentido, procuramos preservar a polissemia e heterogeneidade, interpretando e elaborando a poeticidade própria.

## QUESTÕES DE TRADUÇÃO

Em primeiro lugar, traduzir os nomes próprios não foi nossa escolha. Os personagens Romano, Antônio de Sales, Anselmo Dantas, Matias Teixeira não se tornaram Romain, Antoine ou Mathias, guardando assim sua identidade brasileira, sem ser afrancesados. Por outro lado, às vezes, foi preciso explicitar uma brincadeira dentro do nome, como em *Dom Casmurro* traduzido por “Le bourru” pela tradutora Anne-Marie Quint, também traduzi “o Doido Guará” por “*le Fou Guará*”, conservando sua característica e explicitando o significado de “doido”. Do mesmo modo, os nomes de lugares como *Belo Monte*, *Rio Jaguaripe*, *São Francisco*, não foram traduzidos na língua alvo por “Le Beau Mont”, “le fleuve Saint François”, exceto *O Velho Chico* (personificação do rio São Francisco), que traduzimos por “Le vieux Chico”.

Existe, à primeira vista, outra dificuldade, a de traduzir a fauna e a flora regionais, usadas numa terminologia que só existe em português, com elementos estranhos ao povo francês. Nesse caso, escolhemos deixar as palavras em português como “sertão”, não traduzido por “désert du Nordeste”. Tratar-se-ia de uma explicitação, ou de um “agrandecimento”, “allongement”, ou seja acrescentar o grupo nominal para explicitar a palavra. Haveria equivalentes de “sertão” na França, pois há um tipo de “garrigue” provençal, porém longe de ser desértica, não podemos transpor realidades tão distantes, que já foram cantadas por escritores provençais regionalistas como Henri Bosco e Jean Giono, ou até antes pelos trovadores. A mesma questão se coloca para “descampado”, que foi traduzido por “désert” na expressão “Quando saiu para o descampado, de cabeça coberta, na noite negra em que a lua morre [...]” (“A escolha”, p. 95). ou “cerrações de unha-de-gato” que foi traduzido por “un tapis de plantes griffes-de-chat”, “tapis” dando a ideia de vegetação densa, como em “cerração”.

Os nomes de árvores locais do Ceará também ficaram em português, usando itálicos para anotar o caráter estrangeiro e notas para o leitor francês (“Angico”, “baraúnas”, “madeiras-de-lei”, “umburana”). Da mesma maneira, os animais “emas” e “seriemas” foram traduzidas por “autruches” e “cariamias”, e, ao final, escolhemos “nandou”, animal próximo da “seriema”, frequente na América do Sul.

Outras palavras específicas da realidade do Brasil tiveram equivalência em francês: o “curreal” foi em primeiro lugar traduzido por “*étable*”, e finalmente por “*corral*”, palavra específica para a realidade da América do Sul (tanto no Brasil, na Argentina ou no Chile), que existe na língua francesa. O “folheto” traduzido por “*feuilleton populaire*” (equivalente aos romances populares); a moeda “réis” por “reis” em “O senhor me vê assim malvestido, mas tenho dinheiro. - De dentro de um chapéu rasgado, arrancou contos de réis”, foi traduzido por “*Vous me voyez ainsi, mal vêtu, mais j’ai de l’argent. De l’intérieur d’un chapeau déchiré, il arracha des reis.* »

O “açude” também é uma realidade nordestina, pode ser traduzido por “*retenue d’eau*”, “*étang*” ou também por “*petit barrage*”, quando tem paredes e dependendo do contexto: “Da cozinha, vinha um cheiro de lenha queimando e, lá longe no açude, as cabras berravam”, traduzido por “*De la cuisine, venait une odeur de bois brûlé, et loin dans l’étang, les chèvres bêlaient.*” Aparece novamente o açude na frase, que traduzimos de outra forma: “Trocaram poucas palavras e entraram por um caminho, beirando a parede do açude, completamente seco.” E traduzimos por: “*Ils échangèrent peu de mots et empruntèrent un chemin, longeant le mur du barrage complètement sec.*”

Algumas realidades chamadas de regionalismos como “dolorosos aboios”, cantos do vaqueiro para os bois, que traduzimos por uma pequena perífrase “*chant douloureux de bouvier*”. Ou os violeiros tocando “repente”, também

uma especificidade regional, onde propomos uma nota explicando o “repente” na frase: “Nem como pagava as mensagens diárias que mandava pela rádio, no programa de violinos, prodigalizando, em repentes de viola, seu remorso por ter sido tão bruto”, traduzido por “[...] dans une émission ou des joueurs de viole improvisaient des *repentes* dans lesquels ils exprimaient son remords d’avoir été si brutal”. Muitas soluções estão em processo de discussão e não pretendemos que sejam definitivas; o trabalho de tradução e de escrita faz variar o texto de maneira infinita, com múltiplas possibilidades de língua e maneiras de expressão.

Outra dificuldade refere-se aos provérbios que, de uma língua para outra, mudam. A dificuldade da tradução de expressões fixas é conservar o seu sentido geral, sem perder seus referentes. Devido ao caráter arcaico, o narrador usa várias vezes expressões que podem parecer provérbios e dão um tom popular à narrativa. Eis as nossas propostas: “Por um acaso que faz a porta escolher o homem e não o homem a porta” (O Valente Romano, p. 86), que poderia ter sido traduzido por “Qui ne peut passer par la porte sort par la fenêtre.”, finalmente traduzido por “Par un hasard qui fait que la porte choisit l’homme et non l’homme la porte.” O primeiro falso provérbio tem o seguinte sentido : quem quer a finalidade quer os meios. Conservamos na tradução a noção da passagem da porta. “De um para dois, só tem um passo” (p.89), poderia ser traduzido pelos provérbios franceses: “Il n’y a que le premier pas qui coûte”, ou “Pas à pas, on va bien loin”, porém escolhemos a tradução literal: “Du premier au second, il n’y a qu’un pas.”, também explícita para o mesmo efeito. “Um silêncio de nada falar e tudo dizer”, traduzido por “Un silence à ne pas parler mais qui en dit long.”, a oposição em português entre “nada falar” e “tudo dizer” está transmitido por “à ne pas parler”, e “qui en dit long”, tomando em consideração que estas escolhas não são definitivas.

## LIMITES E DEFORMAÇÕES

Geralmente, as perdas são modificações, perífrases, intensificações. As dificuldades encontradas envolvem, por exemplo, o tempo verbal. O pretérito perfeito português está traduzido com o “passé simple” ou o “passé composé”, mas ele pode às vezes ser traduzido pelo “passé antérieur”, pois estes tempos não têm os mesmos usos em português e francês. Esta dificuldade foi fundamental e o autor insiste mesmo neste aspecto:

Acho que este conto [“Faca”], na construção dele, como experimento de linguagem, tudo é muito ousado como experiência de linguagem, porque é narrado em vários tempos, os tempos verbais mudam muito, o leitor fica inquieto, fica em desequilíbrio, fica numa situação instável e ele não cochila. Ele tem que estar muito atento para ler o conto.<sup>3</sup>

Nossa atenção foi tentar sempre ser fiel à lógica de cada tempo verbal dependendo da situação. Apesar de quisermos nos aproximar de uma tradução literal, de uma tradução da “letra” dentro de nosso projeto, muitas vezes temos que achar equivalências e aceitar as diferenças de uso verbal.

Na seguinte frase complexa, por exemplo, mudamos tanto os tempos verbais quanto a estrutura para melhor compreensão: “Escreveu frases feitas na agenda de culpas de Delmira, arrancando do mais remoto passado da mulher equações para a morte da filha amada, que se resolviam em ganho de sua causa de marido carcereiro.” foi traduzida por “Il avait écrit des phrases toutes faites sur le registre des fau-

---

<sup>3</sup> Entrevista em *Rascunhos*, Paiol literário.

<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ronaldo-correia-de-brito/>

tes de Delmira, exhumant du passé le plus lointain de sa femme des équations qui expliquaient la mort de leur fille aimée et dont le résultat tournait à l'avantage de sa cause de mari geôlier.”

Algumas expressões criadas pelo autor como em “As histórias não tem apenas princípio e fim, elas são sobretudo o meio, que é o tempo de maior duração, o de se comer juntos uma arroba de sal”, foi traduzido por “Les histoires n’ont pas seulement un début et une fin, elles ont avant tout un milieu, qui dure plus longtemps, le temps de consommer ensemble une arroba de sel”, porém o leitor francês podia não entender de que se trata, e foi traduzido por “[...]Le temps d’ajouter de la vie aux années.”, expressão francesa muito mais compreensível e confortável à leitura.

Outra expressão como em “O valente Romano”: “Praticava a cartilha dos homens sem fé, mas ele fez um sinal da cruz”, traduzido por “Il suivait le bréviaire des mécréants, mais il fit un signe de croix”. Le “bréviaire des mécréants”, além de ser um oxímoro (“bréviaire” se dirigindo a crentes e “mécréants” designando os não-crentes) possui também uma sonoridade antiga, lembrando o tempo dos romanos, cria assim um paralelismo enriquecedor.

## CONCLUSÃO

Notamos enfim a importância do título: *Faca*, como “objeto mágico, fantástico, metonímia do crime que transpassa o tempo com a memória viva do sangue derramado”, segundo David Arrigguci Jr. (in BRITO, 2004, p. 178). O título “Faca” seria literalmente “Couteau”, porém, em francês “couteau” remete imediatamente a utensílios culinários. Pensamos também em “Lame” (a lâmina, com a sonoridade e o imaginário da faca), porém, pela semelhança do som com “L’âme”, ou seja “A alma”, a editora escolheu o título de um conto “Le jour où Otacílio Mendes vit le soleil” - “O dia em

que Otacílio Mendes viu o sol”, título mais longo, perdendo o objeto recorrente da faca, porém um título luminoso e misterioso.

Ronaldo Correia de Brito eleva a história ao estatuto de lenda, inscrita na contemporaneidade. Longe de ser um escritor regionalista, só pelo fato de falar da própria região (como faz todo escritor no mundo), inscreve-se não apenas dentro um cenário de escritores brasileiros, nacionais, ao lado de Milton Hatoum, Ariano Suassuna, mas também dentro de um cenário de escritores da América do Sul. Do ponto de vista francês, pode lembrar um “realismo fantástico” hispano-americano, como Juan Rulfo (com a obsessão da morte e o tratamento de elementos sobrenaturais ou inexplicáveis), ou Borges, guardadas as devidas proporções. A nosso ver, merece um reconhecimento internacional, não pelo fato de pertencer a uma cultura específica, que pode seduzir pelo exótico da geografia do Nordeste, pela busca de um sertão imaginário feito língua (como em Guimarães Rosa), mas pelo poder da língua, na sua extrema sofisticação e aparente simplicidade. Encantos estilísticos, que, de brasileiros, se tornaram franceses.

## REFERÊNCIAS

CORREIA DE BRITO, R. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

# CANTO NO SERTÃO: RECORTES DA CULTURA POPULAR EM VERSO E PROSA

---

*Maria Suely da Costa*  
(UEPB)

Conforme mostra a historiografia literária<sup>4</sup>, os primeiros anos do século XX são constituídos sob uma atmosfera intelectual que iria modelar o pensamento de contemporâneos desse período histórico, sobretudo com relação ao problema da identidade nacional. Por sua vez, as idéias nacionalistas recebem novo impulso na segunda década desse século, tendo uma dimensão complexa a abranger vários campos de poder da sociedade, adquirindo maior ênfase a partir do movimento modernista, com a busca da exaltação nacional pelo retorno às origens do povo brasileiro. Intelectuais, influenciados pelas idéias científicas e estéticas importadas da Europa, adotam posturas diferenciadas, preconizando o mergulho na realidade brasileira para melhor conhecê-la e estudar com profundidade a nossa história, nossos processos, características e problemas. Foram revalorizados, assim, as figuras do negro, do índio e do caipira com seu folclore regional, a cozinha típica, as crenças, músicas, enfim, uma série de práticas e costumes. A partir da década de 1920, desenvolvem-se novas reflexões caracterizadas por um enfoque

---

<sup>4</sup> A exemplo de BOSI (1994), COUTINHO (1955) e CANDIDO (1976).

sociológico da realidade nacional e a busca por um pensamento nacional independente de modelos estrangeiros, integrando-se as novidades formais a temas brasileiros de raízes populares. As publicações de inspiração nacionalista, surgidas no início do século XX, confirmam esta análise. Um exemplo claro é *Revista do Brasil* (SP), fundada em 1916. Já em sua 1ª fase (1916-1925), essa revista busca resgatar os valores da cultura nacional e discutir os principais problemas do País (Cf. DE LUCA, 1999).

No contexto dos anos de 1920, a *Revista do Brasil*, que já gozava de algum prestígio antes, era dirigida por Monteiro Lobato e, sob sua direção, tornava-se o periódico mais importante e influente do meio intelectual e literário da década, uma vez que reunia, entre seus colaboradores, intelectuais de destaque no cenário cultural, os quais utilizavam a própria revista como porta-voz de seus ideais. Landers (1988, p.100) observa que, na *Revista do Brasil*, “se concentraram os mais importantes nomes do momento e o espírito era essencialmente brasileiro, principalmente depois de 1918 quando Monteiro Lobato compra a revista e assume a sua direção”. A partir de então, a citada revista passa a ser imediatamente um centro intensivo de debates sobre assuntos brasileiros de toda ordem. Em suas páginas, é possível identificar uma série de textos imbuídos da “proposta de reconstrução nacional” (MARTINS, 2001, p.68). Um material considerado menor, enquanto esparsos, e, no entanto, notável, como são os ensaios, crônicas e poesias publicados em periódicos, esquecidos no tempo, e só recolhidos em livros anos mais tarde, cuja temática revela uma interpretação do Brasil marcada por certo toque de singularidade, transmitida a essa produção escrita e, em seguida, aos leitores dela.

Enquanto integrantes desse contexto, destacamos dois textos de escritores potiguares publicados na *Revista do Brasil*

no início da segunda década do século XX<sup>5</sup>: o poema “O aboio” (*Revista do Brasil*, ano V, n. 54, p. 127-131, 1920), de Henrique Castriciano, e a crônica “O aboiador” (*Revista do Brasil*, ano VI, n. 67, p. 296-298, 1921), de Luís da Câmara Cascudo. O fato de ambos os textos aparecerem publicados em uma revista da região Sudeste do Brasil chama a atenção, em princípio, para dois aspectos: o ambiente e o momento histórico no qual se inserem – São Paulo, início da década de 1920; cenário onde a literatura identificada como pré-modernista (antes 1922) modificara e aproximara, em certo sentido, as relações entre escritor e público, tornando-se, muitas vezes, porta-voz desse público, dos seus anseios, desejos e necessidades. Aproximação também refletida nos procedimentos estilísticos tais como filiação com a oralidade, incorporação de temas folclóricos, mergulho no regionalismo. As transformações formais aparecem acompanhadas de mudanças no conteúdo das obras, cada vez mais voltadas para temas populares e cotidianos, possibilitando nesse processo uma ampliação e renovação no horizonte de percepção do leitor, ao expor, muitas das vezes, contradições da sociedade, tornando patentes suas fissuras e particularidades. Aspectos esses reveladores das relações da literatura com seu destinatário na dimensão de sua recepção e de seu efeito, nos termos observados por Hans Robert Jauss (1994, p.23), considerando-se que “tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor”.

---

<sup>5</sup> A *Revista do Brasil* (São Paulo) circulou nas primeiras quatro décadas do século XX. O primeiro número data de 1916. Constan no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB / USP) os números editados até a 4ª fase em 1944. Este periódico teve correspondentes nos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Neste último, Henrique Castriciano aparece ocupando a função de correspondente local (COSTA, 2008).

Conforme indicam os títulos - “O aboio”, “O aboiador” -, ambos os textos estão centrados na paisagem imaginária que habita o universo regional brasileiro tipicamente rural e pecuário cuja figura central é o boi, associado ao homem, à terra, aos costumes e às tradições. Assim, nesse contexto de “sabor da terra”, uma vez inseridos na linha da temática rural e sertaneja em que a figura do boi aparece como elemento-chave, situações da histórica tradição popular acabam por se inscreverem. Estamos falando, neste caso, de práticas humanas e sociais do homem sertanejo que se perpetuam através dos tempos, a exemplo da “festa d’apartação” além de uma série de costumes, crenças e tradições.

O texto “O aboio” de Henrique Castriciano (junho de 1920) é um poema composto por 159 versos de 12 sílabas cada, apresentando ritmos e rimas regulares. Os alexandrinos acentuam a musicalidade dando forma à monótona melodia. Os versos aparecem dispostos em três estrofes, a primeira e a última estrofe com 06 versos cada, e o corpo do poema com os restantes 147 versos. Pela sua regularidade formal, vê-se que se trata de um texto com tendência parnasiano-realista dos fins do século XIX. Esta seria uma das mais fortes tendências a marcar o estilo poético de Henrique Castriciano que “tem a sua própria alma esparsa em rimas e em palavras sonoras. Prosa ou verso parece-nos sempre o requinte, do trabalho acurado e penoso de criar na simplicidade, o grande cunho de emoção e magia” (CASCUDO, 1991, p. 17- 20). O canto alexandrino do poeta potiguar nos faz observar, conforme Antonio Candido, que

As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase de 1900-1922 um compromisso da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito

principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade (CANDIDO, 1976, p. 115).

No poema de Henrique Castriciano, percebe-se que o aboio, tal qual uma espécie de musa que desperta o canto, vem servir como objeto de descrição. O que sobressalta em meio à subjetividade lírica de “O aboio” é a linguagem que se apresenta sob uma certa concretude, apreendendo a paisagem através de referências diretas de uma realidade regional (“à beira dos currais”, o “clarão da fogueiras”, a “enxada no chão”...), e se aproximando ao máximo do registro coloquial, que na fase seguinte do modernismo será a mais importante conquista do texto literário. O tema da saudade, da falta, aparece como índice de um viver marcado pelo sofrimento. O canto insurge como uma alegoria da amargura: “Ah! Como é triste o aboio! ah, como é triste o canto / Sem palavras - tão vago! - a saudade exprimindo” (CASTRICIANO, 1920, p. 127 - versos 1 e 2).

O poema descreve uma vida caracterizada ora pela fartura, ora pela carência. Condição essa imposta, acima de tudo, por um contexto socioeconômico resultante de um sistema profundamente desigual. Tanto a temática quanto o tom rítmico se inscrevem sob uma certa tensão social, expressa na forma poética, que tende a caracterizar a aparente calma da melodia do aboio. Fica evidente que a vida do vaqueiro cantada no poema está representando, poeticamente, a vida de tantos outros sertanejos: uma vida de sonhos desfeitos e de muita labuta cotidiana, em torno do ciclo do inverno e do verão. “Nessa triste canção, doce como uma prece” (verso 156) que dá forma ao poema, remonta-se um cenário que, a espécie de um ritual, se faz passo a passo. Num primeiro momento, o sertanejo se volta para o céu e canta o lamentoso aboio, dizendo o que outrora dizia o “curvo bisavô” - vendo o gado, o inverno, a fartura, junto à companheira e aos filhos a narrar lendas da Carocha, dias azuis de sossego e alma, o

som da viola, as noites de São João e Natal. Num segundo momento, o canto passa a demonstrar dor e sofrimento: “- quanta amargura! - a voz dorida exprime” (verso 80). É o tempo da seca, da fome, de luta e de muita reza (embalde!), do pranto, da fuga, da partida e do Adeus.

O texto de Henrique Castriciano se estrutura em função da representação de um mundo rural como depositário do sentido de um Brasil marcado por uma tradição secular. As formas tradicionais populares se destacam nas referências às festas populares, religiosas e folclóricas - São João, Noite de Natal, Festa d’apartação<sup>6</sup>. Se nas festas de São João e Natal a figura do boi tende a aparecer em meio às manifestações populares de Pastoris, Reisados e Folias de Reis, na Festa d’apartação o boi é também figura central, girando em torno de si uma série de costumes e comemorações que atravessam os tempos, firmando-se na cultura e tradição do povo nordestino.

A experiência de contar estórias, enquanto uma marca de oralidade, também é lembrada pelo poeta ao apresentar um eu lírico que, ao cantar, “lhe sai da garganta, o que outr’ora dizia / o curvo bisavô [...]” (versos 58-59), ao ver o gado manso ou arisco no curral. Tal qual seus antepassados, este “Conta que é bom o Inverno e o tempo da Fartura” (verso 61); e, ao pé da fogueira, narra para os filhos pequeninos as lendas da Carocha. Essas passagens caracterizando a transmissão de um certo tipo de conhecimento acabam de ser observadas pelo poeta enquanto ação precípua dos contos populares da tradição oral. Assim, a voz que abóia repre-

---

<sup>6</sup> Segundo Luís da Câmara Cascudo, a “apartação” consistia na identificação do gado de cada patrão marcado pelo ferro ou sinal na orelha. Dezenas de vaqueiros passavam semanas recolhendo o gado esparsos em serras e tabuleiros. Era o momento de muita correria, brincadeiras, bebida, comida e negócios” (CASCUDO, 1984b, p. 106-107).

senta simbolicamente uma voz coletiva, entoando situações culturais secularizadas historicamente pelas três raças, o branco, índio e negro:

- 41 Essa dorida voz, de ondulações estranhas,  
42 Triste através do espaço e através das montanhas,  
43 É a mesma que veio entoando pelos mares  
44 As orações de fé da patria portuguesa;  
45 Que, na lingua tupy, em incertos cantares,  
46 Primeiro celebrou a nossa natureza  
47 Que, depois de soffrer as amarguras do eito,  
48 Pobre raça infeliz, nos embalou no leito!

“Essa dorida voz” denota um conhecimento enraizado (“É a mesma que veio entoando pelos mares / Que ... celebrou a nossa natureza / Que ... nos embalou no leito!”), ultrapassando o solo individual. O tom que a rege não é o de um drama pessoal, é bem maior; transcende o indivíduo, tornando-se o canto e expressão de experiências coletivas cuja unidade sugerida entre o português, o nativo brasileiro e o africano mostra uma identidade mestiça da cultura nacional.

A temática do poema tende a se constituir por um princípio narrativo que reflete a estrutura de uma ordem social em função do modo de vida do homem sertanejo historicamente recorrente, tal qual o ciclo do inverno e da seca. Nesse contexto, o canto do aboio acaba por destacar a presença do passado no presente, as alegrias e as emoções, as dores, as saudades e os lamentos. O tom maior é regido pelo contraste presente na série de termos antagônicos recorrentes no poema: céu/terra, noite/dia, invernia/estio, fome/fartura, alegria/dor, feliz/infeliz, sorrir/chorar, silêncio/diz, vida/morte, morrer/nascer. Outro grupo semântico a dar cor e forma à realidade regional se expressa pela flora (carnaubais, juremas, juazeiro, oiticica, mussambê, jucá, ta-

marindo, cravo, jasmims, mangericão), pela fauna (graúna, araponga, galo-de-campina, jassanãs, jandaia), ou ainda pela geografia do ambiente (montanhas, montes, serras, encostas, colina, várzeas, clareiras, rio, riacho, lagoa, matas, cascatas, selva e o “solo, entre cardos e pedra”). De modo que, no corpo do poema, estes elementos acabam por concretizar uma interseção entre pensamento, cultura e solo, estabelecendo relações entre texto e contexto pela referência de uma realidade social de expressão rural.

Outro aspecto de destaque no poema diz respeito ao próprio “aboio” sobre o qual o poeta indica uma origem e estrutura: o que é o aboio, de onde vem, desde quando, como, o que exprime e quando. Nessa caracterização, é visível a marca de uma tradição em uma prática que se identifica como regional e secular. Segundo o texto, é à tarde, “ao por do sol”, “ao incêndio do poente”, “às horas da trindade”, quando costumeiramente se manifesta o aboio – o canto que “ha seculos”, “em expansões sonoras”, exprime “A lembrança feliz de todas as auroras / E a funda vibração de todas as saudades” (versos 14-15). E o que é este canto sob letra que “ninguem, ninguém conhece”? Para o poeta, é cântico vago, é rude litania, é trêmula queixa, é o gemido e o brado de uma raça infeliz, é dorida voz de ondulações estranhas, é cântico sem fim desolado e tremente, é triste canção, doce como uma prece que sai do “seio nu” do sertanejo sob uma modulação que “Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!” (verso 159). Desse modo, o aboio exprime não apenas a face externa que os olhos do sertanejo (vaqueiro) enxergam, mas as sensações e as emoções que o mundo exterior (os fenômenos meteorológicos, a terra, o gado, as festas, as crenças etc.) produz nesse filho do sertão, de tal forma que o canto se torna metáfora simbólica da alegria (na lida com o gado), da saudade (na recordação do passado), da prece (a rogar a Deus), e da dor (quando tem que partir). A perspectiva saudosista que reveste o poema tende a aproximar seu autor da

postura do folclorista e assim também dos propósitos de um regionalismo tradicional uma vez que se inscreve na tendência de encarar o passado sempre melhor que o presente.

A terceira estrofe, antes de indicar o fecho do poema, se caracteriza como uma retomada que, semelhante a uma ondulação rítmica em processo contínuo, nos retorna a alguns versos já anunciados (na 1<sup>a</sup>. e 2<sup>a</sup>. estrofes), observando particularidades de ritmo e forma do aboio: é o canto “sem palavras”, monótono; é canção de ritmo circular que parece não findar; é prece cuja letra ninguém conhece:

- 01 Ah! Como é triste o aboio! ah!, como é triste o  
canto
- 02 Sem palavras – tão vago – a saudade exprimindo [...]
- 31 A letra da canção ninguém, ninguém conhece,  
32 Mas sabemos que ali chora e geme uma prece  
33 Desolada e subtil, cuja modulação  
34 Si coubesse n’um ritmo, era o do coração.  
[...]
- 155 A voz do sertanejo, ansiando de saudade,  
156 Nessa triste canção, doce como uma prece,  
157 Cuja letra ninguém advinha ou conhece,  
158 Mas cujo pensamento unguido de emoção,  
159 Si coubesse n’um rythmo, era o do coração!

Esse canto sem palavras, que muito exprime, aparece na tradição popular como signo da presença do vaqueiro, figura típica das fazendas de gado, cuja marca é ser destemido, corajoso e perseverante, ter paciência e sabedoria. Ao caracterizar o vaqueiro, ou boiadeiro, afirma Câmara Cascudo:

É sua função buscar o gado e encaminhá-lo ao seu destino. O vaqueiro dá nome ao boi, sabe como tratá-lo e até conversar com ele. O vaqueiro tem duas caracte-

terísticas: o *aboio* e vestimentas; desde a ilha do Marajó até o sul do país, elas o identificam. Em alguns lugares é o vaqueiro; em outros o boiadeiro, mas é sempre o ‘homem que toma conta do boi’, ao lado dos seus grandes amigos, o cavalo e o cão (CASCUDO, 2001a, p. 718. Grifo do autor).

É sob o título “O aboiador” a crônica de Câmara Cascudo publicada na *Revista do Brasil* (1921). A proposta central do texto está em mostrar a cultura da fazenda sertaneja com práticas ligadas à pecuária. Neste registro, o boi, o vaqueiro e o aboio se destacam como signos da cultura tipicamente rural do sertão nordestino. A experiência de exploração pecuária sertaneja é sintetizada na descrição em torno de quatro elementos: a fazenda, a apartação, o vaqueiro e o aboio.

A narrativa inicia pela referência à fazenda de “terreiro de barro vermelho batido”, apresentada como o espaço próprio para grandes ajuntamentos: “uma multidão de vaqueiros”, “mocinhas de fita à cintura”, “cavalos suados” e “bois enormes, pesados e magníficos como sultões”. Todos eles constituem os figurantes para o dia de festa – a festa da apartação. Tal qual um ritual de fim de colheita em cultos agrários, terminado o inverno, é hora de reunir todo o gado nos currais. O momento é celebrado com música, comida farta e diversão. Conforme registrado por Câmara Cascudo em pesquisa sobre as práticas culturais do sertão referentes ao ciclo do gado, “Nenhuma festa tinha as finalidades práticas das ‘apartações’ do nordeste” (CASCUDO, 2001b, p. 106). Esse era um momento de trabalho, de negócios (vendas e trocas) e também de muito divertimento.

Na crônica, tem-se reproduzida a cena lúdica entre o vaqueiro e o animal. Com detalhes, o autor mostra a técnica utilizada para derrubar o boi durante a Apartação, manifes-

tação da qual se originou a vaquejada<sup>7</sup>. A cena sintetiza uma exibição de força e agilidade dos vaqueiros na ação de derrubar o animal pela cauda:

Parou a musica. Dois vaqueiros pularam com varas de ferrão para o curral. Outros, encourados, vermelhos de sol, com os gibões enfeitados de fio de retróz branco, colocaram-se do lado da porteira. Uma novilha apareceu, pulou e n'um salto brusco desatou numa carreira terrível pelo campo. Os cavallos iam-lhe no piso. O *esteira*<sup>8</sup> conservou-a em linha recta, o outro baixou-se, apanhou a cauda, firmou-se na sella, e n'uma nuvem de pó as patas da novilha ergueram-se para o ar (CASCUDO, 1921, p. 296-297).

Outro aspecto apresentado na crônica, dentre as práticas ligadas à tradição cultural do sertanejo, é o momento em que estes se reúnem para a “costumada façanha”: o aboiar. A maior parte do texto, a partir de então, tem por foco o sujeito da ação, o aboiador, cuidadosamente descrito como “o melhor aboiador das cercanias”, função comumente assumida por um negro, observando-se, nesse ponto, a presença histórica do escravo negro nas fazendas de gado:

Era Joaquim do Riachão [...]. O preto era baixo, magro, vestia calça de zuarte azul, cinto vermelho e uma camisa de algodãozinho que lhe mostrava o peito descarnado e as clavículas rompendo a pelle. O pescoço fino, cheio de musculos n'uma alto relevo de estatuaría, prendia-lhe a cabeça polygonal, desbastada à largos golpes de camartelo, com o cabelo encarapinhado, o rosto chupado, com a arcada zigomatica ac-cusada atravez da epiderme franzina. Completava-o

---

<sup>7</sup> Folgado de derrubar boi bastante realizado nos dias atuais no Nordeste.

<sup>8</sup> Denominação dada ao cavaleiro que corre à esquerda do boi.

uns olhos claros, tristes, contemplativos como se evocassem silenciosamente a saudade da patria distante, a Africa longinqua dos seus avós (CASCUDO, 1921, p. 297).

Depois de mostrar uma espécie de rápido ritual feito pelo aboiador (“trepou o moirão da porteira, tirou o seu chapéu, bateu-o na coxa, pô-lo na cabeça e soltou o grito forte, estridente, alto como uma fanfarra gloriosa de clarins em tarde de vitória”), o texto segue dividido em quatro partes, separadas por uma frase tal qual um mote – “O negro aboia-va”- a compor momentos. No primeiro, a descrição recai sobre quem e como cantava: era “um rapsodo, o ultimo cantor das terras do sertão”. Seu canto era “potente, sinuoso, dobrado em curvas felinas[...] em tonalidades extranhamente emotivas [...]. Depois descia, quebrava-se... para um *smorzado* magúado, sentido, bizarro, exdruxulo”. No segundo momento, o foco é dado ao que se cantava: “cantava-se n’aquella tarantella febril, a ancia dolorida de uma raça. Febre, luctas, vibrações, sentimentos, a coragem eterna do trabalho heroico...”. Assim como no poema de Henrique Castriano, este (aboio) também “era um canto triste, uma melopéa vagamente monotona, que subia aos céos levando envolta em notas a saudade sem fim dos dias que passaram”. Já no terceiro momento, o aboio é caracterizado como “lembrança da terra querida”, agora marcada pelas impressões da seca, da morte do gado, dos rios e açudes secos, do sol ardente. O tom do aboio passa a ser “queixume, esperança, prece e desalento”. Por fim, no quarto momento, o aboio aparece como síntese de “um soluço”. Um impressionante canto triste de lamento “lançado ao sol morimbundo”.

A adjetivação numerosa presente no texto revela o esforço de quem deseja apreender, pela escrita, a medida certa desse canto “tristíssimo” de sonoridade “doentia”, recordando “a levada dos retirantes, sem pão, sem lar, sem des-

canso” a procura de “terras melhores, de um céu mais amigo” (CASCUDO, 1921, p.228). Há nesse momento uma mistura entre vida do retirante e a do negro (exilado da África) de um modo que o limite entre as duas experiências parece não definido. Todo esse aparte a representar o momento em que “o negro aboiava” tende a se caracterizar como uma viagem imaginária embalada pelo ritmo do aboio, que sem palavras, canta a “ancia dolorida de uma raça” e a “dor eterna das gentes do matto” a traduzir o modo de vida do homem do sertão e, assim, a identidade de um grupo metonimicamente expressa na dolência rítmica do aboio “tão forte e tão sonoro, como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando...” (CASCUDO, 1921, p.298). Tal como se observa no texto de Henrique Castriciano, a perspectiva de Câmara Cascudo é também de um certo saudosismo. É como se a imagem tradicional do aboiador (“um rapsodo”) e do aboio (canto libertado de escrita) estivesse desaparecendo e eles tivessem de registrar para salvar o que iria se perder no tempo.

Ao canto do aboiador rogam-se os méritos de uma representação de efeito emotivo que comove e encanta. Em sua crônica (“O aboiador”), Câmara Cascudo nos faz ver que a figura do aboiador na cultura sertaneja assume uma função social, histórica e até mística; podendo-se tomar a figura do vaqueiro/aboiador como modelo de herói, no que diz respeito a uma conduta de aspectos positivos: é o herói que, às avessas do cotidiano árduo, faz do canto a sua voz, sua alegria, sua prece, seu choro e seu lamento. Por meio de seu canto, reacende a memória do passado na inspiração do tempo presente, exprimindo uma heróica epopéia cotidiana dos animais e dos homens do sertão. Sua arte “é porventura o mais característico dos cantos sertanejos por inimitável e inconfundível” (TRIGUEIROS, 1977, p. 27). Segundo Edilberto Trigueiros, no estudo sobre a língua e folclore do Nordeste,

[...] o aboiado é uma toada de grande beleza pela sua plangência e pela emoção que inspira. O vaqueiro o sente profundamente e só ele sabe entoar. Mas o boi também o entende e se abranda à magia de suas modulações. Vaqueiros há, verdadeiros *virtuosos* na arte de aboiar. O canto embora pareça monótono na sua arrastada plangência comove e encanta (TRIGUEIROS, 1977, p. 27).<sup>9</sup>

No penúltimo parágrafo de sua crônica, Câmara Cascudo faz referência à relação homem / bicho, isto é, vaqueiro / gado, os quais parecem se entenderem sob a magia melódica do aboio:

O gado saíu do curral, todo elle, bois immensos, touros nervosos, novilhos trafegos, cabisbaixo, pensativo, n'uma fila lenta, n'um mugido doloroso e foi seguindo no rasto do vaqueiro, o trilho sonoro do aboio. Nenhum correu, nenhum se apressou, nenhum d'aquelles animaes rompeu a forma original d'aquella parada (CASCUDO, 1921, p. 298).

Em um dos livros capitais sobre a cultura brasileira, *Literatura oral no Brasil*, mais precisamente nos últimos dos 10 capítulos, Câmara Cascudo se dedica às manifestações culturais relacionadas ao “ciclo do boi”, presente nos autos populares e danças dramáticas. Dentre esse conjunto, destaca o Bumba-meu-boi como um dos autos de maior representatividade no Brasil cuja expansão se deveu, inicialmente, ao

---

<sup>9</sup> No livro *Viajando o Sertão*, Câmara Cascudo observa que em relação ao gado estrangeiro, introduzido pouco a pouco no estado do Rio Grande do Norte, o canto do aboio não tinha o mesmo efeito: “todo esse gado não atende à magia melódica do aboio, à trilha sonora que, outrora, os vaqueiros desenhavam no ar, sugestionando a boiada vagarosa. Touro zebu, caracu, Heresford, não atende aboio nem serve para ser puxado.” (CASCUDO, 1984c, p. 46)

processo de assimilação de diversos reisados nos fins do século XVIII<sup>10</sup>. Diante da possibilidade de traçar um paralelo entre o auto Bumba-meu-boi, onde o boi é figura central, e os textos “O aboio” e “O aboiador” dos escritores potiguares, identificamos neles aspectos recorrentes, tais como o trabalho e a festa, o sagrado e o profano, a vida e a morte. Se o vaqueiro e o aboio são elementos integrantes do auto Bumba-meu-boi, por outro lado, o dinheiro, a bebida, a diversão também fazem parte da festa d’Apartação, momento alto para o aboiador com seu aboio. O processo que marca essas manifestações populares é a referência ao cômico, promovendo a liberação do riso, e a vitória sobre o medo, o sofrimento, a seriedade e a dureza do cotidiano. O aboiador tece seu canto em função do culto ao inverno e à fartura, em oposição à seca e à escassez; como também da morte (“ao dilatar-se o Estio”) ao ressurgimento (“nos meses festivos de invernia”), caracterizando o ciclo vital. Assim como em algumas versões do bailado nordestino em que o boi é morto e seu corpo é distribuído entre os participantes, nas festas de vaquejada o boi, uma vez machucado, deve ser sacrificado e distribuído. O colorido de fitas presentes no Bumba-meu-boi também aparece enfeitando a cintura das mocinhas expectadoras das festas d’apartação, representando alegria, mas também em azul, verde, amarelo e branco (cores citadas nos textos), uma metáfora do Brasil representado na sua condição de país pré-burguês, das fazendas, e apresentado em um ambiente urbano modernizante, a exemplo da São Paulo de 1920 onde os textos foram publicados.

---

<sup>10</sup> Conforme registrado por Câmara Cascudo, o folguedo Bumba-meu boi, Boi Kalemba, Boi-bumbá ou simplesmente Boi, “é um auto popular formado no norte do Brasil, da Bahia para cima, pela reunião de vários *reisados* tradicionais, ao redor da *dança do Boi*” (CASCUDO, 1984a, p. 421).

Libertado de uma escrita, pois “a letra ninguém conhece”, o aboio, sobre o qual os textos dos escritores potiguarês versam, se faz sob as mesmas nuances de tema e ritmo, reafirmando sua marca regional e permanência na cultura popular do sertanejo. Traçando um paralelo entre ambos os textos, nota-se que se referem quase sempre ao mesmo assunto: habilidades do vaqueiro, cavalos, bois, festas, trabalho, fartura etc., como também de seca, fome, morte e fuga, tudo regado à cadência da saudade, da prece e do lamento. Tudo isso numa vibração de mesmo tom. Sob o ritmo de um estilo literário que revela o envolvimento do autor com o mundo em sua volta de onde recolhe elementos para a matéria literária. Assim, tanto a poesia quanto a prosa, neste caso, se revelam sob um sentido pragmático de compreensão de um Brasil pelo viés de aspectos locais, dentro de uma perspectiva de elaboração literária resultante “das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (CANDIDO, 2002, p. 85). A interiorização das coisas existentes no mundo em volta patenteia em ambos os textos formas impregnadas dos ritmos e do colorido tropical. Bastante reveladores são os verbos de ação, indicando movimento, a caracterizar que o cronista Câmara Cascudo, assim como o poeta Henrique Castriciano, não lida com signos de um mundo meramente abstrato, mas com imagens e acontecimentos de uma realidade perceptível no espaço e no tempo dos sentidos, conforme expresso nas epígrafes desse texto, aproximando mundo exterior e mundo interior – “cujo pensamento ungido de emoção / Se coubesse num ritmo, era o do coração” (H. Castriciano); “...a dolência rítmica do aboio, ...como se fosse a própria alma do sertão que ia cantando....” (C. Cascudo).

A presença destes textos em um periódico de circulação nos centros São Paulo e Rio de Janeiro, nos primeiros

anos da década de 1920, nos faz concluir que se estes escritores do Rio Grande do Norte estavam em contato com as idéias em discussão nesses centros, à luz dos movimentos de renovação estética, no mínimo contribuíram com essas discussões oferecendo condições específicas de inscrição da cultura popular no debate de temas relacionados à linha que caracteriza o processo moderno do sistema literário nacional. Ou seja, ambos se revelam à procura de uma expressão brasileira, ainda que por meio de parâmetros, de certo modo, conservadores de fim de século, uma vez que nenhum dos dois textos se estrutura sob uma forma moderna. Deste ponto de vista, processa-se a idéia de que o modernismo no Brasil, antes de ser um evento temporariamente localizado na história literária, deve ser analisado como um processo contínuo de diálogo com as dominantes que o antecederam<sup>11</sup>, incluindo-se aí o penumbrismo literário finissecular.

Uma leitura nos dias atuais desse material, no sentido de compreender os matizes de uma ordem sociocultural brasileira, deve passar pelo entendimento de que os aspectos da cultura popular, internalizados no texto escrito, são resultantes de um processo cultural possível somente através da continuidade. Trata-se, pois, de uma tradição dinamizada no processo social e reinterpretada na forma literária poética, no

---

<sup>11</sup> Ao tecer uma explicação conjuntural a respeito dos vários modernismos, Perry Anderson, no texto “Modernidade e revolução”, faz referência a “diferentes temporalidades históricas”. Para ele, pode-se entender melhor o ‘modernismo’ como um campo cultural de força *triangulado* por três coordenadas decisivas”, identificadas como: academicismo oficial / tradição antiga ainda atuante; tecnologia / inovações incipientes; e proximidade da revolução social. Conforme a proposta analítica de Perry Anderson, considerando as devidas proporções, o modernismo brasileiro também se situa “entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (ANDERSON, 1986, p. 8-9 - Grifo do autor).

caso de Henrique Castriciano, e prosaica, de Câmara Cascudo, possibilitando o entendimento de uma experiência nacional de expressão rural a compor o sistema literário enquanto componente de nacionalidade.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos Estudos CE-BRAP*. São Paulo, v. 14, p. 2-15, fev. 1986.

ALENCAR, José. *O Sertanejo*. 5. ed., São Paulo, Clube do Livro, 1952.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª. ed. revista. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CASCUDO, Câmara. "O aboiador". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 17, n. 67, p. 296-298, jul. 1921.

\_\_\_\_\_. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Brasil/Rio de Janeiro: Ministério da agricultura; Serviço de Informação Agrícola, 1956. (Documentário da vida rural n. 9)

\_\_\_\_\_. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984a.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b. (Reconquista do Brasil; nova série; 81)

\_\_\_\_\_. *Viajando o Sertão*. 3 ed. Natal: Editora CERN, 1984c.

\_\_\_\_\_. *Alma Patrícia: crítica literária (1921)*. Edição fac-similar de 1921. Mossoró: ESAM; Fundação Guimarães Duque, 1991. (Coleção Mossoroense. Série C, v. 743).

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Made in África*. São Paulo: Global Editora, 2001b.

CASTRICIANO, Henrique. O aboio. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano V, v. 14, n. 54, p. 127-131, jul.1920.

COSTA, Maria Suely da. *Produção em Revista: representação do moderno e do regional na experiência potiguar – anos 1920*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1955.

DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

LANDERS, Vasda B. *De Jeca a Macunaíma - Monteiro Lobato e o modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1980-1922)*. São Paulo: EDUSP/FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

REVISTA DO BRASIL. São Paulo, 1ª fase (n. 54,57,67,79,94,105 e 113), 1920-1925.

TRIGUEIROS Edilberto. *A língua e o folclore da Bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. MEC/ FUNARTE, 1977.





