
IMAGENS, IMAGINÁRIOS: LITERATURA E REALIDADE CULTURAL

Maria Nazareth FONSECA¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo a leitura crítica dos romances *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, *A casa verde*, de Vargas Llosa e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, a partir da relação estabelecida entre a literatura e imaginário social.

UNITERMOS: Alejo Carpentier, Vargas Llosa, João Ubaldo Ribeiro, imagens, imaginários, real maravilhoso, continente latino-americano.

No centro, uma lógica urbana ocidental, alinhada, ordenada, forte como a língua francesa. Do outro lado, a abundância evidente da língua crioula na lógica de Texaco. Misturando essas duas línguas, sonhando com toda as línguas, a cidade crioula fala em segredo uma linguagem nova e já não teme uma Babel. Nota do urbanista ao marcador de palavras.

(Patrick Chamoiseau)

Percorro o traçado construído pela literatura, no conjunto de discursos que revelam face múltipla do continente latino-americano e no universo das representações construídas pelos elementos de uma lógica simbólica, os quais espelham as relações do continente consigo mesmo e com as nações européias. Na configuração desses discursos, a questão da identidade cultural mostra-se atenuada pela relativização

¹ Profª. Drª. da Universidade Federal de Minas Gerais e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 31271-970 - Belo Horizonte - MG.

dos dados que constroem as diversas formas de ruptura, as quais, por sua vez, são percebidas através de olhares que perturbam a plenitude monossêmica. Nos espaços reais ou imaginários em que o continente se percebe, as diferenças persistem, mas incorporadas num movimento relacional, propiciador de entendimentos e de aproximações culturais significativas (Fonseca,1993). Desse modo, marcar tais diferenças tanto pode significar insistir na produção de discursos identitários comprometidos, ainda, com as lutas pela autonomia política e econômica das diferentes regiões do continente, quanto assumir tais regiões, tais territórios como integrantes de um sistema de relações mais amplas, no movimento das aproximações culturais que expandem fronteiras e dilatam a fixidez dos limites geográficos. Tais atitudes delegam à literatura a função de traduzir a América, de tornar a sua existência possível, de percebê-la na multiplicidade que a caracteriza e em que os sinais de uma particularização evidente já se mostram contaminados, metamorfoseados, impuros, signos de novas linguagens.

Parece ser pertinente pensar a relação da literatura com o imaginário social e perceber, como o faz Jean-Marc Moura (1992, p. 271-287), que as representações simbólicas de uma sociedade, incluindo as literárias, provêm de figuras imaginárias coletivas, a partir das quais se traduz o espaço ideológico e cultural a que se referem. Deste modo, falando-se de tradição ou de ruptura, toca-se no imaginário do continente, resgatam-se as imagens de encenação e de ritualização de formas de ser. Os textos literários, fazendo parte do conjunto das produções simbólicas dessa sociedade, são, ao mesmo tempo, formas de acesso ao imaginário social produzido pela cultura. Tais textos são possibilidades de percepção dos mecanismos engendrados para o controle da sociedade, mas também meio de ultrapassagem do que se pretende instalado. Ao se colocar no âmbito das (ir)realidades, a literatura transgredir os limites impostos e possibilita visões diversificadas da realidade histórico-social enfocada. Faz-se representação de representações.

Alejo Carpentier, ao cunhar o conceito de realismo maravilhoso, na década de 40, longe de pretender compactuar com os processos de apreensão mimética da realidade, intenta dialogar com as mutações, com as vibrações que constroem a face barroca do continente

latino-americano. Plasmando essa face, o extraordinário se mostra na convivência da maravilha com a estranheza, do belo com a monstruosidade. Ao evidenciar o aspecto mutável das representações do continente, Carpentier toca em imagens, fala de imaginários, e surpreende o ritmo de sua pulsação. Ligando-se a um projeto concreto de identificação da América, Alejo Carpentier toca no desejo perseguido pelo movimento da negritude, nas Antilhas, de que é significativo o *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, publicado em 1947, onde se projeta o traçado de uma poética do grito, identificada com a herança negro-africana e com os matizes da oralidade antilhana, caribenha. Outros projetos concretos de identificação do continente consigo mesmo estão configurados pela “marronagem”, pautada na resistência exercida pelos escravos “marrons”, nas Antilhas, a que René Depestre deu uma feição marcadamente erótica, acentuando a sua força política, pela “expressão americana”, de Lezama Lima (1988, p. 189), pela “antilhanidade” e pela poética da relação, de Edouard Glissant (1981, p. 512). Registra-se, ainda a “crioulidade” defendida por escritores martiniquenses mais atuais e cuja feição literária pode estar traduzida nas obras mais recentes do escritor Patrick Chamoiseau, da Martinica, especialmente em *Texaco*, publicado em 1992. Todos esses discursos, que ainda podem ser percebidos como impulsos de ordem fundacional, comprovam a intenção de traçar percursos através dos quais imagens de pertencimento, representações de nação, de cultura são incessantemente buscadas. Neste contexto, a literatura se afirma como produção marcada pelas representações culturais, integrante de um sistema de relações que fazem do texto o espelho em que o contexto se mira e este, fonte inesgotável de criação. Tal concepção está clara nas palavras de Alejo Carpentier quando atribui ao romancista a tarefa de representar o mundo em que vive, criando, deste modo, uma relação constante entre autor, texto e contexto que são vistos, no entanto, como elementos da ilusão de realidade própria da narrativa (Carpentier, 1981, p. 157). Para o escritor cubano, o escritor, assumindo a honrosa condição de cronista maior, constrói formas inusitadas de percepção dos acontecimentos, acolhendo o processo histórico não como fonte informativa, mas como reconstrução imaginária. Assim tanto o autor quanto o texto produzido por ele são intérpretes de uma realidade, testemunhos de uma época (Cf. p. 25), que se mostra, todavia, numa rede de imagens arbitrárias, deslizantes, sempre em mutação.

Por outro lado, ao insistir em retomar o projeto sempre em andamento de nomeação e reconstrução do espaço cultural a que se liga, a literatura permite que as representações do imaginário social sejam percebidas em sua complexidade. O desnudamento da ambigüidade de tais representações explicita as contradições da cultura, quando produz outras imagens, outras representações em que também se reconhece. Percurso sempre ativo de semiose poética próprio do literário.

Inserindo-se na proposta de delegar à literatura uma função de (re)conhecimento da América Latina pela insistência em significantes que, na obra literária, podem captar a multiplicidade de seus signos, este trabalho procura refletir sobre os romances *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, (1985, p. 260), *A casa verde*, de Vargas Llosa (s.d. p. 394), e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984, p. 675), percebendo-os como expressões de um movimento que intenta perceber a cultura americana a partir de suas contradições. Embora se liguem, de certa forma, à irresistível tarefa fundacional de que fala Doris Sommer (1993, p. 333), quando lê os romances nacionais latino-americanos e os percebe como significantes do processo de formação territorial, deslocam-se de paradigma proposto pela autora, porque apontam para uma visão mais crítica do modelo social espelhado pela narrativa romântica. Ao destacar um vínculo existente entre “uma sexualidade produtiva, no lar, na união estável”, e um modelo harmonioso de “consolidação nacional”, a citada autora reitera a relação dos romances por ela estudados com o modelo de ficção produzida na América Latina, particularmente no século XIX, o qual legitima a fundação da nação-família através do amor (Sommer, 1993, p. 75).

Embora os romances a serem aqui enfocados lidem com “histórias de amor”, a relação entre elas e a formação de novos espaços legitimadores do poder das classes dominantes só se efetiva em *Viva o povo brasileiro*, que, ao desconstruir o modelo tradicional, estiliza com pinceladas fortes de ironia.

O dilema de nomeação/representação do continente que vimos estar no âmbito da literatura latino-americana é a tônica do romance,

Os passos perdidos, de Alejo Carpentier. Com este romance, publicado em 1953, no México, Alejo Carpentier retoma o real maravilhoso de *El reino de este mundo*, de 1949, e com ele ressalta a complexidade da cultura latino-americana, contrastando-a com as representações produzidas pela racionalidade européia. Antes, todavia, de serem destacados aspectos do romance importantes para o entendimento da perspectiva de que Carpentier se utiliza na apreensão da realidade histórico-social da América Latina, é pertinente retomar o conceito de real maravilhoso tal como foi pensado, na década de 40. O termo que foi utilizado pela primeira vez no texto *De lo real maravilloso americano*, publicado, em 1948, é um recurso literário com que se tenta traduzir as particularidades da cultura americana, ressaltando seus contrastes com relação à Europa. Ao acentuar o caráter sincrético dessa cultura, Carpentier vê, nas influências formadoras de sua mestiçagem, os elementos que desconcertam uma percepção racional da realidade. O real maravilhoso é, deste modo, um processo perspectivo hábil para a representação da América, porque ressalta as ambigüidades, a complexibilidade deste mundo extraordinário em sua força natural e humana. Acentue-se na visão de Carpentier (1984, p. 137), a intenção de reconhecer um maravilhoso imanente ao continente americano, que se mostra na pulsação telúrica dos fenômenos, na policromia dos seus traços humanos. Torna-se evidente, no conceito, a intenção de marcar um valor de nomeação de uma realidade desconcertante e dar conta de descrever o existente que se mostra, paradoxalmente, como não-natural. Os aspectos de uma simbiose, destacadas no conceito, resultam a capacidade da cultura americana de descentrar influências, de desarticular modelos e de transformar-se continuamente. O real maravilhoso é, portanto, inerente à realidade americana, perceptível pelo olhar capaz de abandonar-se às transmutações evidentes numa cultura em que os sincretismos e as transformações culturais realizam-se de forma constante. Por isso, a linguagem do real maravilhoso é barroca, proliferante, acumulativa.

Esses elementos próprios à natureza e ao contexto cultural americano estão presentes no romance, *Os passos perdidos*, principal-

mente quando se resgata a feição da natureza venezuelana: sua descomunal beleza convivendo com o horror que esmaga o homem; uma aparente hostilidade desmanchando-se em opulência de cores e em vari-idade de formas. A representação da realidade americana se faz com as tintas fortes do real maravilhoso e é neste quadro telúrico que o nar-rador vivencia os diferentes momentos dos seus conflitos individuais ao mesmo tempo em que é salientada a complexidade de uma realidade histórica e social. Assim se configura, no romance, uma espécie de “volta às origens” no plano individual, em que o narrador recupera os sons esquecidos da língua de sua infância, evocados pelo cheiro alfava-ca que lhe acena com um outro tempo, uma outra história e com as sensações de uma plenitude perdida. Por outro lado, uma outra viagem se efetiva, com escalas simultâneas no tempo e no espaço.

O retorno ao passado se concretiza a partir da viagem do narrador, um musicólogo, autor de uma teoria sobre as origens mágicas e míticas da música, em busca de instrumentos musicais primitivos. Conseguir tais instrumentos é o objetivo que propicia a fuga ao tédio provocado pela civilização moderna, pelas cidades frias com seus arranha-céus desumanos, pela mineralização dos sentimentos, típica de uma sociedade definida pelo lucro, pelos vícios e pelas relações interpessoais, artificiais e doentias. Tanto a relação do musicólogo com a esposa Ruth, quanto com a amante Mouche explicitam essa audiência de calor e de serenidade que petrifica os sentimentos. Na primeira parte do romance, no espaço da cidade, as personagens se mostram como meros autômatos de uma engrenagem social artificial, fria, indiferente aos sentimentos. Também se explica o caráter de representação, no sentido teatral do termo, característico da vida nas sociedades modernas, estereotipada por papéis, por deveres e obrigações insossas. Por isto o olhar com que o narrador perscruta este mundo enfadonho é o do sujeito entediado com o fingimento das pessoas, com a sua própria hipocrisia, e com a falta de sentido da vida. O olhar crítico do narrador não se volta, assim, apenas para o “espetáculo exterior”. Ele mergulha na avaliação de sua própria existência, na constatação de sua superficialidade, de sua

incapacidade de alterar o seu papel numa peça aborrecida e interminável.

A viagem à floresta amazônica, sendo fuga, é também um mergulho na multiplicidade, na diversidade, no avesso da cultura que o desfigura. Aí se evidencia a comparação entre o ímpeto como que as grandes cidades (Nova York é o modelo que se delinea na primeira parte) se lançam para o futuro e a calma deste mundo em gestação, que é o mundo americano. Será nesse espaço que o narrador experimentará a sensação de haver voltado na sua história e revivido as emoções de seus primeiros anos de vida. Os sons da língua materna e o cheiro de esparto, de feno e de salgueiro, fazem ressurgir a casa de sua infância, a mãe e também Maria del Carmem que do seu “barco de esparto” lhe acena, do distante do seu passado, com a sensualidade natural de um corpo sadio e não atravessado por culpas. O espetáculo que se oferece ao deleito de um olhar ávido de maravilhas é aquele em que se marcarão os passos em busca do prazer perdido. Prazer de sentir as coisas e de perceber-se inteiro, integrado num mundo descomunal. Os signos dessa redescoberta serão marcados pelos acordes sonoros da música da floresta e pela efervescência com que brota a vida nesses espaços mágicos da América. Mas entalhados no corpo do musicológico estão também “os vícios” do mundo moderno, a percepção racional das coisas, a inquietação tão própria aos descontentes.

Percebe-se, deste modo, que o romance, ao procurar apreender o espaço americano em sua peculiaridade, propõe-se como elaboração artística da realidade que o informa. Por outro lado, como percebe Antônio Fama (1990), em sua análise da narrativa de Alejo Carpentier, o discurso narrativo estabelece uma relação dialógica com o passado cultural da América e se sujeita a uma função específica de indagação e de busca da identidade americana.

Em *Os passos perdidos* observa-se a intenção de se sobrepor a natureza americana, o caos, a “desordem”, tomados como significantes de uma ordem “que tem seus rigores”, mas é conhecida de todos, à indiferencialidade do mundo moderno. É, entretanto, através de um jogo de anacronias que o espaço americano se revela

distanciado da lógica do mundo moderno. A mistura de tempos e de culturas, característica do mundo americano e que permite a crença no inusitado, é mais um elemento de que se vale o romance para distanciar tal espaço do marasmo dos grandes centros modernos, consumidos pela febre da certeza e da explicação de tudo que decreta a morte do sonho. O tempo cíclico, marca do processo ininterrupto de mudanças e que se matém na organicidade do mundo americano, difere do tempo datado, cronometrado, característico da vida moderna. A viagem do narrador é, nesse sentido, uma busca da pulsação da vida, dos sentimentos não mumificados, de uma ordem em que o desdobramento de espaços e de tempos configura uma realidade na qual os elementos culturais do passado comungam com a atualidade, integram-se no presente como possibilidade de se projetarem até o futuro. Por outro lado, as marcas do mundo civilizado não se apagam inteiramente no convívio com o espaço americano. Talvez por isso, Rosário, a companheira nativa do narrador, força da terra nutriz, da água purificadora, símbolo de vida e de fecundidade, cujo mistério *era a emanção de um mundo remoto* (p. 163), não seja capaz de suprir, com a sensualidade de seu corpo, com a beleza natural dos seus gestos, a carência das coisas que só existem no outro lado, nos espaços marcados pelos livros, pelos cadernos, pelo papel e pela tinta. Mas é o tom dado por Rosário e inserido nos acordes da floresta que, parecendo recompor a imagem de “bom selvagem” criada pelo imaginário europeu, estabelece a distância entre *ser* do mundo americano e *estar* simplesmente nele. Através da configuração dessa personagem a diferença entre os dois espaços se define pela certeza de que “os mundos novos têm que ser vividos, antes que explicados” (p.257). Ainda aqui se percebe o desejo de solapar as representações imaginárias e as ações empreendidas pelo mundo europeu na colonização do Novo Mundo. Dessa contestação advém a percepção do narrador de *Os passos perdidos* de que viver o mundo americano, tendo vivido em outro, é perceber-se “com o corpo cheio de cinzas”, sem deixar de ser o que foi ou ser, apenas, ‘o visitante’, incapaz de permanecer indefinidamente no Vale do Tempo Detido” (p. 257), por não compreender a sua pulsação mítica e a

dimensão mágica do seu tempo. Mas é nesse momento de constatação de diferenças que se define para o narrador (e também para o leitor) uma consciência mais profunda do espaço de Santa Mônica que, metonimizando a América Latina, expõe a complexidade dessa cultura e os movimentos de sua natureza. Ratifica-se a condenação da necessidade de descrever, de nomear, de categorizar, que define a relação do mundo “civilizado”, com os espaços configurados por um tempo aparentemente suspenso, porque imerso numa dimensão em que as mutações estão inscritas num modo diferente de se colocar no mundo (Pageaux, 1984).

Com relação ao romance *A casa verde*, de Vargas Llosa (1986, p. 257) é possível afirmá-lo como *tradução* da complexidade de um contexto cultural que se configura pelo entrelaçamento de referentes marcadamente datados com os substratos míticos de uma cultura milenar. Tradução de uma realidade devastada pela febre da conquista territorial, mas caracterizada ainda pela selva indomável. Procurando apreender a complexidade de determinadas regiões do Peru, o romance é uma transcodificação das diversas linguagens de um macro-texto cultural no qual os significantes da colonização espanhola mostram-se em convivência ainda problemática com os elementos da terra americana. Construindo uma história de sedução e de conquista, retoma as representações da cultura peruana e denuncia as artimanhas da conquista da terra e as armadilhas da sedução da palavra cristã que procurou domesticar os índios, na catequese. Ao mesmo tempo, desarticula o poder de controle do imaginário da colonização espanhola, explicitando as relações que configuram o poder de uns, a submissão de outros, e aloja, no espaço dos dominados, os signos de uma rebeldia ameaçadora. É por esse viés que se pode afirmar que a aparente passividade de Antônia, que teve os olhos e a língua arrancados, pode ser relacionada com a rebeldia de Bonifácia e de Jum, em cujos corpos mutilados por feridas e marcas de torturas, inscrevem-se os signos da resistência à descaracterização. O silêncio, imposto pela violência, pretende transformar Antônia em objeto que só pode ser contemplado e admirado em sua imobilidade. Embora viva, sendo cega e muda, ela é o quadro em que se mostram o

massacre de indígenas e a destruição de sua cultura. Memória viva da dominação dos antigos habitantes da terra, é, entretanto, um corpo cuja força advém de sua sexualidade, a fresta por onde escapa a expressão dos legítimos habitantes da terra, criando a possibilidade de uma relação não marcada pela violência. Por outro lado, Anselmo é também uma figura ambivalente. Simbolizando o conquistador, nele se mostram os traços do desmando e da brutalidade; mas, ao mesmo tempo, ele é marcado pela paixão que nutre por Antônia. No espaço caracterizado pela interdição da palavra e do olhar, constroem-se possibilidades de aproximação entre os contrários. O amor se concretiza não na selva, nem no areal estéril, mas na casa verde, com sua extravagante anatomia de réptil fosforescente, plantado na areia, e que “imprime à paisagem uma nota refrescante, vegetal, quase líquida” (p. 88).

Já Bonifácia resiste à descaracterização imposta pelo dominador, afrontando-o, como o faz Jum, seu pai. Presa como selvagem, catequizada pelas madres das Missões, ela é um misto de submissão e de resistência. Aprisionada no código lingüístico das religiosas, Bonifácia, a Selvática, recupera os sons de sua língua materna e é com eles, com os grunhidos significativos de sua origem, que ela subverte as leis das Missões, comunicando-se com as pagãzinhas, quebrando hierarquias e imposições severas. Transferida para outros espaços, leva consigo os traços do seu povo ainda que descaracterizados. Através dela o espaço da selva, a fala dos indígenas, resistem ao olhar e à ação do colonizador, de que tanto as madres quanto Lituma são reproduções. Bonifácia e Jum, seu pai, cada um à sua maneira, resistem à descaracterização dos significantes de sua origem. Jum, todavia, acaba por inscrever a sua resistência no silêncio dos dominados. Negando-se a aprender a língua dos dominadores e a assujeitar-se a eles, aprisiona-se, como Antônia, no mundo daqueles cuja voz foi arrancada e cujas fronteiras estão, de certo modo, delineadas apenas nas histórias lembradas. Tais fronteiras, no entanto, ainda que resguardem a identidade dos habitantes de Urakusa, não lhes permitem solapar o poder dos invasores no interior dele mesmo, como o faz Bonifácia, a Selvática, com sua fala suave e tenaz. Mesmo

desenraizada de suas origens, ela é o trânsito possível entre os dois mundos espelhados pelo romance.

Num certo sentido, a casa verde metaforizando a selva, é também um espaço da explicitação de antagonismos. Embora concretize uma ação dominadora - o “colonizador” Anselmo domestica o areal instável, inconstante, e o obriga a aceitar a casa - é também o lugar onde os *conquistados*, os submissos, e os *inconquistáveis* se encontram, produzindo um discurso coletivo em que as diferenças se mostram. A casa verde é, assim, um microcosmo da nação peruana em que os grunhidos da selva e os gritos dos selvagens, ainda que domesticados, podem ser ouvidos e onde a ação colonizadora se expõe em profundas contradições. A construção é, pois, ambivalente e desconcertante: é areia e selva ao mesmo tempo, deserto e vegetação. Não seria a “casa verde” o emblema do que o próprio Vargas Llosa cunhou de “cultura hermafrodita”, procurando ressaltar o aspecto duplo da cultura latino-americana, que, não podendo romper com o europeu, porque dele também se faz, introduz, na relação, formas próprias ao continente? Não seria, ainda, em sua bizarrice, o símbolo da “expressão americana”, de Lezema Lima, percebida como um processo de auto-referenciação do continente? Nesse sentido, Vargas Llosa, ao edificá-la, se aproximaria dos tantos escritores e pensadores latino-americanos que, buscando renomear a América Latina, percebem-na como um espaço “impuro”, “corpo vivo, amadurecendo” (Llosa, s.d. p. 88). Neste espaço em que se moldam as várias faces do continente, os elementos disjuntivos que o configuram expõem o rosto (trans)figurado do seu povo. Redesenhado este rosto, redescobrimo suas várias expressões, a literatura percorre os intrincados caminhos de busca da identidade do continente. E sua forma de ser se produz tanto na tradução das expressões próprias aos segmentos oprimidos pela colonização, quanto na assimilação dos elementos que aqui aportaram vindos da Europa.

Um terceiro texto é retomado para, contrapontando as reflexões feitas sobre os romances de Carpentier e Llosa, propiciar a percepção dos elementos que, nele, indicam a retomada da discussão sobre a identidade do continente latino-americano. *Viva o povo*

brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro tem como intenção resgatar uma história que se constrói no espaço das lendas, do saber popular, da oralidade. O romance ao problematizar os valores consagrados pela cultura nacional para a caracterização da “raça” brasileira, pretende desamarrear as pontas dos discursos que constroem a feição oficial da cultura brasileira. Dialogando com a História, procura, entretanto, transgredir a historicidade pela composição de um vasto painel, em que os acontecimentos são registrados por um narrador que ausculta a tradição oral, resgata as lendas e os mitos que configuram uma outra feição do povo brasileiro. Do vasto painel traçado pelo romance, alguns episódios são significativos para o seu entendimento enquanto reversão de um projeto de harmonização das relações etno-sociais que se mantêm pelo sufocamento das expressões dos seguimentos marginalizados. Nesses episódios, a denúncia do autoritarismo dos mecanismos acionados pela ação colonizadora estaria sinalizada pelas possibilidades dos segmentos marginalizados serem assumidos como co-participantes do processo cultural brasileiro. O traçado irregular destes espaços, a emergência de formas de expressão capazes de solapar a “ordem de silêncio” imposto pelos segmentos privilegiados, configuram possibilidades de alteração da estrutura social.

É interessante observar-se que, no romance, a simbologia da língua cortada, referindo-se a um tipo de castigo imposto aos escravos rebeldes, emblematiza o silêncio de uma classe sem escrita e sem poder, mas, também, encaminha a possibilidade de se ouvirem as palavras *cortadas* através de outros signos. No romance, os grunhidos e gestos substituem, no negro castigado, a fala cortada e é através desses sinais que se torna possível o reconhecimento da rebeldia que germina no espaço do povo. Grunhidos, gritos, *estalidos*, *zumbidos e assovios* compõem, pois, um sistema de comunicação revelador da não-aceitação do poder do opressor. No conjunto destas práticas contestatórias, a fala dos índios, dos escravos negros e de seus descendentes, pode ser entendida como a expressão de um saber que se produz nos espaços marginais.

De uma forma ainda maniqueísta, o romance aloja, no espaço da oralidade, as virtudes que rareiam naquele em que a escrita se

mostra como a forma privilegiada de comunicação. E os atos de bravuras são sempre atrelados ao compromisso com uma missão maior, de caráter coletivo, qual seja a de se resguardarem as heranças advindas do povo. Dos índios, como o caboclo Capiroba ou Vu, que não se curvaram ao domínio dos colonizadores e da catequese ou de negros como Feliciano que, mesmo silenciados, articulam sinais indica-dores de resistência. Ou ainda de Vevé, negra como Feliciano, que estuprada por Perilo Ambrósio, transforma a agressão sofrida em moti-vação para a luta contra o poder dos donos da terra, protegendo a filha do ódio que sentia pelo seu agressor. A luta muda e surda que se desen-volve nos bastidores, a resistência poderosa que se articula na margina-lidade, compõem a intenção de registrarem-se os fatos de uma história que compõe um contramovimento desestabilizador.

Por outro lado, os índios Capiroba e Vu articulam, através dos grunhidos e gritos de uma língua que não se deixou contaminar pelos ensinamentos da catequese, um discurso que descentra o saber e o poder da ordem dos colonizadores e desestabiliza a “verdade” encaminhada pelas palavras dos missionários. O que, nessas palavras, é prova da selvageria dos índios, transforma-se em índice da “indianidade” desses. Por um processo de deslocamento, outros sentidos se produzem no espaço da selva em que a prática da evangelização, que domestica o corpo do selvagem, acaba por possibilitar que os “estalidos, zumbidos e assovios”, que povoavam a cabeça do caboclo Capiroba e definiam a insubordinação de Vu, formalizem uma sintaxe de transgressão, pela qual os signos da nacionalidade brasileira começam a ser delineados. Nesta sintaxe, a antropofagia coloca-se como a prática que garante a rejeição aos valores da raça branca e a afronta ao seu poder. É por ela que os índios, simbolizados no romance por Capiroba e por Vu, invertem o sentido produzido pela prática missionária da penitência e da mortificação. Por isso, significa, ao mesmo tempo, um recurso para matar a fome, para silenciar “o ronco da barriga”, mas também prática através de que se obtém o prazer sexual. Come-se o branco, o não-índio, para saciar a fome, mas também, no caso de Vu, para apaziguar os gritos de um corpo em chama, pleno de sensualidade, distante,

portanto, da assexualidade moldada pelas palavras dos missionários. Capiroba e Vu assumem, desta forma, um valor metonímico de resistência à dominação da pretensa animalidade do índio e do negro e de sua anulação enquanto diferença, porque se identificam com essa diferença. A rebeldia de Capiroba e de Vu marca-se também pela resistência à aprendizagem da língua dos cristãos ou pela assimilação da escrita da língua dos índios, a qual aprisionava “em desenhos intermináveis a língua até então falada na aldeia” (Ribeiro, 1984, p. 39).

É possível aproximar a resistência de Capiroba e de Vu da exercida por Jum e por Bonifácia, em *A casa verde*, de Vargas Llosa. Todas essas personagens resistem à descaracterização imposta pela palavra do colonizador e dos missionários, expressando-se através de sons apenas significativos em sua língua materna, conservando, desta forma, as marcas de sua expressão de origem. Vu, como Jum, fecha-se em sua língua de gritos, mas ritualiza a expressão da contra-ordem, que margeia os caminhos traçados pela lei dos dominadores. Bonifácia, como Capiroba, “come” as palavras da religião imposta, subverte-as e, assim as desestabiliza.

Em contrapartida, os gestos expressivos do negro Feliciano, o da língua cortada, podem ser associados à morte das palavras, decretada pelo tacape de Capiroba, que, matando os padres e os brancos, os impede de proferir a palavra que mutila, como a faca do Barão de Pirapuama. Pela gestualidade, Feliciano reencontra a transgressão construída por Capiroba e, por ela, livra-se do silêncio que lhe foi imposto. Instauram-se nos espaços da contra-ordem sistemas significativos de expressão que desterritorializam a língua de dominação.

Da mesma forma, o estupro de Vevé pode ser associado ao corte da língua de Feliciano, pois, têm uma mesma significação. Nas duas situações, a ação - o corte da língua ou o estupro - visa a consagrar o poder do dominador sobre o seu subordinado. Mas, em ambos os casos, revela-se também a fragilidade do poderoso. O olhar severo do escravo denuncia, em silêncio o crime do Barão, que sangrou o escravo para usar seu sangue como testemunho da heroicidade de quem não se envolveu com as lutas pela independência do Brasil. Por

outro lado, a mediação entre o direito do dono e a obediência do escravo efetiva-se, no caso da posse de Vevé pelo Barão de Pirapuama, a partir do olhar, que perscruta a intimidade do outro e ali descobre uma plenitude que atrai e ameaça aquele que olha. No romance *Viva o povo brasileiro*, é esse olhar que determina a opção pela posse do corpo do escravo por meio de golpes brutos que satisfazem o desejo de humilhar o outro. É esse mesmo olhar que, percebendo o outro que o acusa - ou o despreza - informa a decisão de cortar a língua ou cegar os olhos para configurar, no corpo silenciado, um poder que só se mantém pela aniquilação do outro. No entanto, a ação executada para cegar esses olhares, para silenciar bocas já caladas pela situação de submissão em que se acham, não consegue evitar que, desconstruindo-se o silêncio imposto, se construam formas de rebeldia à ordem imposta.

Os atos de violência contra os dominados devem ser lidos, portanto, em seu duplo sentido, pois tornam-se significantes da aproximação possível entre dominadores e dominados, num determinado tempo da história da formação da cultura brasileira, sob coordenadas bastante significativas. Em sua dupla significação, o estupro emblematiza a conquista da terra brasileira, deflorada pela colonização, usurpada pela ganância depredadora dos poderosos. Mas é também possibilidade de existência, de demarcação de um território novo de que Maria da Fé, filha da escrava Vevé e de Patrício Macário, pertencente à classe dos donos da terra, é símbolo.

Os episódios aqui recuperados representam a intenção do romance *Viva o povo brasileiro* de desconstruir a pretensa harmonia racial e social da sociedade brasileira. Ao procurar reverter as imagens construídas sobre a colonização do Brasil pelos portugueses, querendo-a pacífica e humana e, por isto, bastante diferente da espanhola, o romance mostra uma outra face da cultura brasileira e expõe as mazelas encobertas pela linguagem do poder. Os episódios agora retomados mostram-se como recursos usados pelo autor para problematizar as representações do imaginário cultural brasileiro e para desconstruir a visão de mundo característica de determinado segmento social. Recuperam-se neles as vozes silenciadas, os sussurros,

os gemidos que se mostram como tons e semitons da fala coletiva do povo e tecem a polifonia pela qual se expõem as diversas possibilidades de releitura da história da formação da raça brasileira.

Uma mesma intenção parece percorrer os três romances aqui ressaltados como propostas de retomada de questões ligadas à definição da forma de ser do continente latino-americano. Pode-se dizer que, tanto em *Os passos perdidos* como em *A casa verde*, os elementos que configuram a heterogeneidade da cultura latino-americana estão alicerçados num espaço “original” de onde emanam sinais significativos indicadores de transformações. Tal espaço é, sobretudo, a selva, a floresta ameaçadora e bela, com seus ciclos e seus mistérios. Em *Os passos perdidos*, Carpentier resgata a simbiose do mundo americano pela óptica do real maravilhoso, insistindo em acentuar o estranho e o inusitado como elementos configuradores da realidade do continente. É por este viés que se acentuam as diferenças tanto entre o mundo americano e o europeu quanto com relação ao discurso da História e as lendas e mitos que descrevem a relação do homem com a natureza. Mas, é particularmente na releitura dos fatos históricos e na apreensão das peculiaridades do espaço “mestiço” da América Latina que se configura o processo de redefinição de fronteiras e de constituição de mundos, reestruturados fora da planta baixa - construída pelo ideário da colonização. Por outro lado, em *A casa verde* a preocupação maior é a de delinear os contornos de uma identidade coletiva e de resgatar as estruturas expressivas da cultura latino-americana. É neste mundo-casa verde que se destacam os elementos díspares, as impurezas que constroem as linguagens do continente. A estranheza da casa verde não é vista, como já se destacou, como falta e, sim, como um sistema de trocas intertextuais, microcosmo, pois, da cultura americana. Dialogando com os romances de língua hispânica, *Viva o povo brasileiro*, apreende as representações de harmonia racial e social, na cultura brasileira, subverte-as e legitima a violência como significante da ação colonizadora, ao mesmo tempo que aponta para as possibilidades de a nação assumir a sua face latino-americana pela vivência consciente de sua complexidade.

Nos três romances, a apreensão da realidade cultural e social faz-se mediatizada pelas representações imaginárias da sociedade, percorrendo-se as imagens que essas sociedades têm de si e que legitimam os modos de encenação e de ritualização de suas formas de ser (Enriquez, 1972, p. 65, 93). Estabelece-se, neste percurso, a confluência discursiva que tece os textos e faz da obra literária a expressão formalizada de uma consciência cultural. Tais textos, querendo-se legitimadores de um novo espaço, afirmam-se, por um movimento contínuo entre passado e presente. Neles, os elementos culturais do passado tornam-se participantes do esforço de construção do presente e das projeções para a concretização do futuro. Os contornos do continente, das cidades imaginárias, dos espaços da convivência possível entre os diferentes, perdem sua rigidez para alcançar a alquimia de uma transmutação permanente, encaminhada pelo homem.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Images, imaginaries: literature and cultural reality*. **Instrumento Crítico**. Vilhena, 1: 69-86, 1998.

ABSTRATC: This paper deals with the critical readings of the novels *Os Passos Perdidos* by Alejo Carpentier, *A Casa Verde* by Vargas Llosa and *Viva o Povo Brasileiro* by João Ubaldo Ribeiro, starting with the relationship established between literature and social imaginary.

KEY-WORDS: Alejo Carpentier; Vargas Llosa; João Ubaldo Ribeiro; images; imaginaries; wonderful real; Latin-American Continent.

Referências bibliográficas

CARPENTIER, Alejo. **La novela latinoamericana en vísperas de um nuevo siglo y otros ensayos**. Madrid: Siglo XXI, 1981.

_____. **Os passos perdidos**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O barroco e o real maravilhoso. A Literatura do maravilhoso**. trad. Andrea Esteban de Carpentier. Ciuda de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

- ENRIQUEZ, Eugéne. **Imaginaire social, refoulement et répression das les organisations**. Paris: Connexions, (3): 65-95, 1972.
- CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal** Paris: Bordas, 1947.
- CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992.
- FAMA, Antonio. **Ficção História y realidad: pautas para una teoria de la novela segun Carpentier**. Revista Iberamericana, Instituto Internacional de literatura Iberoamericana. 154 ene.-mar, 1990. v. LVII.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SOMMER, Doris **"Irresistible romance: The Foundational fictions of latin América ! BHABH, Homi K. (org.). Nation and narration**. New York: Routledge. 1993.

Bibliografia

- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Reinos Negros em terras de maravilhas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG. 1993. Tese de Doutorado.
- _____. *Percursos de sedução e de conquista: tradução e reformulação em "A casa verde"*. **Ensaio de Semiótica**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, (16): 151-161, dez., 1986.
- GLISSANT, Edward, **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.
- _____. **Poétique de la relation**. Paris: Seuil, 1990.
- LLOSA, Vargas. **A casa verde**. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.
- LIMA, Lezana. **A expressão americana**. Trad. Iremar Chiapini. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MOURA: Jean-Marc. *L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique*, **Paris Revue de Littérature Comparée**, (3): 271-87, juil.-sept., 1992.
- PARGEAUX, Daniel-Henri. **Temps, espaces romanesques et Histoire das Los passos perdidos d'Alejo Carpentier**. Récit et Histoire. Publication du Centre d'études du roman et du romanesque. Université de Picardie. 1984.

