

**EMIGRAR É PRECISO,
VIVER NÃO É PRECISO**

**Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2005**

Maria Regina de Barros

EMIGRAR É PRECISO,

VIVER NÃO É PRECISO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Professora Doutora Lélia Maria Parreira Duarte.

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2005

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Dalva Calvão
(UFF)

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca
(PUC MINAS)

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte
(Orientadora - PUC MINAS)

Belo Horizonte, ____ de _____ de _____

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras
PUC Minas

Para Lélia, meus pais, meus irmãos, Mário e meu filho, Rafael, cujas existências e incentivos foram determinantes para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À secretaria da Pós-graduação em Letras: Vera, Berenice, Thais.

Ao pessoal da Editora da PUC Minas: Cida, Cláudia, Cristina e Virgínia, pelo apoio no período em que lá estagiei.

À Rosária, que acompanhou este trabalho e me auxiliou em momentos difíceis.

Às Profas. Dras. Maria de Lourdes Matencio e Zélia Versiani, pelas sugestões, incentivos e indicações bibliográficas.

À Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras, Profa. Dra. Ivete Lara C. Walty, pela atenção e disponibilidade.

À Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca, que me estimulou, ainda no II Grau, a prosseguir os estudos.

Aos professores da Pós-graduação em Letras da PUC Minas, cujos cursos iluminaram meu caminho.

Aos Profs. Drs. Edson Nascimento Campos, Milton do Nascimento e Veronika Benn-Ibler, pelo incentivo constante.

Aos amigos e familiares de quem me ausentei temporariamente para realizar este trabalho.

À colega Eunice Esteves, pela leitura atenta da dissertação e pela ajuda no abstract.

Às amigas Heloísa, Rosângela e Sandra presentes física ou emocionalmente em meus bons e maus momentos.

Ao meu pai, que sempre me incentivou no estudo das Letras.

À minha mãe, guerreira, que sempre esteve ao meu lado em todas as etapas de minha vida, auxiliando-me de todas as formas possíveis.

Ao apoio incondicional do meu irmão Lúcio.

Ao meu irmão Ciro, pelo incentivo, auxílio bibliográfico e incansável capacidade para dialogar sobre muitos dos assuntos presentes neste trabalho.

Ao Mário, pelo apoio e pelo auxílio na formatação da dissertação.

Ao Rafael, a quem muitas vezes faltei com a minha presença materna física.

À Lélia querida, pela supervisão no estágio no CESPUC, pelo exemplo rigoroso no tratamento do material de estudo, pela atenção, pela disponibilidade na orientação deste trabalho e pela amizade.

A todos aqueles que contribuíram de modo direto ou indireto para que este trabalho se materializasse.

E finalmente, a DEUS, cujos meios transformaram esta dissertação em realidade concreta.

Este trabalho só foi possível com a concessão de uma bolsa estágio pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Agradeço, pois, a todos aqueles que contribuíram para que isso fosse possível: Pe. Geraldo Magela Teixeira, então Magnífico Reitor da PUC Minas; Professora Ivete Lara Camargos Walty, Coordenadora da Pós-graduação em Letras da PUC Minas; Professora Maria Nazareth Soares Fonseca, Diretora da Editora da PUC Minas, e Professora Lélia Maria Parreira Duarte, Diretora do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas e minha orientadora.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
I- Cronotopia e cultura.....	11
1. Tempo e espaço em “Thonon-les-Bains”.....	13
2. Mesclas culturais em “Thonon-les-Bains”.....	20
3. A diáspora.....	24
4. Rizoma, tradução e semiose.....	29
5. Tempo e espaço em outros contos.....	30
6. Sincretismo religioso.....	41
II - A polifonia.....	45
1. Entre-lugar.....	48
2. Sobreposição de vozes.....	49
2.1 Diálogos internos.....	49
2.2 Diálogos externos.....	49
2.3 As tradições e suas vozes.....	56
2.4 A voz da contadora de histórias.....	57
2.5 A voz intertextual.....	58
3. Em torno do narrador.....	60
3.1 Sincretismo na voz narrativa.....	60
3.2 Categoria narrativa.....	65
3.3 Ironia na voz narrativa.....	69
4. Um esboço do plano artístico do narrador-autor.....	71
5. A escolha do gênero conto.....	73
III - A subjetividade heterogênea das personagens.....	76
1. A idéia de pessoa.....	79
2. As personagens complexas da ficção de Amarílis.....	81
3. A subjetividade “guatarriana” em Amarílis.....	85
4. O exílio das personagens.....	86
5. A personagem autor.....	86
6. Os deslocamentos.....	86
7. O tempo e o ritornelo.....	88
Conclusão.....	99
Referências bibliográficas.....	102

RESUMO

Este trabalho procura analisar a literatura de exílio de Orlanda Amarílis. O objetivo é estudar as mesclas ali existentes, tendo como ponto de partida, de um lado, a interface entre a escritura do tradutor e a do narrador da literatura em diáspora, já que ambas operam com tempos, espaços, culturas e vozes deslocadas de seus contextos de partida. De outro lado, a história pós-colonial e o exílio parecem inserir as personagens dos contos de Amarílis numa interseção espaço-temporal, cultural e plurifônica. A narrativa deixa assim patente o uso de processos como o dialogismo, a síncrise, a semiose, a tradução contextualizada e o rizoma, bem como o caráter híbrido da cultura cabo-verdiana.

Linha de Pesquisa: Modernidade e pós-modernidade na literatura

Palavras-Chave: Orlanda Amarílis
Dialogismo
Entre-lugar
Tradução
Rizoma
Exílio

INTRODUÇÃO

A escritura da cabo-verdiana Orlanda Amarílis já foi estudada, como contribuição para a literatura de gênero, quando se verificou o ponto de vista feminino sobre a escassez de recursos naquele país africano (cf. Santilli, 1985).

Outra reflexão sobre essa obra foi feita por Jane Tutikian (1999), que trabalhou comparativamente a obra amariliana e a de Lídia Jorge, ao focalizar a questão identitária. Também Benjamin Abdala Junior analisou a questão da identidade cultural na obra de Orlanda Amarílis, situando a discussão nos processos de globalização e hibridismo cultural (1999).

No presente trabalho, procuraremos refletir sobre a obra literária de Orlanda Amarílis, contemplando alguns dos contos dos livros: *Cais do Sodré té Salamansa* (1991, 2ª. ed.); *Ilhéu dos pássaros* (1983) e *A casa dos mastros* (1989), buscando analisar neles as misturas ali percebidas, através, por exemplo, do uso da síncrize. Além disso, investigaremos uma possível interface existente entre a práxis do tradutor literário e a do narrador-autor amariliano, que registraria artisticamente a situação da diáspora.

Procuraremos mostrar que os sujeitos dessas escrituras parecem operar em contextos espaciais, cronológicos e culturais em diferença; assim, tanto um quanto outro buscam transpor um texto de partida em um outro texto de chegada, a partir de contextos diferentes e com vozes de diferentes culturas.

Mediante essa hipótese da existência de uma interface entre um e outro sujeito das escrituras mencionadas procuraremos analisar como se poderão observar no texto amariliano essas confluências, no que se refere às questões de espaço, cronologia e cultura.

No primeiro capítulo, buscaremos estudar como as personagens em diáspora vivenciam o tempo e o espaço, e como as experiências do *locus* de partida irão repercutir no

locus de chegada. Pretendemos, também, estudar como as personagens lidam com a língua e a religião portuguesa, de um lado, e com a língua e a religião cabo-verdiana, de outro.

Investigaremos ainda se a inserção fronteiriça dos seres amarilianos contribui para que a literatura de Amarílis seja envolta por mesclas nos fios diegéticos e sintáticos e veremos se processos como a semiose, a tradução contextualizada e o rizoma podem ser usados como operadores de leitura.

Já no segundo capítulo, estudaremos a polifonia no texto amariliano, buscando refletir sobre a sobreposição de vozes ali encontradas, já que os diálogos internos e externos das personagens sugerem a eclosão de uma plurivocidade ligada às tradições portuguesas e cabo-verdianas, à intertextualidade e às contadoras de histórias. Procuraremos ainda refletir sobre a possível classificação da voz narrativa presente nos contos.

O terceiro capítulo buscará analisar as personagens amarilianas, vistas como simulações da subjetividade humana heterogênea. Voltaremos então a tempo e espaço como elementos recorrentes que, em alteridade, podem favorecer uma abordagem complexa desses seres de papel, refletindo também sobre a má acomodação dessas personagens em seus exílios concretos ou simbólicos.

CAPÍTULO I

CRONOTOPIA E CULTURA

Os fios ou as hastes que movem as marionetes – chamemo-los a trama. Poder-se-ia objetar que *sua multiplicidade* reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através da massa cinza, a grade, até o indiferenciado... O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas e às Norns.

Ernest Junge, apud Deleuze & Guattari (2000, p.16-17).

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.

Deleuze & Guattari (2000, p. 17).

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997, p.105-111), fala sobre as características do romance do escritor russo, apontando a combinação de gêneros (aventura, confissões, pregação), o caráter dialógico e o emprego polifônico nos romances dostoiévskianos. Para compreender a assimilação dos gêneros na obra de Dostoiévski, Bakhtin faz uma revisão histórica do gênero sério-cômico. Uma das categorias focalizadas nessa revisão é o “diálogo socrático”.

De acordo com o crítico russo, um dos aspectos que caracterizam o “diálogo socrático” é o uso de dois procedimentos: a anácrise e a síncrise. O primeiro – a anácrise – faz as pessoas falarem e exporem seus pontos de vista. O outro procedimento – a síncrise – implica na “confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto” (1997, p. 110).

A obra da escritora Orlanda Amarílis também se vale do uso disseminado da síncrise. Pois o tempo e o espaço recebem ali um tratamento diversificado, ou seja, há perspectivas múltiplas cronológicas, espaciais e da cultura, podendo esta última ser analisada a partir da religião e da língua.

Neste capítulo, abordaremos o sincretismo na obra amariliana, no que se refere ao tempo, ao espaço, à cultura e aos estilos que podem ali ser flagrados. Veremos que a análise cronotópica e cultural permite perceber a armação artística da escrita de Amarílis, para além da estratégia sincrética, já que podemos descortinar nessa tessitura literária o entrecruzamento de uma gama de fios discursivos:

- narratológicos: tempo e espaço;
- sintáticos: oralidade e registro culto (ou formal);
- lingüísticos: língua portuguesa e crioulo cabo-verdiano.

A história que abre o livro *Ilhéu dos pássaros* (1983, p. 11-27) – a narrativa “Thonon-les-Bains” – ratifica o caráter sincrético da obra de Orlanda Amarílis. O conto é uma

combinação de diferentes perspectivas de tempos, espaços, culturas e estilos, que recebem uma tecelagem não homogênea.

1. Tempo e espaço em “Thonon-les-Bains”

O conto “Thonon-les-Bains” (Amarílis, 1983, p.11-27) ¹ mostra-nos uma ficção não homogênea de elementos cronotópicos e culturais, elaborados de forma interessante e que nos impulsiona a ler outros trabalhos da ficção de Amarílis.

A cronotopia não linear pode ser descortinada na referida história, em que a narração se dá através de *loci* fluidos:

- a terra-mãe – Cabo Verde – apresentada ao leitor, sobretudo pelo olhar da personagem nh’Ana;
- o exílio – contemplado a partir do espaço físico de uma cidade da França, “Thonon-les-Bains”, sítio de emigração dos personagens Gabriel e sua meia-irmã Piedade;
- uma zona de entre-lugar cronotópico em que se conjugam de forma alternada referências semióticas dos *loci* de partida e de chegada.

Qualquer que seja a referência privilegiada, ela será parcial devido à inserção tríplice do emigrante e à continuidade do movimento semiótico, que parece ter como motivo propulsor a questão da diáspora como alternativa “forçada” para a sobrevivência do cabo-verdiano. A narrativa em questão trata dos episódios em torno da emigração para a França de dois irmãos nascidos em Cabo-Verde. O exílio provoca conflitos, em função do embate das referências tríplices, já referidas.

O ser em diáspora opera com tempos, espaços e línguas da terra de partida e da terra de chegada. No que se refere ao tempo, por exemplo, num primeiro contato com a narrativa

¹ Todas as citações do conto serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

que desenha a trajetória de Gabriel e nh'Ana, percebemos uma história retilínea, relativamente à cronologia dos eventos ali ocorridos.

Assim, uma primeira leitura do conto “Thonon-les-Bains” pode sugerir o escoamento de um tempo achatado, único. No início da narrativa, o personagem cabo-verdiano – Gabriel – é visto na cidade que dá nome à história (nesse local recebe, depois, sua meia-irmã Piedade). Para nh'Ana, a emigração do “filho arranjado fora de casa” (p.13) e da filha é uma solução boa e simples, frente à escassez de recursos materiais de Cabo Verde – “a terra madrasta”. O desfecho trágico – a frustração dessas expectativas – concorre para a volta de Gabriel à pátria.

O fluxo temporal parece, portanto, transcorrer como uma linha reta, em uma seqüência de ações organizadas de modo linear, tal como “as contas sucessivas de um rosário”, para usar uma expressão de Homi Bhabha (2001, p. 22): a chegada da carta de Gabriel para nh'Ana; o convite para emigração à meia-irmã, Piedade; os preparativos da viagem; a estadia dos irmãos em Thonon-les-Bains e o retorno da personagem Gabriel a Cabo Verde.

Entretanto, a trama narrativa é desafiada cronológica e espacialmente, pois, tanto Gabriel, quanto nh'Ana projetam-se em outros espaços e tempos passados e futuros. Tais projeções podem ser comparadas com:

- um processo semiótico, nos moldes peircianos (cf. Santaella, 1981): nh'Ana flagra o presente de escassez material e o vê como desfavorável. Ela veicula tal sentimento negativo, ao idealizar o ‘botequim’;
- um processo de tradução – contextualizada – (cf. Arrojo, 1983): a tragédia ocorrida com a meia-irmã (texto de partida) é traduzida num tempo e espaço em devir, em que o rapaz planeja vingar-se da morte de Piedade (texto de chegada).

- a formação de rizomas, nos termos de Deleuze e Guatarri (2001, p. 11- 27): o presente de miséria leva nh'Ana a construir linhas de fuga, mediante, a idealização de outro devir cronotópico:

(...) 'Sabe, comadre, se nha fidja me mandar algum dinheirinho, posso começar um negócio de comidas, assim uma caldeira de catchupa com mandioca e toucinho para vender à boca-da-noite, um groguinho ou um pontche para emborcar em cima, e pronto.' (p. 14).

E ainda, "(...) em sonhos enrodilhada, na esperança de abrir o seu botequim, nh'Ana ia desafiando os dias e recebendo notícias da filha (...)". (p.15).

Assim, de um lado, nh'Ana desafia o presente de restrição financeira no país africano e escorrega em seu espaço mental, na medida em que sonha em transformar, no futuro, o dinheiro enviado pela filha e pelo filho postiço (que lhe parecia seu anjo da guarda (p.13)), em um negócio de comidas. Ela imagina um tempo por vir de abundância material e exílio gradativo de seus outros filhos. De outro lado, Gabriel, agora em sua terra mãe, planeja (em seu espaço psicológico) vingar-se no futuro da tragédia ocorrida com a irmã em um outro local (retornaria à França).

Além do deslizamento espaço-temporal acionado no campo das personagens, há ainda outras histórias encaixadas no fio do tempo e do espaço na narrativa. Esses encaixes podem ser vistos, também, como processos semióticos, tradução de um texto de partida em outro de chegada e conexão de um rizoma a outro mediante linhas de fuga.

A comadre, uma amiga de nh'Ana, insere, na história maior, a de sua própria trajetória de mulher sofrida que luta para se manter apesar das dificuldades financeiras; ela (a comadre) relata, ainda, o namoro de Piedade com Teodoro, moço nativo, antes desta última, emigrar para a França.

Outra história que dialoga com a aparente linearidade da trama é ativada pelo percurso memorialístico da personagem nh'Ana, insatisfeita e contrariada pela indiscrição da Comadre que soube "das novas de França" (p. 15) não se sabe como (p.15-16), e foi logo

visitá-la. O desgosto da mãe de Piedade, com os possíveis abusos acontecidos no correio e nunca questionados pelos nativos, fazem com que a personagem evoque a história do funcionário pouco letrado, ali inserido por favor: “e era ele de certeza quem andava a abrir carta de cada um” (p. 16); e por sua vez a história da mãe dele que desamparada na viuvez mantém ‘uma pensão’ para hospedar estudantes. (p. 16, 17).

Somam-se, assim, essas outras histórias de mulheres sem perspectiva financeira – que sobrevivem, ante a miséria – à narrativa dos percalços de nh’Ana, os quais se espelham na situação dessas mulheres pobres, desempregadas, sozinhas, deslocadas nessa terra madraستا² em que há secas constantes.

Surgem então, no fio narrativo, outras gradações de uma mesma cor, através dessas histórias encaixadas à narrativa de nh’Ana. Ainda que o tempo seja sobreposto, ele parece ganhar também amplitude, pois, tanto o espaço, quanto, a cronologia parecem ser tramados pelo narrador-autor³ de forma descontínua (a história de nh’Ana fica em segundo plano, quando são contado outras menores), heterogênea (a narrativa de nh’Ana é trançada com outras) e múltipla (a história de nh’Ana é ‘traduzida’ em outras narrativas de mulheres) . Caberá ao leitor privilegiar em sua leitura uma narrativa seqüencial (o relato maior da mãe de Piedade), sobreposta (a narrativas que são inseridas no relato maior, como se fossem camadas: nh’Ana tem sua história contada: mas, ao mesmo tempo, ali se inserem as histórias: da Comadre, do namoro de Piedade com Teodoro, da mãe de Gilberto e ainda a dos fatos ocorridos na diáspora), sincrética (o confronto entre os pontos de vista de nh’Ana e Gabriel; nh’Ana e a Comadre; Piedade e seu noivo) ou dialógica (o texto que se subjaz, na enunciação, a essas diferente miradas dos eventos pelas personagens, deixa implícito a dificuldade de

² O conto representa , em termos literários, alguns aspectos sociais (pobreza, desemprego, viuvez /ou abandono pelo marido de sua mulher) e o aspecto climático (as secas frequentes) que acontecem em Cabo Verde. A combinação desses aspectos sociais e climático permite lançar um olhar a terra-mãe como inóspita. Sob essa perspectiva, ela não ofereceria aos seus filhos (os nativos cabo-verdianos) condições mínimas de sobrevivência. Desse modo, a terra-natal pode ser focalizada como madraستا, ao invés de terra-mãe.

³ Entendemos como narrador-autor, uma personagem representada na ficção literária pelo autor, ao construir sua ficção literária.

estabelecer uma verdade única que daria conta de todos os ângulos dos acontecimentos narrados no conto).

Quanto ao espaço, desliza entre a cidade de partida dos protagonistas em Cabo Verde (onde nh'Ana permanece) e Thonon-les-Bains (cidade francesa situada perto da fronteira com a Suíça), local para onde os dois irmãos emigram, alternando-se, portanto, o cenário europeu e o cabo-verdiano. Além desses dois espaços, entretanto, poderíamos falar de um entre-lugar – um *locus* fronteiro – em que estão mal acomodadas essas personagens. Há um trecho em que a enunciação deixa entrever esse lugar desconfortável ocupado pelas personagens:

Não fiques apoquentada com esta conversa sobre o frio de Thonon, mamãe, porque mana também faz limpeza no hotel de manhãzinha muito cedo e o patrão deixa-nos dormir no caveau da escada do corredor onde tem um calorzinho sabe dia e noite. (1983, Amarflis, p. 18-19).

O *caveau* poderia ser tomado, na enunciação, como um espaço simbólico de morte e/ou de “entre-lugar” reservado aos emigrantes. É o local para descanso e aquecimento que o ‘patrão’ concede aos irmãos em diáspora. De fato, o desfecho da narrativa mostra que estava reservado a essas personagens tanto, um raio de ação, como cidadãos, mínimo na cidade de Thonon, quanto a experiência de morte, o não lugar. Seja Piedade que a experimenta em sua concretude, seja Gabriel que já não pode mais ficar naquela cidade: “Em Thonon, ninguém queria alugar um quarto para ele nem ao Mainho (...).Um mês depois do falecimento da irmã ele e os companheiros foram avisados para saírem de Thonon dentro de três dias”.(p.24).

O caráter fronteiro pode ser observado, também, através do trecho em que nh'Ana, em Cabo Verde, idealiza o sítio de emigração (p.13), e em contraponto, Gabriel desconstrói esse mesmo *locus*, ao afirmar: “Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada.” (p.25). A personagem, de nome angélico⁴, reitera a sua posição de *intermezzo* ao final da

⁴ O nome Gabriel pode estabelecer rizomas com: a Bíblia Sagrada, com a tarefa da tradução contextualizada e ainda com o protagonista Cassiel do filme *Tão longe, tão perto* de Wim Wenders (1993). O enteado de nh'Ana nos remete ao anjo, que anuncia à Maria a concepção de Jesus. Aqui na ficção literária de Amarflis, o

trama, na medida em que, fisicamente está situado na terra natal, mas arquiteta um plano para um exílio futuro na Suíça, onde ficaria mais próximo de Thonon-les-Bains, para acertar as contas com Jean, o noivo/assassino de Piedade. Ele anuncia, assim, uma vingança futura, no espaço europeu, na construção mental de um tempo ainda por vir. Gabriel encontra-se numa zona intersticial entre Cabo-Verde e Europa: ele tem os pés em Cabo Verde, mas a cabeça na Suíça e em Thonon-les-Bains. Ou antes, esses tempos e espaços se mesclam, modificando uns aos outros.

O tempo e o espaço recebem, assim, tratamento sobreposto e, múltiplo, sendo abordados de maneiras diferentes, que dependem da perspectiva considerada: do fenômeno flagrado, do texto fonte a ser transposto em texto de chegada e da conexão, privilegiada com outro rizoma através de uma dada linha de fuga. As personagens “exiladas e viajantes” traduzem o contexto do local de chegada através das referências do local de partida. Mediante essas referências metamórficas, tais personagens agenciam, de modo não deliberado, signos em hibridização. Tal agenciamento é resultado da transposição das referências de partida em referências de chegada e/ou da mistura entre elas. Essa contextualização de signos alienígenas ocorre pela conexão entre as linhas de fuga criadas a partir das referências estrangeiras, já que o tratamento de signos do contexto de partida, do

personagem soa como um duplo do personagem bíblico, já que anuncia não mais a vida ou a sua concepção, mas, ao contrário o esvair-se da mesma – a morte de Piedade – à mãe dela, à madrastra dele.

Por outro lado, ele também vai anunciando/ traduzindo o desenrolar dos eventos ocorridos em Thonon-les-Bains de forma contextualizada. Ao traduzir os fatos ocorridos, ele os transpõe ao contexto de chegada, já que considera o (público) alvo (nh’Ana): por exemplo, ele não relata os acontecimentos conforme apreendera, mas, filtra parte deles, numa tentativa de poupar um sofrimento maior à madrastra: “na carta ele nem tivera coragem de contar como tinha sido aquela desgraça toda. O sangue ainda quente, como espuma, a correr em fio pelo corredor deixara-o enjoado dias e dias. Os olhos muito abertos da irmã, o pescoço cortado (...) com malvadez”. (p.25).

Além dessas duas relações, feitas entre, de um lado o nome do personagem Gabriel e a Bíblia e de outro lado, o nome de Gabriel e a tradução contextualizada, podemos estabelecer ainda uma outra, qual seja a conexão, agora, com o personagem cinematográfico de Wenders – Cassiel – literalmente um anjo, que paira entre dois mundos, situando-se numa interseção entre a terra e o ‘mundo’ em que vive. Gabriel, o personagem do conto de Amarílis, por sua vez, também se encontra numa confluência de mundos (o da terra natal, e o do *locus* de emigração).

contexto de chegada e da mistura entre eles parece configurar uma vivência de fronteiras e interseções.

Essa experiência de diáspora pode ser entendida também como semiose, tradução ou rizoma, pois o ser em exílio é impactado pelo “fenômeno” da vivência no exterior, atribuindo-lhe uma qualidade, que é representada nessa zona de *intermezzo*. A emigração é assim experimentada nesse *locus* de interseção em que se situa o viajante-tradutor. O processo resulta numa tradução movente dessa zona de interstício, sendo que o exílio impõe àquele que o vivencia o deslizamento por pontos de fuga temporais e espaciais.

Recuperamos aqui dois exemplos já citados, mas que são abordados agora em contextos outros. Além de ilustrarem a emigração como condição favorável à construção de rizomas, a emigração parece também conduzir a um cronotopo⁵ de fronteiras vivida na trama ficcional de Amarílis pelos seres daquele universo.

No conto em análise, “Thonon-les-Bains”, os protagonistas nh’Ana e Gabriel experimentam uma ambigüidade em relação ao exílio. Quem está na terra natal busca o outro – o espaço da diáspora: nh’Ana ancora-se em uma perspectiva idealizada desse *locus*; já Gabriel, ao final da história, embora desiludido com a emigração, está presente fisicamente na terra mãe, mas seu ser demanda o exílio novamente, ainda que sua motivação não se ancore em um ideal de felicidade, mas sim em um desejo de vingança.

O tempo e o espaço parecem assim fios trançados pelo narrador-autor, que usa o *ton sur ton* no seu tecido diegético, numa malha narrativa que exhibe policromia. A trajetória ‘memorialística’ das personagens nh’Ana e Gabriel explode o tempo monádico, linear, na

⁵ REIS & LOPES, 1987, p.84 se referem ao termo “cronótopo” (p. 84) para abordar as dominantes “espácio-temporais, as imposições de proveniência histórico-cultural e geocultural que se projetam sobre o texto narrativo, mediatizadas pelos seus específicos códigos técnico-literários”. (loc. cit). Os autores mencionam ainda, com relação a esse assunto, dentre outros aspectos, a perspectiva de Bakhtin (1979, p. 480), segundo a qual, “o romance formou-se exactamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objecto da refiguração artística ao nível da realidade contemporânea inacabada e em devir”. Essa transição do gênero épico para o romance parece ter paralelo nos contos de Amarílis, que simula esse inacabamento do real, através da inserção espaço-temporal das suas personagens, em especial as centrais.

medida em que no espaço psicológico alcança outro *locus* de modo escapista (ou político, como diriam Deleuze & Guattari (2002, v.1 p.22))⁶: frente aos poucos recursos materiais em Cabo-Verde, Nh'Ana, para suportar o dia-a-dia, traça uma linha de fuga em seu território existencial, e desterritorializa o 'tempo-espaço compartilhado', sobrepondo a esse tempo-espaço, aparentemente retilíneo, um outro bloco espaço-tempo (futuro), em que seria dona de seu próprio negócio de comidas para, assim, ter uma vida mais abundante em termos financeiros. Gabriel, seu enteado, também 'age', de modo não intencional, sobre o tempo do calendário. Não fazendo uso da racionalidade, mas, sob a ação dos afetos que se misturam ao luto, ele constrói uma 'toca' (encontra uma saída para os afetos ligados ao luto) para dar vazão a seus pensamentos e sentimentos, mediante o gatilho que é disparado, por algum elemento, na festa comemorativa do dia da 'Santa' Cruz (p. 26-27). Ele, assim, sobrepõe ao tempo 'lógico' e ao espaço de seu presente, um outro tempo e um outro espaço, por vir, na procura por elaborar dessa forma, tanto a irreversibilidade da morte de Piedade, quanto as emoções desencadeadas pelo luto.

O tempo e o espaço formam um bloco, uma trama, agenciados pela mistura dos fios diferentes na escrita amariliana pelo personagem narrador, sendo trançados em grade também os fios culturais.

2. Mesclas culturais em “Thonon-les-Bains”

No conto de Orlanda Amarílis também a cultura mostra-se não homogênea, no que se refere à religião e à língua. Nh'Ana, uma das personagens centrais da narrativa, apresenta um

⁶ “Vê-se bem como Melanie Klein não compreende o problema de cartografia de uma se suas pacientes, o pequeno Richrad, e contenta-se em produzir decalques estereotipados – Édipo, o bom e o mau papai, a má e boa mamãe – enquanto a criança tenta com desespero prosseguir uma performance que a psicanálise desconhece absolutamente” (Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, tchau: o papel dos mapas de guerra nas atividades de Richard, apud, Deleuze & Guattari, 2001, p. 22). E prosseguem, os dois pensadores: “As pulsões e objetos parciais não são nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para os problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive **politicamente**, quer dizer, como todo o seu desejo (realce nosso, ibd., loc. cit..)

conflito religioso entre o catolicismo e as crenças africanas. Ela tem as imagens de santos católicos, mas, ao mesmo tempo, acredita em quebranto e mau olhado.

Também a amiga de nh'Ana, a comadre, mostra-se oscilante em seus valores religiosos. Quando as amigas conversam sobre os planos da emigração em seqüência dos outros filhos da primeira, a comadre exclama: “ah comadre Ana, Deus há de acompanhar vocês todos.” (p. 13). Esse enunciado mostra uma fé católica, já que fala de monoteísmo. Mas, ao mesmo tempo, a comadre, em um trecho adiante (p. 17), convicta do namoro entre a filha da amiga e Teodoro, narra a esta última o episódio em que Piedade, em um tempo pregresso, teria feito uma consulta a uma “ptadeira” de cartas, por ocasião do suposto relacionamento da moça com Teodoro. Nh'Ana nega esse namoro entre sua filha e Teodoro, mas a consulta da filha da amiga a “sê mãe” (p. 17), que teria deitado cartas para saber sobre o destino dele (Teodoro) e dela (Piedade), é, para a comadre, uma evidência cabal do namoro questionado por nh'Ana. A crença da comadre, tanto na ptadeira quanto nas verdades por ela decifradas nas cartas, é, assim, uma prova inquestionável, segundo a percepção da comadre, da existência do namoro. O fato de a comadre nutrir tal respeito à ptadeira revela a sua tendência em acreditar na religião africana e, ao mesmo tempo, no catolicismo.

Essa característica sincrética da religião cabo-verdiana, em rizoma, assemelha-se também aos valores religiosos brasileiros, em que a mistura religiosa não fica estagnada, mas é dinâmica, na medida em que o tempo arrasta prospectiva ou regressivamente, outros elementos, incorporando-os de forma movediça.

Tanto o Brasil, quanto Cabo Verde têm uma trajetória colonial. E esse percurso histórico semelhante (a colonização) favorece o embaralhamento dos valores culturais nativos com aqueles impostos pelo colonizador.

Tal mistura de signos ‘religiosos’ desemboca no sincretismo religioso ou no rizoma cabo-verdiano, conforme simula a escritura de Orlanda na construção artística literária. O

hibridismo cultural pode ser desvelado não só no tocante ao fio religioso, mas também no tocante ao fio lingüístico da trama.

Nesse aspecto, o português mostra-se misturado ao crioulo cabo-verdiano, ou língua cabo-verdiana (cf. Mesquitela Lima, 1990). O uso de termos como, por exemplo, “bocê” e “merca”, ao invés de “você” e “América”, assinala o hibridismo lingüístico, no conto de Amarílis, podendo o devir cabo-verdiano ser flagrado nessa língua metamórfica.

A mescla da língua portuguesa com o crioulo cabo-verdiano presente na narrativa pode ser vista, também, como uma composição em grade, sendo aí a perspectiva ocidental de progresso ou evolução darwiniana trabalhada às avessas. O que poderia ser tomado como mais evoluído – a língua portuguesa – é “trabalhado” de forma maquínica pela língua do colonizado.

Valores cabo-verdianos individuais e coletivos circulam na economia familiar, religiosa e social da cultura nativa. Ainda que alguns personagens (por exemplo, o tio de Mandinha em “Canal Gelado” (1983), e Nhôse do conto “Jack-pé-de-cabra” (1989)) possam se identificar com o eixo dominante, colonizador, que busca perpetuar a imposição cultural, via língua⁷, observa-se que as forças lingüísticas da nação afloram sobre a língua oficiosa, nas bordas dos processos semióticos em curso.

O uso, a pragmática em ação, bem como os vetores sociais levam a um atrito entre a oficialidade portuguesa e a tradição lingüística nativa (via crioulo).

A resultante dessas forças produz um organismo lingüístico – obviamente vivo – que não pára de se desfazer e de se refazer e que agencia as duas forças em inter-ação, agenciando, também, novas conexões estabelecidas no microcosmo social, em que o organismo segue em sua existência.

⁷ Veremos à frente em “Canal gelado” e em “Jack-pé-de-cabra”, como a voz colonial irrompe em alguns personagens da população letrada (nos dois universos ficcionais), e ao mesmo tempo, na enunciação, como a voz irônica do narrador questiona a identificação do personagem com a cultura estrangeira, com a língua portuguesa que busca se impor como eixo dominante, ‘raiz principal’, desconsiderando o embate da diversidade lingüística, que é inerente ao social.

Assim, o trabalho artístico de Orlanda Amarílis parece desvelar uma organização sincrética dialógica em rizoma, não homogênea, o que nos leva a relacionar o enunciado de seus textos com:

- a condição de ex-colônias e de pós-independência vivenciados por Brasil e Cabo Verde como um “entre-lugar”, conceito proposto por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1971, p. 11-28);

- a condição fronteiriça com que o tradutor lida em sua práxis, operando com uma língua de partida e outra de chegada e apresentando defasagens cronotópicas e culturais (Lefevere (1990, p.14-28; 1992, p. 26-40); Arrojo (1993, p.15- 26; 51-69));

- a situação de exílio:

- a) metafórico (ver os contos: “Rolando de nha Concha”, (1991, p. 25-37);

“Salamansa” (1983, p.75-82); “Luisa filha de Nica” (1983, p. 29-44); Jack-pé-de cabra (1989, p.55- 72); “Laura” (1989, p.73-89); “Bico de lacre” (1989, p. 91- 103); “Tosca” (1989, p. 105-113); “Maira da Luz” (1989, p. 115-127));

-b) “real” (em que os personagens deslocam-se fisicamente para o exterior), mostrando os seres ficcionais do referido universo literário mal-acomodados em um “não-lugar” temporal, espacial e cultural, como se pode observar em “Cais do Sodré” (1991, p. 10-18); “Desencanto” (1991, p.39-45) “Thonon-les Bains” (1983,p. 9-27); “Canal Gelado” (1983, p. 65-80); “Rodrigo” (1989, 15-36).

3. A diáspora

Em todos os três livros de Orlanda Amarílis, a diáspora é um tópico recorrente. Pires Laranjeira coloca em relevo a temática do exílio nessa obra:

Com a diáspora por cenário se abrem os três livros de Orlanda Amarílis, que logo se continuam em histórias localizadas no chão das ilhas, de outros tempos (anos 30, 40, 50, podemos adivinhar, quando não datadas, como em “Tosca”). Como que a dizer: o narrador-mor, pai dos sete narradores, em cada conjunto de histórias, vive na diáspora, vivendo de recordações.
(Pires Laranjeira, 1989, prefácio, p.10).

Realmente, o narrador-autor parece fazer ecoar na sua ficção contística o sentimento doloroso de estar “desgarrado” da terra-mãe, através das personagens. Seja tendo como cenário o exílio em Portugal, na América do Norte ou na Europa, a ficção amariliana parece refletir sobre a inevitabilidade da busca por sobrevivência no exterior para o cabo-verdiano e sobre as contradições que estão implicadas no seu distanciamento da terra natal. No nosso modo de ver, a diáspora é, assim, um dos grandes temas da ficção amariliana.

Devido à escassez material, resta ao nativo de Cabo Verde, como opção de sobrevivência, o trabalho no exterior. Isso atinge direta ou indiretamente as pessoas daquele país, que buscam a diáspora como forma de obter recursos para a manutenção de seus patrícios em terra natal. Leila Leite Hernandez (2002) fala sobre o quase obrigatório exílio para o cabo-verdiano:

A precariedade da vida econômica e a extrema pobreza, a fome e alta mortalidade, acentuadas nas épocas das secas, pragas e epidemias, expulsam amplos setores da sociedade para fora do arquipélago. O que se busca, tanto nos deslocamentos interilhas como para outros continentes, é alterar uma situação que se mostra permanente e inviável. A aspiração básica do emigrante é lutar por sua sobrevivência e a de sua família para, num segundo momento, poder criar melhores condições de vida. Nesse sentido, o emigrante equaciona possibilidades de trabalho, levando em conta suas aspirações referentes à estabilidade do emprego, ao nível e à regularidade de remuneração e as possibilidades de ascensão profissional. É importante frisar que a saída de cabo-verdianos do arquipélago, em certo sentido, não pode ser considerada espontânea, pois mesmo que não se refira a constrangimentos institucionais, é causada por alto grau de dificuldade econômica. É assim, desde o primeiro grupo do qual se tem registro, que nos últimos dez anos do século XIX parte da ilha de Brava, em navios baleeiros, com destino aos Estados Unidos. De lá até os nossos dias, a emigração não pára de crescer. (Hernandez, 2002, p. 104).

(...)

Deve-se observar que apesar da complexidade do padrão de emigração e da distribuição dos grupos em diferentes países, até onde se pode dizer, a emigração vista em conjunto é em primeiro lugar um projeto 'familiar'. (p.106).

O exílio, sob esse prisma, é uma questão de sobrevivência diante dos recursos materiais oferecidos pela terra natal.

Para o cabo-verdiano, tanto para qualquer outro ser em diáspora, essa condição parece impor àquele que o vivencia um sentimento de defasagem de tempo e espaço, pela situação física em um *locus* cuja referência cultural lhe é estranha.

O emigrante se depara com a necessidade do deslocamento, pois ele tem que reconstruir os signos alienígenas sob a referência dos signos da sua cultura, os quais se encontram distantes espacial e temporalmente em sua terra natal e devem ser traduzidos no contexto estrangeiro.

Da mesma forma que um tradutor atua sobre um texto que se propõe a 'interpretar', de acordo com as ferramentas que o seu contexto oferece (um outro tempo, um outro espaço e uma outra cultura), o narrador-autor, valendo-se da máscara que usa na sua construção ficcional (viajante e exilado), parece fazer as vezes de um tradutor, procurando agenciar os signos da terra alheia, traduzindo-os de acordo com sua referência tripartida. É que, encontrando-se em diáspora, o emigrante situa-se numa fronteira que inclui as referências da terra natal, da terra que o acolhe e ainda da *zona de intermezzo* destas últimas.

Aqui, a diáspora é contemplada como processo semelhante à tradução, uma vez que os fenômenos em exílio parecem também ser traduzidos de modo contextualizado, tal como ocorre na práxis do tradutor. Na tradução contextualizada, as diferenças contextuais devem ser consideradas pelo tradutor e esclarecidas ao leitor do universo de chegada. A contextualização dá conta da diferença de contexto. Como diz André Lefevere (1992, p.6), a tradução não ocorre em um vácuo espaço-temporal e cultural.

Eu devo, inicialmente, solicitar ao leitor que imagine que a tradução literária não aconteça em um vácuo em que as duas línguas se encontrariam, mas, ao contrário, em um contexto que envolve as tradições das duas literaturas.(...). As traduções não são produzidas sob as condições perfeitas de um laboratório. (...) Os tradutores (...) estão submetidos pelas restrições do tempo no qual vivem, pelas restrições literárias que tentam reconciliar e pelos traços das línguas com que trabalham.(...)⁸.

De fato, na esteira de Lefevere (1992), podemos dizer que a diferença contextual se materializa na alteridade do texto de chegada, que não vai repetir o texto de partida, devido à diferença entre os dois contextos. Isso explica a dificuldade que o tradutor tem em transpor um universo cultural em outro, o que se pode exemplificar com a correspondência entre manteiga, *butter* e *burro*, comentada por Bassnett (1980). Esse exemplo focaliza o aspecto microtextual, já que a autora aborda um problema que o tradutor enfrenta em nível atomístico. Ela não ignora a importância do contexto, ao contrário, procura demonstrar como, até mesmo no nível das palavras, a equivalência total dos significantes não se realiza.

Diferenças como as de *butter* X *burro* tornam problemáticas, não apenas a tarefa de tradução, por um profissional da área, mas, também, a inserção do emigrante em um novo espaço. O exemplo do deslocamento do signo manteiga no contexto italiano ou inglês é uma pequena instância, diante das outras equações contextuais, em nível macrotextual com que o emigrante se depara no novo *locus* de inserção, a terra estrangeira que lhe impõe a tarefa de decifrar seu texto de chegada.

Discutindo questões culturais paralelas às mencionadas, Silviano Santiago (1978) explica como o homem branco (o viajante) que ocupa o novo mundo faz uma dupla imposição cultural sobre o indígena brasileiro. Ao impor o nome de Deus em concordância com a

⁸ I must first ask the reader to imagine the translation of literature as taking place not in a vacuum which two languages meet, but, rather, in the context of all the traditions of the two literatures. (...). Translations are not produced under perfect laboratory conditions.(...). Translators (...) are constrained by the times in which they live, the literary constraints they try to reconcile, and the features of the languages they work with. (Lefevere, André, 1992, p. 6, tradução nossa.).

religião católica procura apagar a origem do nativo em termos lingüísticos e religiosos. A língua oficial passa a ser o português e a religião, o catolicismo.

Silviano Santiago aborda a colonização e suas conseqüências em termos religiosos e lingüísticos no Brasil e trata da questão da impossibilidade de uma leitura inocente da tradição européia. A reflexão feita incorpora também o processo colonizador na América do Sul como um todo.

Embora a imposição faça com que em termos oficiais, língua e religião transformem-se em dado momento, a determinação hegemônica não tem como apagar as origens lingüístico-religiosas do elemento autóctone. O devir cultural brasileiro observa, então, Santiago que as práticas sociais – língua e religião – estão ‘contaminadas’ pela história dos nativos, que não se apaga, de modo simples e totalizante, através da imposição do “descobridor”. A cultura apresenta, portanto, um caráter *mestiço*, dada a impossibilidade de implantar a cultura (raiz) européia de modo puro e unitário, sem que a história latino-americana em movimento de reação se infiltre, pois, não pode ser anulada pela imposição hegemônica.

A breve digressão⁹ à reflexão de Santiago sobre a cultura brasileira, tida como “miscigenada”, serve também para falar de uma *mestiçagem* cultural semelhante ocorrida em Cabo Verde, que também possui uma história de colonização portuguesa.

⁹ Eneida Leal Cunha, em “Figuras da lusofonia” discute o termo excuro como similar ao termo digressão. Para isso, ela recorre ao dicionário e à Física. Como significado excuro, quer dizer, digressão, divagação, desvio. Já para a Física, apontada por Cunha como ciência, que “acreditamos ser mais exata do que as nossas -, excuro é caminho que descreve um corpo afastado de seu ponto de repouso para voltar a esse mesmo ponto”. Para a autora o modo de tornar-se lusófono, também, é um excuro, uma digressão, já que para existir, a partir da tradição portuguesa, somente o poderemos fazer “convivendo” com a mesma, refazendo-as como excuros para “construir o próprio caminho a individual história, o diverso, a sensibilidade, o singular, sem que esquecer que tudo é incerto (...) é tudo disperso, nada é inteiro. A partir desse olhar de Cunha sobre a digressão, podemos, transpor essa discussão sobre entre-lugar e exílio, dizer que o excuro, em termos de exílio, não implica em um possível retorno do corpo que estava em repouso ao ponto de partida, o corpo não será o mesmo estará transformado por esse movimento, pode se retornar ao ponto de partida, mas o contexto é modificado.

A língua e a religião oficial cabo-verdianas assemelham-se às portuguesas, possivelmente heranças do passado colonial. Uma força colonial de imposição de cultura atuou, mas do mesmo modo outra força cultural nativa de intensidade oposta também agiu.

Em livros sobre a História de Cabo-verde, o português é tido como língua oficial, e a língua ‘crioula’ é tida como uma ramificação. A escritura de Orlanda Amarílis desvela o engano dessa afirmação e o caráter híbrido dessa cultura, colocando em xeque a oficialidade da língua e a religião dos colonizadores, na medida em que a representação literária desconstrói esse caráter “oficioso”. A “contação” de histórias simuladas pelos narradores – seres de papel do universo ficcional amariliano – parece marcar, ironicamente, como a agenda da imposição oficial de uma cultura sobre a colônia realizou-se de modo parcial. Uma força hegemônica cultural se fez presente, mas nas “brechas”, a cultura local entrou em ação, formando, por exemplo, a língua cabo-verdiana “aportuguesada” (uma terceira margem) – rizoma, tradução, semiose – com/da história colonial.

De fato, tanto a cultura brasileira quanto a cabo-verdiana mostram como as práticas sociais – língua e religião – estão contaminadas pela história dos nativos (que não se desmancha no ar, de modo simples, através da imposição do “des-cobridor”). A cultura apresenta, portanto, um caráter *crioulo* – pois é compósita, formada de elementos heterogêneos. Numa cultura ‘mesclada’ não é possível implantar os valores europeus de modo puro (unitário), sem que sejam misturados. Tanto a cultura brasileira quanto a cabo-verdiana são assim híbridas, compostas por valores nativos, coloniais e ainda pela crioulição de ambos, em tensão. Assim, a agenda cultural da colonização, mediante o apagamento dos valores nativos, não é realizada nesses países em sua plenitude, em termos absolutos, mostrando-se os valores culturais brasileiros e cabo-verdianos como um somatório de perspectivas culturais (nativas, coloniais e uma mescla de ambas).

4. Rizoma, tradução e semiose

Como já vimos, a heterogeneidade de tempo, espaço e cultura pode ser desvelada no trabalho de Orlanda Amarílis. As narrativas dessa escritora, ao invés de exibir uma homogeneidade em sua tessitura, deixam entrever uma treliça cronotópica, religiosa e cultural, que se desdobra às vezes, em vários planos complexos. Essa mistura de planos interligados entre si lembra a noção de “rizoma”, proposta por Deleuze e Guatarri (2000a, p. 11-37), a teoria dos estudos da tradução segundo Arrojo (1993, p.15-26) e o processo de semiose descrito por Santaella (1983, p. 32-54). O agenciamento de tempos, espaços e culturas pode, também ser ali contemplado como tarefa de reescrita (Lefevere, 1992).

A noção de “rizoma”, aplicada ao processo de representação da realidade, implica na possibilidade de ver o texto como um processo heterogêneo imbricado por conexões diversas; sendo múltiplo, ele não implica em cortes estruturais bruscos e assemelha-se muito mais ao desenho de um mapa cartográfico – em processo – do que a uma atividade copista ou a um decalque reprodutor de sentido único, a ser preservado no texto.

Por sua vez, a tradução, enquanto processo contextualizado, ancora-se numa perspectiva que aborda o texto traduzido como um caso de leitura, por contemplar o tempo, o espaço e o *locus* cultural em que a atividade de traduzir é realizada (Arrojo, 1993).

Santaella (1983) aborda a semiose enquanto atividade que procura descortinar um fenômeno mediante três etapas: a qualidade, o sentimento e a representação. O fenômeno refere-se à consciência; há um “impacto” que gera um sentir em relação àquilo que ali está e o sentimento é representado em uma linguagem, sem contudo registrar de modo fiel todas as

etapas do processo, nem tampouco garantir uma representação estrita da captação do fenômeno tal como foi apreendido pela primeira vez.

Os três termos (rizoma, tradução e semiótica) convergem suas linhas sobre o aspecto movente e fugaz da representação e/ou interpretação da realidade e podem funcionar como operadores de leitura, no caso da escrita ficcional criada por Orlanda Amarílis, cuja malha narrativa se constitui como uma superfície “rendada”, na medida em que a trama apresenta certas lacunas e sobreposições.

O sincretismo que aí se pode observar é certamente favorecido pela condição pós-independência das ex-colônias portuguesas em África, a qual permite uma heterogeneidade de tempos, espaços e culturas, na representação ficcional de Orlanda. A manipulação da cronotopia e da cultura pelo narrador-autor mostra no enunciado uma representação artística do real movente, ‘rizomática’.

5. Tempo e espaço em outros contos

A princípio, temos a impressão de que alguns contos de Amarílis transcorrem de forma linear, pois, em algumas histórias a diegese parece fluir de modo sequencial, como acontece em “Nina (1974, p.19-24); “Rolando de Nha Concha, 1974, p.25 - 37) e “Desencanto” (1974, p.39 – 45).

Em outras narrativas, mesmo que exista uma seqüência temporal, entremeiam-se os encaixes, que remetem alguns dos personagens a outra cronologia, localizada em outro espaço. É o que percebemos em “Salamansa” (1974, p. 76 - 82); “Rodrigo” (1989, p. 15- 36); e “Canal gelado” (1983, p. 63 - 80).

Há um outro tipo mais esgarçado de linearidade, em que o narrador-autor mostra a personagem central desafiando a trama temporal, ao buscar um recuo em sua cronologia

passada, rememorando histórias que ouviu então, mas das quais não participou. De modo genérico, tais histórias trazem em seu bojo as tradições religiosas africanas com farpas de embate com a religião oficial, o catolicismo. Isso pode ser notado, por exemplo, em “Caís do Sodré” (1974, p. 9 - 18).

Em outras histórias, apesar dos eventos desenrolarem-se de modo contínuo, alguns personagens projetam-se no tempo adiante, na medida em que fazem planos a serem realizados em um futuro por vir; isso acontece, como já vimos, na narrativa, “Thonon-les-Bains” (1983, p. 19- 27).

Há também contos cujo tempo é fragmentado de modo explícito, como em “Tosca”, do livro *Cais do Sodré té Salamansa* (1989, p. 105- 113). Podemos observar nesse conto que a personagem que lhe empresta o nome é flagrada deslizando na cronologia de modo aberto, num trânsito temporal que pode ser verificado no texto pela materialização das datações, já que o ano de ocorrência dos eventos é pontuado de forma explícita.

Assim, a maior parte dos acontecimentos é posta em relevo temporal pelo ano da ocorrência. O texto é marcado pela referência aos anos, que marcam os eventos da narrativa que a personagem vai reconstruindo:

1983. A sépia antiga da fotografia, ferida por um raio de sol, brilhou (...). Áurea: onde arranjaste esta fotografia? (...).
 Ainda 1983. Tosca tirou a fotografia da caixa.(...). Contou um a um todos do grupo. Dezoito, disse.
 ‘ Não há nenhum vivo. Morreram todos’.
 1932. Tosca vistosa, bem feita (...) mandava bilhetes para o namorado (...).
 1984. Essa sombra castanha no briho do espelho *bisoté* da casa de banho, olhos mortiços e olheirentos, lembravam aquelas caixas onde se guardam recordações antigas. Mas é Tosca.
 1936. Fora passar férias em Santo Antão (...).
 1984. Sol de inverno abençoado. Tosca, com o retrato da mão: Ah, ainda o tenente Fariinha (...).
 O dedo sobre a fotografia. O João Medeiros, este aqui, morreu o ano passado, Sabes? Áurea (...) credo, Tosca só falas de mortos e de coisas acontecidas há mais de cinquenta anos. (...). (1989, p. 109-113).

Em “Tosca” o tempo não se desenrola linearmente, ao contrário: ele é heterogêneo e é explicitado nas malhas do texto. A cronologia irregular parece ser frisada pelo narrador-autor,

através dos anos grafados em números, que marcam reiteradamente saltos temporais na história e sinalizam as escalas cronológicas realizadas nos ritornelos pela personagem central do conto. A maior parte das lembranças de “Tosca” é pontuada através desses anos grafados em números e sugerem um deslocamento cronológico irregular: 1983. 1932. 1984. 1936. 1984. 1936. 1984. 1984.

Quando se trata do presente, o narrador-autor relata fatos recém ocorridos mediante verbo com flexão no presente ou com flexão no passado, com efeito de ocorrência no momento, como, por exemplo: na terceira e quarta linhas acima: “Tosca tirou a fotografia da caixa e contou, um a um, todos do grupo. Não há nenhum vivo. Morreram todos.”

Logo, o desenrolar da história não obedece a uma seqüência de pontos regularmente ordenados, de modo evolutivo. Ao contrário, percebemos avanços (1983...) e retrocessos temporais (1932...). Essa irregularidade temporal parece indicar que a memória da personagem faz conexões temporais não retilíneas e heterogêneas, já que não segue uma ordem progressiva ou regressiva, o que ilustra o 1º. e o 2º. Princípio da conexão e da heterogeneidade do rizoma (Deleuze & Guattari, 2004, p.).

A irrupção de fragmentos do passado lembra a noção proposta por Guattari (*Caosmose*, 1993, 27-32) de ‘ritornelo’, segundo a qual blocos de acontecimentos passados irrompem na paisagem mental, mas sempre transformados, já que não são em si mesmos idênticos aos acontecimentos já vividos, bem como modificam a apreensão do espaço e do tempo presente pela sobreposição do fragmento temporal e espacial sobre o intervalo cronotópico em que se dá o bloco de lembrança retornada (em alteridade com o já experimentado), sendo esse acontecimento uma resultante de várias inserções do cronotopo: tempo-espaço presente + tempo-espaço que tenta recuperar e colar fragmentos de um já vivido + a sobreposição dessas cronotopias. Voltaremos ao assunto no capítulo III, em que trataremos do sujeito heterogêneo.

Através desse “vai e vem” anual o narrador-autor mistura os fios de passado, presente e futuro, esboçando o entre-lugar espaço-temporal em que se encontra a protagonista “Tosca”. Ela parece viver um presente temporal heterogêneo, fragmentado pelos recuos e arremessos em sua vida pregressa. No espaço psicológico da personagem, os eventos são retomados através de farpas de lembranças, reconstruídas por cacos anuais de sua memória, perpassadas pelo contexto presente.

A personagem faz conexões com outros planos temporais que não o passado em si mesmo, tal como aconteceu, mas de acordo com fragmentos reconstruídos. Seu espaço psicológico é rico, não se prendendo a um eu que vive o aqui e agora, mas que viaja no tempo a partir das reminiscências, surgidas na mente de “Tosca”.

O tempo na narrativa mencionada é heterogêneo, o passado se mistura ao presente. As conexões temporais realizam-se a partir de uma fotografia “Tosca tirou a fotografia da caixa”(1989, p. 110).

, conforme a citação acima, ou de uma “sombra castanha no espelho *bisoté*” (1989, p.111)..

O caráter temporal heterogêneo e as conexões cronológicas realizadas mediante diferentes planos (uma foto, uma memória, ou uma sombra no espelho) podem ser vistos como instâncias do 1º e 2º princípios do conceito de “rizoma” proposto por Deleuze e Guatarri: “qualquer ponto de um rizoma deve ser conectado a qualquer outro ponto de um rizoma e assim deve sê-lo”. (2000, p. 15).

A construção memorialística da personagem é desordenada, já que faz muitos recuos e voltas no tempo, contribuindo assim para enriquecer o espaço psicológico de “Tosca”, através desses *loci* múltiplos (presentes e passados em combinação). O “eu” em multiplicidade temporal da protagonista do conto pode ser conjugado com o 3º princípio do rizoma: “é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo que ele não

tem mais qualquer relação com o uno (...) Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô". (Deleuze & Guattari, 2002, v. 1, p.16, realce nosso).

O tempo é representado na narrativa através de memórias em restauro, com o narrador relatando a viagem em diferentes pontos temporais. A história contada dá conta de uma interpretação da vida da personagem, representada no discurso, e não do que de fato aconteceu a ela. Temos a impressão de algumas pinceladas da vida de "Tosca", pois o relato é breve e seco, fornecendo poucos dados dos acontecimentos focalizados.

O manejo dos tempos presente e passado pelo eu da personagem, via escritura do narrador, parece ser uma interpretação do presente calcada em elementos de um texto anterior, um texto fonte: trata-se do presente seco, interpretado pela personagem, que ao traduzi-lo mediante elementos que o retomam acaba por restaurar um passado que não pode ser revivido fielmente. Esse trabalho com o tempo que é reconstruído pelo contexto presente de "Tosca", lembra a práxis do tradutor que lida com o texto fonte de acordo com as referências do contexto atual e constrói um outro texto em alteridade com o texto de partida. (Cf. Arrojo, 1983).

Esse passado que se esboça na mente da personagem está em alteridade com o passado "original", por ser mesclado ao presente. A reevocação não pode ser equiparada ao passado tal como de fato aconteceu, na íntegra. Essa incursão memorialística da personagem pode ser vista como tradução de um passado já ocorrido e lembra o processo de traduzir de acordo com Arrojo (1983). O texto fonte é impossível de ser reconstruído com equivalência total. A tradução resulta da leitura de um texto, não em termos herméticos, que busca preservar os significados do original, ou em moldes logocêntricos, pois a tradução de um texto é impossível sem que ele seja, transpassado pelo contexto de produção da leitura / escritura / tradução.

O tratamento da cronologia na obra de Orlanda pode então ser visto como rizoma, já que os tempos são heterogêneos e ao se sobreporem mostram-se também múltiplos; a representação artística literária assemelha-se a um mapa cronológico dos eventos.

O tempo ‘restaurado’ pelos personagens é uma tradução, interpretação dos acontecimentos passados, que acontece em um contexto presente. Não é a cópia fiel da história em si, do original; é uma interpretação possível calcada em uma outra referência.

A organização temporal exibida de modos variados pode demonstrar a complexidade embutida na representação dos eventos. Santaella (1983), retomando a teoria semiótica peirciana (p. 32-54), ao descrever as três etapas de apreensão de um dado fenômeno mostra como a apreensão primeira de um dado “estímulo” (sentimento/primeiridade) possui um frescor que não pode ser traduzido na segunda etapa (sentimento/secundidade), quando a consciência reage a ele (o fenômeno) atribuindo-lhe um predicado. A procura de representação do fenômeno em um dado código procuraria fazer uma síntese das etapas anteriores, mas ao usar um dado código para fazer essa representação, o fenômeno será descrito, limitado às ferramentas do veículo representacional. A síntese, por sua vez, não pode dar conta do transcurso ocorrido desde o impacto do fenômeno sobre a consciência.

No prefácio ao livro *A Casa dos mastros* (1989, p. 10), Pires Laranjeira fala dessa heterogeneidade da obra amariliana, apontando, inclusive, para essa sobreposição temporal.

O fingimento artístico na escritura amariliana, enquanto estratégia literária representacional, tangencia o passado de oralidade em África, local onde narrativas eram e são ainda veiculadas através da “contação oral” de histórias que remetem às tradições locais, tais como crenças religiosas africanas (e a convivência com narrativas orais fantásticas, ao invés da categorização estanque da literatura amariliana como fantástica¹⁰), deixando à

¹⁰ Cf. Amarílis, 1999, em “O desbravar da escrita”: “Ana Maria Martinho, professora em Lisboa de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, acrescenta que é um discurso literário tributário do fantástico em narrativa intimista. **Será ?**” (realce nosso) “ não seremos nós os juízes destas conjeturas”. (p. 140). Amarílis esclarece também em trecho adiante: “A desilusão, o desencanto e a presença do fantástico fazem parte do nosso

mostra, também, o embate lingüístico e religioso cabo-verdiano, já que os contos exibem, de um lado, a oficialidade do catolicismo e da língua portuguesa. Mas de outro lado, a história de Cabo Verde não tem como impedir a formação de rizomas que produzem hibridizações com crenças africanas, nem a “crioulização” do português, ou melhor, a mistura da língua cabo-verdiana – em rizoma – com a língua portuguesa.

O dilema cabo-verdiano da convivência com duas realidades lingüísticas é traduzido no texto ficcional de Orlanda, através de um artifício adotado pelo tio de Mandinha, em “Canal Gelado” (1983, p. 76). Esse último promete à menina uma moeda caso ela use a língua portuguesa muitas vezes e o crioulo cabo-verdiano só raramente. A estratégia usada pelo tio da criança com objetivo de moldar o hábito lingüístico de acordo com o padrão culto e dominante: Mandinha faria, assim, a opção pela ‘raiz principal’ – a língua portuguesa, ao invés do uso da língua cabo-verdiana, ou da mistura entre esta e a língua portuguesa.

Assim, podemos ver a ironia do narrador do texto amariliano, que representa artisticamente na escritura uma inversão valorativa do que é dito no enunciado:

[Mandinha] agarrou o saco da escola de modo a poder prescrutar-lhe o fundo. Tinha uma moedinha ganha no último fim-de-semana pelo tio, sob a promessa de só falar português e poucas vezes o crioulo. Ganhava uma moedinha e prometia falar sempre português até o fim do contrato. Tornou a pendurar o saco ao ombro.

Na diegese, o tio da personagem, pode ser visto como uma instância que representa atração pela tradição colonial e o idealismo colonial hegemônico (absoluto), que fracassa de antemão. O tio ‘financia’ a perpetuação dos valores colonialistas, no pós-colonialismo, à custa da imposição da língua portuguesa - não como raiz, ou, como general – como língua portuguesa ‘morta’ no contexto pragmático cabo-verdiano. Nesse micro-universo que flagramos no texto ficcional de Orlanda parece representar-se artisticamente parte dos efeitos da colonização (o contato da língua portuguesa com o crioulo cabo-verdiano e vice-versa,

produzindo um movimento nas duas direções). E ainda que a língua portuguesa pudesse ser usada em termos absolutos, os rizomas (histórias) que ali seriam vivenciados constituiriam forças de resistência à morte da língua, em seu idealismo hegemônico.

Nas entrelinhas do enunciado, o narrador-autor está questionando o procedimento de certa fatia do povo que se identifica com as forças da tradição portuguesa que dominavam o país. A enunciação pode ser lida como uma ruptura com a força dominadora colonial, descosturando o valor lingüístico do colonizador, mediante a ação da língua como organismo vivo que age na esfera social, em performance. Em sua ação pragmática, é necessária a persuasão monetária, efetuada pelo ‘general-tio’ para alcançar o uso da língua-raiz do colonizador na esfera social, em que Madinha transita. O enunciado é desalinhavado, assim, mediante a linha de fuga na enunciação, que ironiza a incapacidade da ‘raiz’ subordinar o nascimento de ‘pequenos rizomas fraternos’ mistos e não puros ou subordinados à raiz principal.

O contexto das forças cabo-verdianas, em somatório com as forças de imposição cultural colonizantes, resulta em uma outra força em ação, em que as duas continuam a ‘interagir’ uma sobre a outra. De modo análogo, a referência cabo-verdiana se infiltra na língua portuguesa e faz ali uma “toca”, o que modifica o tecido da língua portuguesa, no uso social da língua pelo nativo de Cabo Verde. Por se tratar de um rizoma, a língua – em mutação, nos estratos micropolíticos – pode ser tomada como um organismo vivo, uma planta que possui raízes ‘múltiplas e democráticas’. Mesmo que a raiz principal, a língua oficial portuguesa busque a geração de raízes secundárias, que imitariam a lógica dominadora, o crioulo cabo-verdiano, na potência de devir rizoma, brota em muitos pontos desse eixo principal e, assim, estabelece conexões com a raiz principal portuguesa, alastrando-se como as raízes de uma erva.

O movimento entre as forças lingüísticas não pára e continua o seu ‘vir a ser’, de forma ‘involutiva’, em que involuir não se liga a depreciar, mas indica o ‘agenciar’ do crioulo cabo-verdiano sobre a língua portuguesa.

(...) devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escala e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível(...). Se o neo-evolucionismo afirmou sua originalidade, é em parte em relação a esses fenômenos no quais a evolução não vai de um menos diferenciado a um mais diferenciado, e cessa de ser uma evolução filiativa hereditária para tornar-se antes comunicativa ou contagiosa. Preferimos então chamar de “involução” essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis. (Deleuze & Guattari, 2002, v. 4, p. 19).

Deleuze & Guattari (2002, v.1, p.15-16) explicam que uma língua não existe em estado puro, ao contrário, o que há é um concurso de patoás, de gírias, de linguagens especiais. O campo social recebe a ação de uma “micropolítica” e da pragmática, de sorte que cadeias semióticas de diversas naturezas não param de estabelecer conexões (gestuais, lingüísticas, perceptivas e outras). Citando Weinrich, os autores afirmam que uma língua é “uma realidade essencialmente heterogênea” (2002, v.1, p.16). Se seguirmos o pensamento anterior e observarmos o ideal colonizador de imposição lingüística nas ilhas cabo-verdianas, poderíamos dizer, na esteira de Deleuze e Guattari, que uma língua-mãe portuguesa, hermética, não poderia ser transplantada para a colônia. Assim, diríamos com eles: não existe uma “língua oficial”,

Não existe uma língua-mãemas, tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de um bispado de uma capital. Ela faz bulbo. Ela evolui, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo (...). (2004, v. 1, p.16).

Nos livros de Amarílis *Cais do Sodré te Salamansa*¹¹ (1991) e *Ilh  dos pássaros* (1983) podemos observar com maior freq ncia a mistura da língua portuguesa com a língua crioula de matiz português. O conto “Thonon-les-Bains” (1983, p.11- 27), construído através de muitos diálogos e fluxos de consciência, deixa entrever alguns traços da força de atua o da cultura cabo-verdiana sobre a cultura colonizadora. Exemplos seriam o pronome português você substituído por correspondentes digeridos antropofagicamente pela cultura nativa: b ; boc , como já foi referido. Vejamos um trecho do referido conto:

(...) Coxinho encontrara-a ainda sem cor e animara-a. Eh, nh’Ana, boc  está com uma cara puxada. Boc  ponha-se contente, eu trago uma carta de França p  boc . boc  oi , esse selo   francês,   selo de França,   selo de estrangeiro.

Na história “Luisa, filha de Nica” (1983, p.29-48) o verbo flexionado na terceira pessoa do presente, em português, metamorfoseia-se em dz . “Eles dz  que boc  é deslocada da cabeça” (p. 36-37).

Maria Lúcia Lepecki, na orelha de *Cais do Sodré t  Salamansa* (1991), coloca em relevo a elabora o artística na escritura amariliana quanto ao tratamento dos níveis de linguagem:

Note-se, em qualquer dos contos [*Cais do Sodré te Salamansa*, Amarílis,1991], o feliz manejo dos níveis de linguagem (...), os desvios quase matemáticos que conduzem da fala coloquial, familiar ou do cal o para níveis outros de expressão: neles a linguagem culta constitui um outro lado da escrita, um outro jeito de comunicar (...).

Ao estudarmos a narrativa de Orlanda, percebemos o uso constante do passado mais-que-perfeito, o que sofisticava a escolha lexical do narrador que relata cenas ou eventos. O relato nessa modalidade de tempo passado mostra um nível ling stico formal.

Entretanto, nota-se nos mesmos textos o uso de termos coloquiais. Um bom exemplo é o do conto “Nina”:

¹¹ Os comentários sobre as narrativas de *Cais do Sodré t  Salamansa*, serão relativos a segunda edi o do ano de 1991.

É Nina, é. Conhece-a tão bem. Fora hóspede da tia de Nina, precisamente quando viera para se matricular em agronomia. Nesse tempo era uma *pirralha* de tranças. Entrava-lhe pelo quarto para comerem juntos as pequenas guloseimas recebidas todos os meses e acondicionadas em caixas num canto do quarto. Assim se tornaram amigos e ele a conquistara ensinando-lhe a comer daquelas comidas: cuzcuz torrado com mel, doce de papaia, farinha de pau. (1991, p.22, realces meus).

Nos trechos onde, usamos itálicos mostra um registro oral: “É Nina, é”; “pirralha”. Por outro lado, os trechos sublinhados mostram o uso do passado mais-que-perfeito e o uso do termo ‘acondicionadas’, o que dificilmente ocorreria na oralidade. O fragmento da narrativa ilustra a tecelagem artística amariliana que transita entre a formalidade e o coloquial. A mescla de níveis lingüísticos corrobora a heterogenia da escritura de Orlanda, que permite desvelar perspectivas sociais diferentes, indicadas pelo agenciamento do registro lingüístico, observando-se que as histórias são entremeadas por uma oralidade e um estilo escrito formal.

Por outro lado, *Casa dos Mastros* (1989) parece apresentar o predomínio do estilo mais formal, tendo a oralidade aí menor força. O título *Casa dos Mastros* talvez justifique a saliência do registro formal, pois, naquelas narrativas, a enunciação mostra que, a língua portuguesa procura tomar posse do território cabo-verdiano, na medida em que ali finca seu mastro, marcando seu território, como fazem os pássaros com seu canto e os animais com seus excrementos. Entretanto, é na mesma enunciação que veremos a transgressão do colonizado, já que o narrador-autor busca gritar exatamente o oposto, na voz de Violeta, que foi violada pelo padre e pelo pai (estruturas pivôs-dominantes, ou fazendo rizoma com a psicanálise – figuras de autoridade ou paternas: “Eu grito, ouviram? Eu grito pelo povo! (...).“Oh povo! Oh Povo!” (p. 46). Na voz do povo, o narrador-autor faz uso da língua portuguesa em seu registro culto, e denuncia nas narrativas do livro um universo social mais privilegiado, em que os protagonistas não experimentam um grau de pobreza extremado. E em sua maioria, esses contos registram o universo de seres especiais: ou mais favorecidos economicamente, ainda que oriundos de ‘classe média’, ou escolarizados. O narrador faz um uso menor da língua maior (cf. Deleuze & Guattari, 1977, p.25-42), denunciando as

desigualdades materiais, já que mostra não mais um universo restrito à escassez, absoluta, de recursos financeiros.

A linguagem apresentada nos contos dos outros livros de Amarílis (*Cais do Sodré té Salamansa*, 1991, e *Ilhéu dos pássaros* 1983) é portanto híbrida, tanto no que se refere ao português e ao crioulo cabo-verdiano (ou à língua cabo-verdiana, como propõe Mesquitela Lima (1990)); é híbrida também quanto ao nível mais formalizado e ao nível oral ou coloquial. Esse caráter metamórfico e/ ou híbrido pode ser descortinado ainda na tensão experimentada por algumas personagens, que deslizam entre a religião institucionalizada desde a colonização e a religião africana.

6. Sincretismo religioso

Quanto à religião, como já foi dito, ocorre o embate entre a oficialidade do catolicismo imposta pelo colonizador e as crenças africanas. Pinçamos alguns exemplos.

No conto “Thonon-les-Bains” (1983, p.11- 27), como já demonstramos, temos a personagem nh’Ana, oscilando entre a religião católica e as crenças africanas. No que se refere ao catolicismo notamos, logo no começo da história, a personagem “conversar” com Deus, afirmando que compreendia o porque do coração dela estar saltando; “Oh Nhor Deus, descobri agora (...)” (p.11). Adiante, (p.12) ela diz: “Bendito seja Deus” (p. 12), enquanto o narrador fala das imagens de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Teresinha que a personagem guardava com muito zelo em uma caixa de sapatos decoradas com florzinhas. A seguir (p. 18), a mesma personagem fala sobre quebranto e figa, aspectos da crença africana nos quais também acredita.

Em “Cais do Sodré” (1991, p.17-18), a contadeira de histórias – Bia Antonia – reconstruída através da memória de Andresa, narra à então menina, o dilema entre o

catolicismo e a maçonaria, que surge no encaixe de uma história retomada daquelas que a criança escutara na infância, a partir dos eventos que, de acordo com Bia Antonia, se seguiram à morte de Zinha:

Oiça menina – e a criada chupa duas vezes pelo pipo do seu canhoto meio apagado – , oiça, quando nhô Padre chegou à porta de nhô Simão Filili não foi capas de entrar.. (...) Nhô Simão Filili mandou forrar a sala onde estava o caixão e também a porta de entrada, tudo com folhas de palmeira, e esperou nhô Padre. Ah, também pôs um ramo grande sobre o peito e cruzou os braços bem cruzados sobre ele..(...) Quando nhô Padre lá chegou viu tamanho aparato de maçonaria, voltou as costas e não passou da entrada da porta. Casa excomungada! Dezide menina Tanha está farta de chorar. Sabe, o enterro passou por detrás da igreja. Oh, mas na sua companhia foram dois violões a tocarem mornas até ao cemitério. (1991, p. 17-18).

A partir do relato acima, parecem existir duas linhas de fuga: tanto o da proteção católica a Zinha, recém falecida, (embora não esteja claro na diegese se o padre tenta encomendar o corpo a pedido de alguém ou se o desejo é dele próprio), e a proteção maçônica de Simão Filili cujo desejo triunfa, já que, “quando o Padre lá chegou viu tamanho aparato de maçonaria, voltou as costas e não passou da entrada não passou da porta” (cf citação acima, p. 18). A crença cabo-verdiana domina ao final do conto, ainda que o dilema religioso pareça se repetir em outras narrativas.

No conto “Luisa filha de Nica” (1989, p. 29-44) o embate religioso irrompe também na diegese. Nica fala a Tatóia sobre a saúde abalada de sua filha, Luisa, que parecia encontrar-se numa espécie de transe. Nica conta que Luisa aparecera caída na porta de entrada da casa, e “dias-há vinha dizendo umas conversas estranhas. Eu sabia ser tudo invenção, mas ia na conversa” (p.43). “Ah gente, ela só falava de Anton. Anton pra baixo, Anton, pra cima (...). Mas eu sabia, Tatóia, e tu também sabes, Anton, nosso primo de Santo Antão, lá de Ribeira da Paul, morreu dias-há no mundo, nem Luísa ainda tinha nascido” (p.43).

Tatóia, a princípio, afirma: “Deixa-me benzer mesmo. Padre, filho, Espírito Santo. Passe de largo coisas de tentativa.” (p. 42). A voz dessa personagem, nesse trecho narrativo, parece representar a fé no catolicismo. Mas, adiante, ela aponta como solução para a ‘doença’ de Luisa, buscar um médium para fazer “limpeza psíquica senão bocês tudo li dentro vão ficar doidas varridas” (...). (p.44). Na voz da personagem Tatóia se escuta a crença católica; entretanto, na outra porção do texto mencionado se pode escutar a crença cabo-verdiana. A mesma personagem parece, assim, oscilante em relação aos seus valores religiosos.

Assim, embora em termos oficiais seja praticado o catolicismo, a ficção de Amarílis exhibe, através dos exemplos anteriores, uma ambivalência entre as duas religiões, mostrando que a história portuguesa não apaga simplesmente a história cabo-verdiana, o que ocorre é rizoma entre as religiões; é a tradução possível, dentro do contexto pós-independência dos dois momentos históricos que se misturam, compondo um “entre-lugar” pós-colonial.

Neste capítulo procuramos mostrar, inicialmente, o caráter sincrético da ficção amariliana, já que o desterro físico ou existencial das personagens do universo ficcional abordado os insere em *loci* múltiplos. Tal inserção permite destacar, não apenas, o confronto entre diferentes pontos de vista, mas também a subjetividade heterogênea desses seres de papel, a qual pode também ser ressaltada pelo passado colonial das personagens cabo-verdianas, e/ou pelo exílio, que os leva, de modo constante, a agenciar processos semióticos de naturezas diferentes, e a contextualizar suas traduções desses regimes de estados diversificados.

Verificamos, nessa representação ficcional que as personagens de Amarílis estão mergulhadas em tempos, espaços e culturas múltiplos. Observamos, também, as suas ‘re-

ações' culturais, sobretudo pela hibridização da língua portuguesa com o crioulo caboverdiano e pelo sincretismo religioso.

A multiplicidade de culturas, tempos e espaços informa, assim, o universo ficcional de Orlanda Amarílis que, deliberadamente ou não, é marcada por processos de convergência de linhas diferentes; processos semióticos de diversas naturezas (na acepção peirciana, de acordo com Santaella, 1981); processos de tradução contextualizada (Arrojo, 1983; Lefevere, 1992), e ainda por construção de rizomas (Deleuze & Guattari, 2004), a partir das linhas de fuga traçadas na explosão da homogeneidade de suas histórias.

O agenciamento artístico da escritura ficcional realizada pelo narrador-autor de Orlanda Amarílis, espreitado nas malhas do texto, permite descortinar diferentes vozes, construindo e desconstruindo histórias, num dialogismo que reitera o caráter não homogêneo da subjetividade dos seres de seu universo ficcional.

No capítulo seguinte nos ocuparemos dessa plurivocidade, que destaca, ainda mais, a heterogenia observada na escritura amariliana.

CAPÍTULO II

A POLIFONIA

E se nos tornássemos animal ou vegetal *por literatura*, o que não quer certamente dizer literariamente? Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?
(Deleuze & Guattari, 2000, p. 12)

Neste capítulo, destacaremos a plurivocidade e o dialogismo no texto ficcional amariliano. Pois assim como o tempo, o espaço e a cultura, a tecelagem dos fios das vozes textuais nos parece também em mistura, nesses textos. Percebemos neles algumas vozes aparentes, e outras que podem ser ali descortinadas. A tensão entre as perspectivas das vozes e da troca entre elas pode lançar luz sobre o dialogismo flagrado nesse jogo plurifônico, reiterando o aspecto heterogêneo do tecido ficcional amariliano.

A polifonia deixa entrever diferentes perspectivas em confronto sobre os eventos da diegese, o que nos lembra, outra vez, o uso da anácrise e da síncrise - procedimentos adotados, segundo Bakhtin (1997, p.110), no gênero “diálogo socrático”.

Além disso, observamos também uma opacidade entre os contornos da voz narrativa e o contorno da voz das personagens, as quais colocam em relevo o dialogismo e a heterogeneidade da malha discursiva desses textos, ressaltando assim o seu aspecto entrecruzado.

Outro ponto relevante no arranjo polifônico não monológico dos textos de Amarílis, é o fato de personagens e narradores deixarem implícito em seus discursos outras vozes ali sobrepostas.

Os fios plurifônicos parecem, assim, organizados em uma malha textual através de conexões diferentes, lembrando uma treliça e sendo tramados sem que nenhum deles tenha prevalência sobre os outros. Ou seja, não existe uma voz pivô como uma raiz principal da qual emanariam as vozes.

Essas vozes são organizadas à maneira de um rizoma, conceito já trabalhado no capítulo anterior e proposto por Deleuze & Guatarri (2004, p. 11-37). Emprestado da biologia, o termo refere-se aos vegetais, cujas raízes ocorrem em multiplicidade, independente de uma estrutura centralizadora, um eixo principal, a partir do qual se desenvolveriam raízes

secundárias. O gengibre, o bambu e a grama são exemplos de rizoma (cf. Ferreira, 1986, p.1514), já que o crescimento ou a proliferação das raízes desses vegetais não segue uma estrutura pivô.

O foco de nossa análise incide, agora, sobre as vozes do texto, e uma vez que a armação polifônica em dialogismo se assemelha a uma grade complexa, que toma a aparência de rizoma; esse termo continua a nos auxiliar, enquanto operador de leitura do texto de Orlanda, agora em cotejo com a armação das vozes ali entrevistadas.

Essa diversidade no entrelaçamento dos fios de vozes nos leva, também, a pensarmos sobre a possibilidade de uma relação existente entre esse agenciamento das vozes do texto e a razão da escolha do gênero conto enquanto veículo da criação literária do narrador-autor amariliano.

Assim, buscamos neste capítulo flagrar a polifonia e o dialogismo:

- nas diferentes perspectivas sobre os eventos, embutidas nas vozes, de modo geral;
- na voz hibridizada de narrador / personagem;
- na categoria narrativa;
- na ironia implícita na voz narrativa;
- na sobreposição de outras vozes no discurso das personagens;
- na voz subjacente à escolha do gênero conto.

Faremos uma reflexão sobre essas características das vozes, mas antes vamos tratar, de modo breve, da questão do espaço em que se encontram as personagens da ficção literária de Orlanda.

1. Entre-lugar

A obra literária de Orlanda é flagrada neste estudo como uma representação literária do personagem narrador-autor em exílio, sendo a diáspora vista como um sítio de negociação de referências diversas, conforme já dissemos. Nas malhas dessa teia de confluência podemos “escutar” vozes implícitas, em dialogismo.

Nesses *loci* de cruzamentos variados transitam as personagens; seja experimentando o desterro em sua concretude material, como em “Caís-do-Sodré” (1991, p. 9-18); “Rodrigo” (1989, p.15-36) “Desencanto” (1991, p. 39-45); “Thonon-les Bains” (1983, p. 9-27); “Canal Gelado” (1983, 65- 80); “Requiem” (1983, p. 121-132), seja experimentando o exílio de modo simbólico, já que, pelo menos, o protagonista ou o narrador tem a experiência mental de estar deslocado, alhures, ou, se sente invisível no universo ficcional, apesar de permanecer em seu próprio mundo. Isso pode ser observado em “Rolando de nha Concha” (1991, p. 25-37); “Salamansa” (1991, p.75-82); “A casa dos mastros” (1989, p. 37- 54); “Jack-pé-de-cabra” (1989, p. 55- 72); “Laura” (1989, p.73-89); “Bico-de-Lacre” (1989, p. 91-103); “Tosca” (1989, p. 105-113) e “Maira da Luz”, (1989, p. 115-127). Destacamos tais narrativas como instâncias em que percebemos com maior intensidade a condição de *intermezzo*, sobretudo das personagens centrais.

Assim, as vozes textuais (explícitas ou implícitas), parecem representações de *loci* diferentes, que se sobrepõem. As personagens, pelo deslizamento no entre-lugar (físico ou simbólico) lidam com referências tríplices: a do *locus* de origem ou de desejo; a do sítio de chegada ou de um *locus* “estrangeiro”, e ainda a da confluência desses três elementos em diálogo.

2. Sobreposição e conflito de vozes

Uma pluralidade de vozes pode ser descortinada nas malhas textuais da ficção amariliana: nos diálogos entre as personagens, nos fluxos de consciência, na voz da tradição colonial, na voz da tradição cabo-verdiana, na voz das contadeiras de histórias, na voz intertextual e na voz heterogênea e irônica dos narradores.

2.1 Diálogos internos

A voz interna de Andresa, protagonista de “Cais do Sodré” (1991) é um exemplo desse conflito, pois, a personagem não quer ficar no exílio, mas também não quer voltar a Cabo Verde. Ao invés de um monologismo, a personagem central do conto demonstra não se ater a um ponto de vista único, mas oscila entre dois pontos opostos. A questão do dialogismo interno das personagens se esclarecerá, a seguir, pois a representação literária ficcional amariliana permite flagrar um jogo inter e intra dialógico dos seres do universo em questão.

2.2 Diálogos externos

As conversas travadas entre as personagens nas histórias literárias de Orlanda mostram seres complexos, vivendo dilemas que não se resolvem. Por serem assim, elas não podem ser encerradas em etiquetas caracterológicas, o que as restringiria. A esfericidade dessas personagens confere-lhes uma aparência humanizada. Os problemas que enfrentam são resolvidos de modo parcial e, por estarem abertas aos acontecimentos, elas parecem se revestir da multiplicidade do sujeito, que não é mais senhor de um *cogitus*, de um saber definitivo.

Também os diálogos entre as personagens confirmam o caráter inacabado dessas conversas: um exemplo é o diálogo exterior que a personagem central da narrativa que inaugura a obra “*Cais-do-Sodré-té-Salamansa*” (1991, p. 9-18) estabelece com outra cabo-verdiana, diálogo esse permeado por vozes contraditórias. Se Andresa admite não ter ela nada em comum com a patrícia (“É de vera, não estava a reconhecê-la” (1991, p. 9)), logo em seguida ela mesma afirma tê-la reconhecido de pronto, pois as pessoas da terra natal lhe pareciam familiares: “(...) Sabe, eu estava a olhar para si porque vi logo ser gente da minha terra” (p. 11). Assim, falas da protagonista estão em confronto na diegese, já que apresentam conflitos entre a voz que representa a identidade e a alteridade.

O embate com a identidade surge a partir do encontro casual com a conterrânea em um local de trânsito – uma “gare”, o qual faz emergir vozes também no espaço interno da personagem.

A protagonista de “Cais do Sodré” (1991, p. 9-18), Andresa, lida também, no cenário interior, com vozes em tensão. A voz que quer se aproximar da cultura de chegada ecoa na mente de Andresa quando o diálogo com a patrícia é substituído pela pausa.

O silêncio no espaço exterior é quebrado por essa voz, no espaço mental da personagem. Uma voz de censura procura induzir a cabo-verdiana a ver o familiar, às avessas, como se estranhasse a identidade do outro. Queremos dizer que Andresa busca traduzir a patrícia, Tanha, familiar, numa es-t(r)anha, alienígena.

A protagonista da diegese, por viver – em termos aproximados – há quinze anos, em Portugal, identifica-se naquele breve intervalo de tempo com os valores da terra de exílio. O rechaço, momentâneo, ao semelhante, emerge assim, em seus fluxos de pensamentos. “Mais conversa pã modo de quê? Manias de dar trela a todo biscareta da minha terra. Apareça-me pela frente seja quem for, não conheço, acabou-se” (1991, p. 11).

O uso da linguagem hibridizada (que mistura o português e o crioulo cabo-verdiano) desconstrói a identificação (idealizada) de Andresa com a alteridade. A interferência irônica do narrador-autor põe em xeque essa pseudoidentidade com os valores culturais estrangeiros, na medida em que o texto nas entrelinhas subverte, materialmente, o desejo de identidade com os valores do *locus* de chegada, já que, o que irrompe na mente da personagem é a “fala”, no sentido bakhtianiano, ou seja, a língua – viva – no seu uso, ou a micropolítica em ação (no sentido de Deleuze & Guattari (2004, p. 11-37). A *persona* do narrador-autor mostra, assim, que a personagem se contradiz em sua própria língua.

Em nível de enunciado, os valores buscados por Andresa são de alteridade (os valores da terra alienígena) mas, em nível lingüístico, a voz manifesta-se na modalidade sincrética entre a língua de chegada e a língua de partida. Ou seja, embora ela tente ser como o outro, ela fala como uma cabo-verdiana, usando a modalidade coloquial de sua terra de partida, a qual mistura a língua portuguesa ao crioulo cabo-verdiano.

Existe, no caso, um paradoxo: Andresa deseja ser como o outro (o português), mas a mescla de linguagens denuncia a sua origem, pelo uso que ela faz do coloquialismo cabo-verdiano. Por mais que a personagem procure agir como o outro (o português), ela não tem como monitorar sua linguagem em seu devir, permitindo, assim, que descortinemos tal aspecto paradoxal, representativo do embate entre os valores culturais portugueses (da terra de chegada) e os valores culturais cabo-verdianos (da terra de partida). Esse conflito não se resolve: o desfecho do conto mostra uma escolha provisória da personagem, pois ela se afasta do outro (a inglesa que está no banco ao seu lado) e vai ao encontro da referência natal (a identidade), Tanha, que não lhe parece mais es-t(r)anha. Caminhar em direção à patrícia não garante, entretanto, uma resolução total para os conflitos identitários da personagem.

Em outros trechos, Andresa identifica-se com Tanha e procura dar seqüência ao diálogo entre ambas, por que restaura um Cabo Verde do passado, de sua infância, por

exemplo, através da voz de Bia Antónia, a contadeira de histórias, fazendo lembrar a discussão de Bakhtin sobre a primazia da ‘fala’ sobre a ‘língua’. Nessa abordagem, a comunicação é um fato de natureza social, no qual a língua se funda numa necessidade humana, pois não pode ser um objeto ideal, abstrato, presente em um sistema sincrônico homogêneo. Para o crítico russo, a sincronia é uma ficção, uma vez que em momento algum o sistema estaria em equilíbrio. A homogeneidade absoluta não existe nem dentro de uma mesma língua.

Assim como Andresa, outras personagens exiladas (o narrador de “Rodrigo” (1989, p. 17-35); Gabriel, de “Thonon-les-Bains” (1983, p.11–37); a protagonista sem nome de “Desencanto” (1991, p.39-45), por exemplo)) mostram a dificuldade de lidar com a diáspora, por terem de fazer uso de diferentes visões de mundo, pois estão vinculados a referências tríplexes, conforme já dissemos: além das referências da terra de partida, eles têm que lidar com as referências da terra de chegada, e ainda com as da zona fronteiriça em que se encontram.

Emily Hicks fala sobre a complexidade de se viver em exílio, em função da referência dupla de códigos que se impõem sobre quem se encontra em tal situação:

Quando alguém deixa seu país ou local de origem (desterritorialização), a vida cotidiana transforma-se. Os objetos que continuamente lembravam esse alguém sobre o seu passado se foram. Agora, o lugar de origem é uma representação mental na memória. O processo de reterritorialização tem início. (1991, p. xxxi)¹².

O ser em diáspora procura traduzir as diferenças entre os contextos em que está envolvido pelo movimento de exílio. No caso do conto em análise, o fato de ser cabo-verdiano(a), por si só, já confere à personagem uma inserção cultural hibridizada, em função dos valores coloniais portugueses que se misturam aos da história de Cabo Verde.

¹² When one leaves one’s country or place of origin (deterritorialization), everyday life changes. The objects that continually reminded one of the past are gone (Hicks, 1991, tradução nossa).

A emigração de Andresa torna mais complexa a sua tradução dos eventos, nesse novo *locus*. Além da hibridização cultural da terra de origem (valores cabo-verdianos e valores portugueses) ela agora se defronta com as referências da terra de chegada (os valores portugueses do contexto de exílio) – o *locus* estrangeiro, alienígena. Assim, a sua inserção nesses *loci* problematiza o relacionamento consigo própria e o relacionamento com os conterrâneos encontrados na nova terra.

Os conflitos da personagem Andresa mostram a encruzilhada cultural que a impede de ser entendida, de modo simples, como apenas cabo-verdiana ou apenas como exilada. Ela é “uma metamorfose ambulante” que exemplifica o caráter metamórfico presente nas histórias amarilianas representadas e em grande parte dos protagonistas das mesmas.

Conflito semelhante é experimentado pela personagem Gabriel, do conto “Thonon-les-Bains” (1983, p. 9-27). Ele busca a reterritorialização, na medida em que tenta se adaptar às diferenças da cultura alienígena estimulado pelo discurso do amigo nativo:

França tem muito frio, mamãe, mas gente põe galochas forradas, luvas e capote. Mana fez-me um gorro e cachecol vermelho. Anteontem foi domingo e, por acaso, encontrei Mochinho um moço badio de Ribeira da Barca. Ele apalpou o meu cachecol experimentou o meu gorro e riu muito, mamãe. Disse eu estava rascon, já podia conquistar menina-branca de Thonon. (p.18)

Embora sinta o clima do local de chegada como “muito frio” (frieza que pode ser tomada como referente mesmo à temperatura ou às condições culturais da terra alienígena), Gabriel tenta encaixar-se a essa situação, mediante o uso do cachecol e do gorro. A constatação de Mochinho de que Gabriel já poderia namorar meninas da cidade, é recebida pelo último como um sinal de que está “adaptado” aos costumes da terra que o ‘recebe’.

O meio-irmão de Piedade experimenta, assim, um conflito entre viver na diáspora que percebe como muito fria (estranha) e, ao mesmo tempo, pensar em estabelecer vínculos mais profundos com as nativas da cidade de Thonon-les-Bains. Como exilado na França, ele se

esforça para transpor as referências culturais nativas às referências culturais da terra de chegada.

A “adaptação” (estar rascon, ao usar cachecol e gorro) é veiculada por outra personagem, Mochinho, cuja voz se sobrepõe à de Gabriel: ao relatar, entretanto, para a sua mãe nh’Ana o encontro fortuito com o rapaz de Ribeira da Barca, Gabriel parece, na verdade, identificar-se com essa fala do amigo, que parece da tradição européia.

A voz de Gabriel mostra, portanto, um dialogismo, já que oscila entre o seu próprio juízo de valor e o juízo do conterrâneo. Não há homogeneidade – monologismo – o personagem mostra ser complexo, já que sua perspectiva não está fechada sobre a sua identificação com os costumes nativos ou da terra de chegada.

Vê-se, assim, que o mundo interno das personagens de Amarílis é também conflituoso, sendo o seu desassossego interior paralelo talvez (embora não idêntico) à construção interna dos personagens de Dostoiévski.

O espaço mental dos seres da ficção do escritor russo exhibe uma tensão interna que Bakhtin chama de microdiálogo. O crítico russo nota, ao estudar o monólogo interior do protagonista de *Crime e Castigo* (Raskólnikov), que todas as palavras ali são “bivocais, em cada uma delas há vozes em discussão” (1997, p. 75).

Na narrativa de Amarílis, as protagonistas também deixam entrever “microdiálogos” em seus discursos internos, de forma que os pensamentos desses seres de papel realizam embates polifônicos, ao invés de perspectivas chapadas de uma única voz, que daria continuidade aos pensamentos de forma monológica.

Em “Cais-do-Sodré” (1991, p. 9- 18), a protagonista dialoga consigo mesma e dá seqüência aos próprios pensamentos, já que internamente responde às vozes que surgem no próprio espaço mental. Por exemplo:

Andresa ajeita a mala sobre os joelhos, acaricia o fecho de tartaruga, num gesto vago, sem atinar porque dera conversa à senhora. Conchêl, porquê? Onde? Só se for do tempo de chá de fedagosa. Sou mesmo disparatenta. Se eu era Andresa Silva filha de nhô Toi Silva de Casa Madeira? É sim. (p. 11)

A personagem conversa com suas vozes internas. Ela questiona-se sobre a razão de “ter dado conversa à senhora”, parece arrepende-se de ter falado com a patrícia e sente-se culpada por tê-lo feito. Parece existir um conflito: conversar ou não com Tanha, conflito esse que pode ser demonstrado, através das perguntas que Andresa faz a si mesma.

Em outro momento, a personagem (p.13-14) mostra-se intrigada com a idade de sua interlocutora, a patrícia Tanha. A curiosidade é manifestada através das perguntas e das respostas que ela se propõe, mostrando, assim, que o dialogismo perdura na diegese do conto.

Na introdução a *Marxismo e filosofia da linguagem* (2004) de Bakhtin, Marina Yaguello aborda o dialogismo inerente à língua:

A enunciação, compreendida como réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trate-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social (...). Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um “horizonte social”. Há sempre um locutor ainda que em potencial. (p. 16)

Ancoramo-nos nessa concepção bakhtiniana da língua, nos moldes dialógicos, para trabalharmos a polifonia na ficção literária de Amarílis. A natureza polifônica dessa escritura simula a natureza da língua como ‘viva’ – em uso – devido à heterogeneidade de vozes ali flagradas.

A existência de um interlocutor, ainda que de maneira potencial, reitera o dialogismo e a interação social da(s) língua(s). Yaguello (2004) nota que, mesmo em se tratando de um diálogo interno, existe sempre um interlocutor, pelo menos em potencial.

As vozes das personagens do universo amariliano mostram conflitos internos e externos; os seres desse universo não se mostram resolvidos, acabados ou prontos, pois suas personagens apresentam tensões, que nunca solucionadas de forma definitiva.

A complexidade desses seres é condizente com o dialogismo que irrompe no interior dos mesmos. Há uma voz que se ressentida da terra de origem e outra que procura traduzir, reterritorializar, o local de chegada. Algumas vezes, há identificação com as tradições nativas, já em outras a identificação com a tradição da terra de chegada é o desejo da personagem.

2.3 As tradições e suas vozes

A narrativa “Thonon-les-bains” caracteriza o embate de vozes das tradições, sejam elas nativas, coloniais, ou, da terra de chegada. No princípio do conto, vemos nh’Ana identificar-se com a voz dos valores católicos coloniais portugueses: quando recebe uma carta proveniente da Europa, ela agradece: “Bendito seja Deus”. Conforme vimos no capítulo I deste trabalho, a personagem guarda com carinho as imagens do Sagrado Coração de Jesus, de Santa Teresinha e de Nossa Senhora do Rosário (1983, p.12) e veicula, em seu discurso, uma voz consonante com a religião católica ocidental, implantada pelo colonialismo. Mas, ao mesmo tempo, a personagem veicula uma outra voz, que, nutre valores religiosos africanos e fala em quebranto, mau olhado, inveja e figa (p.19). Ao usar ora a voz da tradição colonial, ora a voz da tradição de Cabo Verde, nh’Ana, mesmo sem sair da nação, mostra viver também, sincreticamente, numa interseção cultural.

Ainda nessa mesma narrativa, no trecho que relata a comemoração do aniversário de Gabriel, podemos ver a confluência de vozes de diversas tradições representadas pelos elementos da festa e pelos seus participantes.

As bebidas da festa (p. 22) são: cocktails com gim e gotas de bitter, refrigerante (voz da tradição ocidental) e ginginha (voz da tradição cabo-verdiana). Os pratos servidos no aniversário representam a voz da tradição cabo-verdiana: “bananas verdes, caldo de peixe

com batata doce reforçado com malagueta”. A festa foi entremeada por músicas americanas (voz da tradição americana), sambinha (voz da tradição brasileira) e coladeiras (voz da tradição cabo-verdiana).

O aniversário foi comemorado na casa de patrícios, “dois tchês de Santanton” (p.21) e nela estavam “uma cunhada de Mochinho casada de pouco tempo com um da Suíça”. (p. 21), duas sampadjudas também empregadas num bar da Suíça (p. 21), e ainda o noivo francês de Piedade. Os participantes da festa podem representar as vozes das tradições cabo-verdianas e as de outros países, lembrando-se, mais uma vez, que Thonon-les-Bains é uma cidade francesa próxima à fronteira com a Suíça.

Essa festa de aniversário mistura assim, tradições cabo-verdianas, suíças, francesas, americanas e até brasileiras e toda essa diversidade cultural reafirma, mais uma vez, o sincretismo trabalhado por Orlanda Amarílis, em sua ficção.

2.4 A voz da contadora de histórias

A voz de Bia Antonia em “Cais-do-Sodré” (1991, p. 9-18) surge a partir do encontro com Tanha, o que, por sua vez, leva a personagem central a recuar no tempo e voltar a um Cabo Verde do período de sua infância, quando ouvia os relatos da contadeira de histórias que traziam à baila tradições religiosas cabo-verdianas.

Tanha é filha de Simão Filili, mestre de artes maçônicas. Na conversa que acontece na ‘gare’, entre as conterrâneas, Andresa vai se lembrando, pouco a pouco, de quem era o pai de Tanha. A lembrança das histórias envolvendo a maçonaria faz com que a personagem dê voz à contadeira de histórias, Bia Antônia, que reunia as crianças após o jantar e contava histórias como as de Simão Filili, as quais retratavam o universo das crenças africanas e alguns de seus

mistérios, como sons escutados na casa do maçon e as crenças africanas em conflito com a religião católica.

Agora sim, Andresa conseguiu os cordéis e sente-se à vontade. Quem poderia esquecer o homem pequenino e chupado do Alto de Celarine? Só quem nunca tivesse ouvido contar histórias de gongon, (...) de corrente arrastada, (...) por volta da madrugada. (1991, p. 13)

Andresa não sabe se de fato os eventos se realizaram ou se são produtos da invenção da contadeira de histórias. A materialização da voz da contadeira de histórias no conto "Cais do Sodré" (1991, 2ª. ed.) parece uma reflexão metalingüística da voz do narrador-autor, sobre a criação artística.

Bia Antónia, a velha da casa, era quem contava estas e outras patranhas à Andresa. Depois do jantar, Bia Antónia sentava-se num caixote, perto da varanda sobranceira ao quintal. Entre duas fumaças do canhoto da boca sempre dependurado no canto da boca, a serva desfiava um ror de histórias. Andresa debruçada à varanda, ouvia-a distraída. (...). Andresa relembra esses sucedimentos e afigura-se-lhe nunca terem acontecido, tanto mais mal assistira a eles. Ainda uma vez, Bia Antónia, à noite, sentada como de costume, no caixote ao pé da escada de acesso ao quintal, desfia o resto desta história de gongom. (p. 16-17).

Na voz de Bia Antónia podemos escutar, também, a voz do narrador-autor, que deixa uma pista do fingimento artístico, por ele usado na orquestração de todas as vozes que ele organiza em cada conto. Falaremos mais sobre o assunto adiante, ao tratarmos da escolha do gênero conto, como procedimento de sedução artística.

2.5 A voz intertextual

No conto "Rodrigo" (1989, p. 15-36), há um dialogismo entre o protagonista (que nomeia o conto) e o personagem "Rodrigo", de Érico Veríssimo, do romance *O tempo e o vento*, mencionado pela personagem da narrativa de Orlanda (p.32).

O Rodrigo da narrativa em questão mistura a esta última um outro "Rodrigo" de Erico Veríssimo, do romance *O tempo e o vento* (p. 32). Nos dois casos, os personagens morrem. Mas, os 'Rodrigos', mencionados no diálogo entre a narradora e o protagonista do conto

amariliano são espelhados ainda por outros Rodrigues: o primo em comum e o pai do personagem central dessa história. A todos é reservado um destino trágico. E eles todos só podem ganhar vida através da rememoração e da narração.

Em "Jack-pé-de-cabra" ocorre, também, um diálogo na enunciação, que sugere, ironicamente, a leitura de obras brasileiras e portuguesas:

És bom rapaz, por essa razão, por essa razão dou-te bom conselho. Se quiseres aprender alguma coisa tens de ler muito, percebes? E se quiseres escrever como deve ser, deves ler boas obras. Via na sua frente um ou outro dos filhos pequenos a aconselhá-los, a mandá-los à biblioteca da Câmara requisitar livros. 'Para começar, lê obras brasileiras. Vais gostar. Parecem histórias nossas, daqui da terra. Quando lhes tomares gosto começa então a ler prosa portuguesa. Para aprenderes, para aprenderes. (1991, p. 65).

Sob a voz do enunciado da personagem Nhôse, que prescreve de modo pedagógico as leituras das obras mencionadas no trecho acima, há uma outra questionando a agenda cultural hegemônica (pedagógica) que procura corrigir a infiltração dos 'defeitos' do crioulo caboverdiano na língua portuguesa, através da leitura da ficção em prosa de obras portuguesas. Nhôse aconselha: 'para aprenderes', o que é reiterado pela repetição. Ainda no mesmo conto há um intertexto, que também pode ser visto na enunciação. O rapaz que recebe conselhos sobre leituras se revolta por não ser tratado como igual por todos os moradores: "quem se vai comprometer com um papel cuja cabeça de lista és tu Norberto de nhô Bilbao? E porque não? Serei mais-menos que qualquer lisboeta aí de Soncente" (p.65). A indignação ressurgiu em: "Porquê haveria ele de ser mais-menos de toda a gente? Somos todos iguais" (p.67). E reaparece em: "Então camarada secretário diz somos todos iguais e nhô Hipólito acaba de dizer que eu não sou da sua condição?"(p.68).

O personagem Norberto ecoa em sua voz a ficção literária de George Orwell, *A revolução dos bichos*, em que se discute nas entrelinhas do enunciado a apropriação do ideal da injustiça por certa fatia do povo, que, revoltado, se insurge e toma o poder, mas repete a tirania anterior sobre o povo.

O campo semântico dessa narrativa de Amarílis mostra muitos nomes (camarada, somos trotskystas), que remetem ao universo da revolução russa de 1917 e ainda à sua ficcionalização irônica por Orwell. Algumas falas da personagem amariliana, Norberto, parecem transposições de trechos de *A revolução dos bichos*, traduzidas intertextualmente na narrativa "Jack-pé-de-cabra" (1991. p. 57- 72).

O questionamento sobre o fato de ele ser igual aos outros, ou “mais-menos que um lisboeta de Soncente”, remete ao enunciado da ficção de Orwell, em que o porco Benjamin lê um trecho das regras da nova sociedade pós-revolução: 'todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que outros'.

Além da reflexão que faz Norberto, na trama de Orlanda, em torno da igualdade e perante os outros componentes da sociedade, um outro trecho mostra uma alusão mais direta à revolução russa. Naquele ponto da diegese, os estudantes recém chegados de Lisboa se nomeiam trotskystas e tomam o virtual abaixo assinado das mãos de Norberto, apropriando-se, assim, da reivindicação do moço pouco letrado.

3. Em torno do narrador

3.1 Sincretismo na voz narrativa

Os seres dos contos de Amarílis, grosso modo, parecem não se submeter a uma tipificação absoluta, sejam eles personagens ou narradores. As vozes do texto deixam subjacente um dialogismo, o que talvez explique a complexidade de boa parte das personagens e também dos narradores amarilianos.

Em “Desencanto”, por exemplo (1991, p. 39-45), um narrador, aparentemente heterodiegético, relata, em discurso indireto livre, um confronto de vozes internas no cenário mental da protagonista:

Desde aquele dia soalheiro mas de uma incerteza tão grande e tão dorida de como poderia continuar a ver o mundo com os olhos dos outros. Pensara em voltar. A madrinha bem a aconselhara. Não. Não podia ser. Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar para quê? Para vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo água do Madeiral em latas à cabeça ou os homens puxando as zorras com os sacos para a casa Morais?
Não não sempre não. (p.41-42).

O trecho mostra, através do discurso indireto livre, um paradoxo entre a visão do mundo exterior ensolarado (soalheiro) e a vivência de emoções negativas, como a dor e a inquietação. A dúvida, nas entrelinhas dos fios narrativos, sugere o dialogismo de forças em luta. O fragmento textual é uma instância de uma série de ‘contra-dicções’ (síncries (cf. Bakhtin, p. 110)), entre perspectivas diferentes (anácrises (cf. Bakhtin, ibd.)), que oscilam e se confrontam. A personagem mostra duas percepções antagônicas, em relação ao exílio: ela não se encaixa no novo *locus* nem tampouco ela deseja voltar à pátria. As vozes descortinadas no fragmento, não apresentam uma saída para o dilema em que a moça se encontra. A visão é sincrética sobre o exílio, já que não há consenso entre os dois pontos de vista.

O narrador – através da terceira pessoa do discurso e do pretérito mais-que-perfeito – relata uma tensão de forças internas na personagem. Ele poderia ser nomeado como heterodiegético. Segundo a definição de Reis & Lopes (cf. 1987, p. 254-256), essa categoria de narrador é estranha à história que conta e, em geral, o faz através da terceira pessoa, mas pode, eventualmente, narrar em primeira pessoa.

O trecho referido da história de Orlanda mostra, inicialmente, um narrador demiúrgico, que consegue relatar o que sente e pensa a personagem; ele parece ter controle sobre a história, ainda que aparente não se inserir naquele universo diegético.

Por exemplo no trecho “A madrinha bem a aconselhara” (1991, p.42), a voz registra algo sobre uma outra pessoa que não ela própria. Ou seja, não se trata de um relato sobre o sujeito do enunciado, mas sim sobre uma outra pessoa. Caso contrário, o trecho deveria ser algo como “A madrinha bem que me aconselhou”.

Entretanto, na terceira linha da citação acima percebemos que algo se transforma nessa voz que narra (a partir de “Não. Não podia ser”, até o final da citação). Quem fala, daí em diante? É o narrador, ou a personagem? Se é ele quem fala, o tom narrativo e a escolha sintática escapam à classificação tradicional de narrador.

Na citação, o relato em terceira pessoa ocorria mediante um tom formal através do discurso indireto livre; notamos ainda uma utilização sofisticada do tempo, conforme mencionamos acima. A tonalidade da narração varia, havendo então uma mudança em direção ao coloquialismo.

A mudança de tom pode ser notada pelo aparecimento das duas negativas (em seqüência), que começam a destacar um tom oral, ou pelo menos, uma tendência à informalidade. O narrador se valeria da repetição (“Não. Não podia ser...”) após o uso de um tom que estabelece distância entre quem narra e quem supostamente vive aqueles sentimentos e pensamentos? O tempo verbal é transmutado do passado-mais-que-perfeito (“pensara; aconselhara”) para o passado imperfeito “não podia ser”. Essa frase não acompanha a narração, em discurso indireto livre. É o narrador quem a emite?

A narrativa assume outro tom, em alteridade com a nuance formal usada até aquele momento pelo narrador. O registro coloquial e o formalismo parecem fios discursivos diferentes em aliança. A voz do narrador e a voz da personagem se sobrepõem ou se misturam: “Ter de se adaptar de novo começar tudo de princípio” (linhas, três e quatro, acima).

O narrador, em um registro culto de língua, escolhe, no excerto citado, a próclise (“de se adaptar”), que é uma opção sintática, culta, formal e – ao mesmo tempo – de modo heterogêneo, usa a expressão de novo, seguida de dois verbos – cujos campos semânticos são próximos (“adaptar; começar”). A expressão “de novo” e os verbos “adaptar” e “começar” e a expressão “de princípio” dão uma idéia de repetição do tema “novidade / recomeço”. E essa repetição não é característica de um narrador heterodiegético tradicional, embora possa ter função de sublinhar o deslocamento da personagem no *locus* de exílio. Dois fios estão assim emaranhados no fragmento textual sobre o qual refletimos. A voz culta mescla-se à voz coloquial.

A malha do texto ganha um aspecto de “estamparia”, graças à mistura e / ou sobreposição de vozes (do narrador e da personagem) e de linguagens (ou estilos, ou registros). A expressão “de princípio”, que aparece logo após os verbos (“adaptar; começar”) de campos semânticos vizinhos – põe em relevo a heterogenia: na escolha sintática, antes culta e agora coloquial, e na escolha do elemento narratológico da trama (adotada pelo narrador e pela voz da personagem ou pelas das duas em sobreposição).

Assim, não está clara de quem é a voz, se do narrador ou da personagem. Por enquanto, diremos que a voz é uma metamorfose resultante do hibridismo entre essas duas categorias narrativas. Investigaremos mais essa questão do narrador adiante, quando abordarmos especificamente o narrador. Mas, por ora, já percebemos que a malha narrativa da ficção amariliana é heterogênea, no que se refere às vozes e às escolhas de registros sintáticos e de estilos.

Mesmo que em outras porções da história “Desencanto” (1991, p. 39-45) o narrador apresente traços heterodiegéticos, não podemos considerá-lo como tal, em termos fechados, porque não nos parece estar ele completamente separado da voz da personagem. O narrador fala junto dela ou com ela.

Sob o enunciado de “Desencanto”, podemos imaginar um intervalo de tempo relativo às pausas (não materializadas em nível gráfico), que correspondem aos silêncios dos interlocutores da protagonista da diegese, como a voz do narrador-autor, apontando o não lugar ocupado pela protagonista (cujo nome, da mesma forma, também não se materializa no texto impresso), no *locus* de chegada.

Na verdade, a personagem de Desencanto (1991, p. 39-45), sem nome, caminha nessa zona fronteira, quase de modo fantasmagórico, pois não tem visibilidade para os demais, que não entabulam conversa com essa moça que está literalmente des-locada. Talvez isso se dê em função desse não lugar, marcado pelo silêncio e pelo realce, às avessas, dado pelo narrador-autor que, de modo intencional, não dá nome à protagonista. Assim, o texto subjacente ao enunciado destaca como a moça é, e como ela se sente ignorada no exílio. A personagem parece invisível ou muda, em relação aos passantes.

Na mente da personagem, ela finge acreditar conhecer muita gente. Entretanto, sabe que não experimenta, de fato, nenhuma relação mais estreita, com qualquer um desses conhecidos.

O final do conto mostra bem como ela se contradiz no enunciado mesmo, ao acreditar, de um lado, conhecer muita gente, para concluir em seguida, de outro lado, que está desgarrada (p.45).

Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida.

‘As caras conhecidas’ se limitam mesmo ao re-conhecimento dos rostos e não à manutenção de laços de amizade ou fraternidade entre a protagonista e seus ‘conhecidos’.

Ela lembra a invisibilidade do tradutor, que até recentemente não tinha seu nome grafado nas capas dos livros, nem tampouco nos créditos dos filmes por ele traduzidos. A prática do tradutor era, assim, ‘apagada’. A diferença entre os contextos de escritura da obra

fonte e da obra de chegada eram ignoradas por aquela invisibilidade do tradutor como co-autor do texto de chegada.

A protagonista de “Desencanto” parece, também, invisível no *locus* de exílio e, como vimos, nas pausas após suas falas, que parecem expressão de uma outra língua e que não têm ressonância naquele espaço. Sua voz não tem receptividade. No texto, não vemos suas falas serem respondidas por outros seres e muito menos tomar a aparência de um diálogo com um outro, que não com ela mesma.

Assim, como acontece em “Desencanto”, muitas vozes de personagens e de narradores das histórias de Amarílis sugerem a complexidade de seus textos, pela tecelagem sincrética dos fios da diegese (narrador e personagem) e dos fios dos elementos sintáticos (hibridização de registros e da sintaxe).

3.2. Categoria narrativa

Tratamos agora, das diferentes vozes narrativas, contemplando algumas tipologias tradicionais para o narrador. Esse último, na obra literária de Orlanda, pode ser visto como uma representação literária do personagem narrador-autor em exílio. Com o afastamento da terra mãe, ocorre uma negociação polifônica, entre as referências de partida e as referências de chegada.

Aparentemente, predomina nos contos um narrador que não participa da diegese, relatando-a em terceira pessoa. Tal narrador poderia ser caracterizado com “heterodiegético” ou como fornecendo uma “visão por detrás” (Brandão & Pessoa, 2001, p. 5). É o que acontece na narrativa “Nina” (1991, p.21-24), na qual o narrador conta uma história sobre um moço que acredita, num primeiro momento, ter reencontrado alguém que ele conheceu no

passado. Os eventos são narrados, em terceira pessoa, a partir da perspectiva de um narrador externo.

A narração por detrás (heterodiegética) parece acontecer também em “Desencanto”, como já vimos; e também em “Salamansa” (1991, p. 77-82). Mas, em todos esses casos, o narrador não pode ser caracterizado, apenas, como heterodiegético.

Há problemas em encerrá-lo nessa tipologia. Também em “Tosca” (1989, p.109-113), um narrador estranho à diegese relata os fatos, a partir de uma visão externa, veiculada mediante a terceira pessoa. Fragmentos de um percurso temporal da memória da vida da personagem-título do conto registram, como pinceladas ou retratos, essa viagem ao seu passado não retilíneo.

Já no conto “Nina”, temos um narrador externo, em terceira pessoa, heterodiegético, que conta o episódio da ‘re-visão’ de uma moça conhecida no passado pelo protagonista caboverdiano em exílio.

Esse tipo de narrador não aparece, entretanto, de modo puro em todos os contos. Como já vimos, em “Cais-do-Sodré” (1991, p.11-18) ele funciona como heterodiegético e também como autodiegético. A princípio, o narrador descreve os eventos de uma perspectiva externa e conta a história através da terceira pessoa:

Andresa rebusca na memória a cara parada na sua frente. Parece daquela gente de nhô Teofe, um de S. Nicolau a quem os estudantes tinham alcunhado Benjamim Franklin. Ou será parente de nhô Antônio Pitra, irmão do Faia há muito embarcado para a Argentina? (p.11).

O trecho acima está logo no início da história e o tom alternado de narração continua através do seu desenrolar, pois, parece existir alternância entre heterodiegese e autodiegese. Ainda que a primeira frase mostre um narrador externo à história, que relata os eventos mediante a terceira pessoa, a partir da segunda frase temos um narrador que parece incluído na história e relata os fatos mediante uma visão interna, ainda que não ocorram marcas gramaticais de primeira pessoa.

Essa alternância de modalidade narrativa é intrigante. Mesmo sem sinalização – queremos dizer, sem que haja, por exemplo, uma mudança de parágrafo – acontece uma mudança de narrador, dentro de um mesmo trecho diegético.

Calou-se. No fundo, irritada consigo mesma. Lá estive eu com explicações. Levo a vida nisso. Ora, não vou com ela porque não estou mesmo com vontade. Para conversa já chega.
Em passo calmo entrou no bar e pediu um café. Teria de esperar meia hora por novo comboio. Sorveu o líquido quente (...). (p. 15).

A história prossegue com o intercâmbio de modalidades narrativas, embora haja prevalência do narrador heterodiegético. No trecho acima, o narrador relata “de fora” e, em terceira pessoa, o silenciar de Andresa. Naquele mesmo parágrafo, temos, entretanto, a voz da personagem que emite os pensamentos.

No conto “Canal gelado”, (1983, p. 67-80) um narrador heterodiegético relata os passeios da personagem, a então criança Mandinha, no canal gelado em Cabo Verde. Esses passeios formam a maior parte da diegese. Entretanto, interfere nessa narrativa outra menor, tratando de um presente recém ocorrido, em que um narrador em primeira pessoa conversa sobre o passado na terra natal com uma outra cabo-verdiana.

A história maior, nesse conto, fala das escapadas de Mandinha àquele local frio, onde registrava, de forma displicente, as condições precárias dos que ali moravam. Nesse relato maior da infância de Mandinha está, entretanto, encaixado outro relato – o dos encontros entre as patrícias em diáspora num tempo adiante. Na história maior, acontece a heterodiegese, na encaixada, a autodiegese. Ainda que predomine um tipo de narrador, ele não se apresenta em todo o conto, pois na história encaixada tal prevalência não ocorre. Parece, assim, haver dois tipos de narrador e um terceiro que conta as duas histórias, como uma voz narrativa (implícita) que agencia o encaixe de histórias.

Já em “Rolando de nhá Concha” (1991, p.27-37) parece que a história é contada a partir de duas perspectivas. Há uma voz que relata os eventos que se seguem ao acidente, de

forma heterodiegética. Além disso, outra voz registra, de modo autodiegético e heterodiegético, a voz, os pensamentos e os recuos no tempo efetuados pelo personagem Rolando.

Parece que nesse conto são três os narradores: um que relata em terceira pessoa os fatos externos após o acidente (um narrador heterodiegético); outro que usa a voz em primeira pessoa (um narrador autodiegético); e ainda um outro que relata, de fora, a perspectiva de Rolando sobre os eventos (mediante a heterodiegese). Existe, também, a voz do narrador-autor, que seria a quarta voz, a organizadora das outras.

Nessa história temos, a princípio, uma voz narrativa em terceira pessoa que, externa à história, descreve os fatos que se sucedem ao acidente com Rolando e à aglomeração que vai se formando, bem como o transporte da personagem para o hospital.

Após essa narração heterodiegética, parece surgir outro foco narrativo, pois o personagem Rolando ganha sonoridade no texto, ao usar em discurso direto a própria voz. O que deveria ser um diálogo transforma-se assim em uma fala sem ressonância aparente. O monólogo do rapaz é seguido pela descrição, em terceira pessoa, da não resposta do médico à interlocução do primeiro e das ações do profissional de saúde e dos serventes.

Rolando queria poder desapertar a camisa. Por certo haveria de se sentir mais aliviado. Como diabo eu vim aqui parar? Já não tenho tanto calor. Estou leve, leve. Tem graça, nunca tinha reparado bem nestes eucaliptos. Rolando via-os tocados pelo vento brando da manhã; as folhas meio crestadas pelo são roçavam umas nas outras, difundindo uma melodia de que nunca se apercebera até então. Em menino vinha muitas vezes brincar no jardim do hospital. Jardim era aquele canteiro comprido com meia dúzia de lírios. Das hastes desprendiam-se flores roxas e brancas. Havia ainda três ou quatro eucaliptos com ramos a brincarem sobre o telhado da varanda. Muitas vezes ia pelas traseiras do hospital apanhar tâmaras, caídas, doces como mel. Um dia nhá Tuda, a criada do hospital ralhou-lhes: 'Vocês são porcos. Não sabem que a gente despeja a água dos tratamentos para os lados destas plantas?' (...)

Rolando cuspira enojado e nunca mais comera tâmaras caídas por detrás do hospital. A aragem aflagava-o e o seu corpo balouçava sobre a maca. Das rodas soltava-se um chiar ferrugento a subir no ar para se diluir pelas portas abertas ao longo da varanda. O povo aguardava à entrada. (...) (p.31-32).

A construção das vozes é complexa por esse foco duplo e esse quarteto. Em “Laura” (1989, p.73-89) e em “Bico-de-lacre” o narrador é algumas vezes autodiegético e em outras heterodiegético. Também nesses dois contos o narrador não pode ser classificado de forma rígida.

Já em “A casa dos mastros” (1989, p. 37-54) a voz narrativa é intrigante. Ela parece heterodiegética, a princípio, pois, relata em terceira pessoa e mediante uma perspectiva “de fora”, o jantar que antecede o encontro de Violete com o noivo.

Parece haver uma pausa em seguida, na qual a voz narrativa parece autodiegética. Ocorre, portanto, mistura e ou sobreposição de vozes narrativas.

3.3 Ironia na voz narrativa

No enunciado dos contos podemos observar, muitas vezes, o uso de intensificadores e da conjunção adversativa ‘mas’, com o propósito de reverter o texto impresso, construindo, assim, um texto irônico implícito.

O seu trabalho na fábrica de esquis agradava-lhe, sobremaneira. Descrevia em pormenor como apertava os parafusos, dava a volta aqueles paus informes (...) (1983, p.18).

O trabalho repetitivo e fragmentado de Gabriel, como operário na fábrica de esquis, na narrativa “Thonon-les-bains” (1983) é destacado, às avessas, pelo narrador-autor, mediante o uso de intensificadores como “sobremaneira”, que conferem ao texto a tonalidade de outra voz que vem se juntar à de Gabriel, em contraponto.

Ainda na mesma história, vemos o uso do intensificador “muito” seguido da conjunção adversativa “mas”, desconstruindo também, o enunciado da voz de Piedade / narrador:

Jean era um bocado ciumento (...), mas era muito seu amigo. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela (...).(1983, p. 19).

Em alguns contos de Orlanda: “A casa dos mastros” (1989, p. 37-54), “Canal gelado” (1983, p. 65-80), “Thonon-les-Bains” (1983, p.11-27) e “Desencanto” (1991, p. 39-45), a ironia também pode ser descortinada, para sugerir o dilema cabo-verdiano, entre partir ou ficar.

Por exemplo, em “Thonon-les-Bains” (1983), ao final do conto, o personagem Gabriel tem uma visão através da janela dos festejos comemorativos do dia de Santa Cruz:

Na rua tocavam tambor. Era dia de Santa Cruz. Gabriel levantou-se e foi até á janela. Uma mole de gente seguia atrás de um homem enfiado num pequeno quadrado feito num navio de madeira. Segurava o barco pela cintura saltitava com pequenos passos, balançando o navio, todo enfeitado com bandeirinhas, para um lado, para o outro. Os paus repenicavam com alegria e o barco balançava-se todo. Gabriel tinha os olhos rasos de água. (1983, p. 27)

Uma fila de pessoas segue o homem-navio (homem-cruz?) na procissão. A cena, flagrada por Gabriel, parece revelar a voz irônica do narrador-autor, voz que talvez questione o destino a que está submetido o cabo-verdiano.

Parece haver, aí, uma crítica ao destino compulsório (crucificação, através do exílio forçado), destino que é repetido pelos nativos que seguem os patrícios já em diáspora, tal como na procissão, uma fila de pessoas segue o homem-barco.

O repenicar alegre dos paus do navio confere uma estranheza à cena. Os paus, que ganham vida e repenicam, parecem indicar uma ironia do narrador-autor, já que aqueles são inanimados. A alegria dos paus parece um exagero, um sinal de que o leitor deve reverter o enunciado. A enunciação, flagrada através da voz do narrador-autor, desconstrói a alegria em tristeza, pelo exílio compulsório. A diáspora, representada pela imagem do homem-barco, parece assim criticada pela voz implícita (irônica) do narrador-autor.

Em “Canal gelado” (1983, p. 63) a protagonista, ao visitar outra cabo-verdiana exilada em Portugal, escuta a amiga dizer:

‘tem piada’, disse-me ela, ‘os homens da nossa terra ainda andam descalços, alguns só aos domingos se pinocam com roupas da Holanda. Mas o Canal Gelado desapareceu’ (p.68).

Num trecho adiante, a personagem vai de encontro ao passado e se vê na infância, no Canal gelado, em casa de Lela e nha Quinha. Ao ser surpreendida no local, a menina reage:

Mandinha continuou encostada à parede, cabeça muito hirta a escutar. Não se ouviu mais nada. Uma mão tocou-lhe o ombro. Mandinha afastou-se, sempre encostada à parede. Trivide de pé descalço, a pôr a sua mão_suja no meu ombro. Voltou a cara e meteu a língua entre os dentes de cima e o lábio superior.(....) Eu não conheço você, eu não falo com gente descalça. Gente descalça, mas gente séria. Tua mãe e teu pai mandam-te pâ escola e tu vens pâ Canal Gelado. (p.73).

A citação mostra o narrador-autor a destacar, no texto subjacente, uma crítica à voz da sabedoria ‘burguesa’ local (um agenciamento coletivo de enunciação), que considera as pessoas descalças como inferiores naquela sociedade.

O conto sugere uma crítica às condições desfavoráveis da vida daqueles que trabalham na carvoaria e cujas condições de emprego levam muitos deles a contraírem doenças. Isso é ratificado na descrição física da simplicidade da casa de Lela e dos poucos recursos alimentícios e de saúde, como emblemáticos de uma situação que se repete com os trabalhadores daquele setor. Vemos ainda como o narrador-autor, mediante a voz de outros personagens secundários, destaca os recursos minguados, ao narrar os preparativos do enterro de Lela (1983, p.78-79).

4. Um esboço do plano artístico do narrador-autor

Os contos da ficção amariliana estão envoltos pelo caráter heterogêneo e dialógico, fruto, talvez, da zona de *intermezzo* em que vivem os seres daquele universo.

A polifonia e o dialogismo nos levam a pensar no caráter heterogêneo e sincrético da armação da obra contística de Amarílis, estratégia do narrador-autor para trançar uma

escritura com múltiplas entradas (em rizoma, o qual permite, portanto, flagrar uma diversidade de pontos de vista (sincrética)).

Com isso, não estamos propondo uma leitura totalmente aberta ao leitor. Pelo contrário, ao que tudo indica, o narrador-autor vale-se de embustes para elaborar o cozimento do tecido textual, através de diferentes fios cronotópicos e culturais, como vimos no capítulo anterior deste trabalho.

Além desses fios, o narrador-autor trabalha ainda com outros de natureza polifônica. Ele usa artifícios textuais para obter um efeito caleidoscópico na leitura. A mescla talvez seja, assim, um fator estratégico em seu plano artístico.

A nossa abordagem do papel do autor na obra amariliana se ancora em Mikhail Bakhtin (1977). No primeiro capítulo da obra mencionada, o teórico russo faz uma revisão da literatura crítica sobre a poética do autor de *Crime e castigo*. Ao analisar esses textos, Bakhtin nota que a maioria deles não trata da inovação artística implementada por Dostoiévski. Ou seja, os críticos passam ao largo da armação romanesca inaugurada pela composição do romance polifônico.

A arquitetura dos romances, na verdade, se baseia no uso plurifônico da narração e na adoção de gêneros e estilos diversificados; a despeito das misturas, porém, a obra de Dostoievski se mantém coesa.

Existe nessa obra, portanto, uma organização textual que sinaliza o uso de estratégias textuais pelo narrador-autor, como a diversidade de vozes e a escolha de gêneros e estilos variados para compor seu tecido ficcional. Segundo Bakhtin, o autor pode ser visto através desse plano.

De modo semelhante, isso ocorre, também, na obra contística de Orlanda Amarílis, conforme vimos demonstrando. O manejo de variados fios narratológicos e sintáticos, embora

dê uma impressão colorida ou estampada ao tecido ficcional, mostra uma organização que permite flagrar desenhos nessa trama.

Isso implica também, como no caso de Dostoiévski, em um plano de concepção artística de que se vale o narrador-autor. A costura da malha textual favorece deslizamentos de significantes e múltiplas entradas no texto, resultando na simulação artística da *persona* adotada pelo narrador-autor, que usa fios heterogêneos para compor sua obra ficcional, e assim, dá vida, na escritura, a seres complexos, embora de papel.

A malha narrativa resulta do arranjo desses fios narratológicos e sintáticos que estampam a folha branca, constituindo *personas*, máscaras que são um fingimento artístico do narrador-autor simulado através da sua escritura.

Isso não significa, entretanto, que o agente da leitura poderia enxergar no tecido textual o que bem lhe aprouvesse, pois a máscara usada pelo narrador-autor (enquanto estratégia usada na construção textual) não pode ser ignorada.

Após essas considerações sobre o texto e sobre o narrador-autor voltamos à nossa reflexão sobre o dialogismo na polifonia do texto ficcional amariliano sem, contudo, pretendermos esgotar o assunto pois, como veremos no capítulo III, essa polifonia resulta do espelhamento de uma subjetividade em heterogênese que se forma a partir de componentes variados.

5. A escolha do gênero conto

O narrador-autor de Orlanda Amarílis parece lançar mão de uma outra voz na sua representação escrita. O fato de usar o conto parece simular a tradição oral de narração de histórias em Cabo Verde.

Os três livros são organizados em contos. Esse gênero narrativo permite que a personagem “narrador-autor” simule, na escrita, a performance da contadeira de histórias. Nos livros de Amarílis, é como se essa personagem, que deu vida a cada um dos contos, dissesse “Era uma vez...”. No conto subsequente ela repetiria o prólogo de sua performance “Era uma vez...” e assim por diante, até chegar ao último conto de cada livro.

A referida mistura de vozes, já apontada em vários contos, talvez tenha relação direta com a escolha do gênero conto. Se não podemos delimitar qual a voz que fala, nas histórias, isso, talvez se explique pela simulação do contexto de narração oral. Ao contar as histórias, a contadora muitas vezes se apropria da voz da personagem, representando, tal como um artista dramático, a *persona* daquele ser que interpretaria no palco.

Assim, a adoção do gênero conto parece ser uma opção estratégica que permitirá o uso da máscara da contadora de histórias, que relata oralmente anedotas de um Cabo Verde que se encontra em um reino passado, como se dissesse ao leitor, em cada um dos contos: “era uma vez”. Ao fazer as vezes de uma ‘contadeira de histórias’, o narrador-autor amariliano, retomaria a tradição oral africana, materializada no organismo vivo que é sua escrita.

A máscara do narrador-autor reúne várias histórias, tal como Scherazade. Como vimos acima, a personagem Andresa de “Cais do Sodré”, diz que nem sabe se de fato as histórias narradas por Bia Antônia (a contadora de histórias) teriam ou não acontecido de fato. Nesse momento, o narrador-autor parece deixar implícita uma possível estratégia de composição narrativa. Pois, ao escolher o conto para sua representação artística, ele simula uma voz agregadora dos contos de cada um dos três livros de Amarílis, agenciando, assim, através da máscara da contadeira de histórias, blocos tempo-espço do exílio e da terra natal.

A sobreposição de vozes e o aspecto dialógico da obra amariliana remetem-nos, portanto, como já mostramos no primeiro capítulo deste trabalho, ao sincretismo, nos moldes dos diálogos socráticos, já que diferentes pontos de vista estão ali embutidos (sínkrise) e são

postos em confronto (anácrise). As personagens mostram dilemas internos e procuram solucioná-los, sem êxito. E o narrador não se enquadra em uma categoria narrativa de modo rigoroso.

Uma pluralidade de vozes pode ser descortinada nas malhas textuais da ficção amariliana: a dos diálogos entre as personagens; a dos fluxos de consciência; a da voz da tradição colonial; a da voz da tradição cabo-verdiana; a da contadeira de histórias; a da voz intertextual e a voz heterogênea e irônica do narrador.

Além disso, ele pode valer-se de perspectivas múltiplas dentro de cada diegese e entre elas. Isso destacaria o sincretismo, a polifonia, o dialogismo e uma abordagem implícita da subjetividade humana em heterogênese.

Adiante tratamos da nossa visão da obra contística de Orlanda Amarilis, que parece simular, em suas narrativas, a produção da subjetividade como rizoma, apesar da homogeneidade aparente e enganosa.

As personagens amarilianas, embora distantes de seus pontos de partida, traduzem os eventos em diáspora mediante tais referências. Por outro lado, elas não podem desconsiderar as referências da terra de chegada. A saída para tradução dos eventos alhures é contextualizá-los. Não há como apagar as referências natais, nem tampouco as referências do exílio, por isso essas personagens são metamorfoses, resultados de suas referências fronteiriças.

CAPÍTULO III

A subjetividade heterogênea das personagens

Quanto de nós, longe das nossas ilhas, sempre a quereremos ir sem podermos e a ter de ficar sem quereremos. (Amarílis, *A casa dos mastros*, 1989, p.28).

Mas agora acontece que o homem-menino não é cavalheiro mas um cronópio que não entende um cavalheiro mas um cronópio que não entende bem o sistema de linhas de fuga graças às quais se cria uma perspectiva satisfatória dessa circunstância, ou então como acontece nas colagens mal resolvidas, sente-se uma escala diferente com relação à da circunstância, uma formiga que não cabe num palácio ou um número quatro em que não cabem mais do que três ou cinco unidades. A mim isto me acontece palpavelmente, às vezes sou maior do que o cavalo em que monto, e outros dias caio em um dos meus sapatos e me dou um golpe terrível, sem contar o trabalho para sair (...). (Cortázar, 1993, p. 167).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para desenraizar o verbo ser. (...) É que meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze & Guatarri, 2000, p.37.).

Nos capítulos anteriores trabalhamos com a cronotopia, a cultura e as vozes do texto. Esses elementos mostram um arranjo em rizoma, já que sugerem uma arquitetura de construção literária não homogênea, demonstrada pelo narrador-autor.

Reiteramos, aqui, que as noções de rizoma, semiose e tradução contextualizada podem ser tidas como processos semelhantes de leitura, em um sentido amplo.

As três noções pressupõem a transposição de um signo a partir de um ponto x para outro ponto y. O movimento de x para y é um processo dinâmico produtivo e não reprodutivo.

Nessa transposição, do ponto de partida x para o ponto de chegada y, o signo modifica-se, devido às diferenças existentes entre os contextos. Assim, a procura pela equivalência total entre os signos nesse fluxo é uma ilusão. A teoria da tradução e a ficção literária já exemplificaram esse idealismo.

Uma vertente da teoria da tradução – a Tradutologia – tem como meta, por um dos seus representantes, Nida (1975), o transporte de significados (em vagões assépticos) de uma língua para a outra (apud, Arrojo, 1992, p.11-13).

Segundo sua descrição [a de Nida], a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de modo irregular. Assim, um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar muito pouca; em outras ocasiões, uma carga muito grande tem que ser dividida entre vários vagões. De maneira semelhante, sugere Nida, algumas palavras “carregam” vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um. Da mesma maneira que o que importa no transporte da carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a seqüência e que os vagões estão dispostos, mas, sim que todos alcancem o seu destino, o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores.(...).

Segundo Arrojo (1992), se fizermos uma relação entre o processo de tradução como o transporte de significados de uma língua A e uma língua B, acreditaremos que o texto original é um objeto “estável, “transportável”, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente.

Além disso, a visão de Nida pode nos levar a pensarmos no tradutor, de modo restritivo, como o encarregado do transporte de tal carga de uma língua para outra, cuja

função se limitaria a garantir que a carga alcance seu destino de maneira intacta. Dentro de tal mirada, na tradução não poderia haver interpretação, pois as cargas (os significados) são intocáveis (Arrojo, p. 13).

Mas a analogia entre o trem que transporta os significados estáveis de modo hermético de A para B é um ideal que não se sustenta, pela existência de contextos diferentes. Da mesma forma, podemos ver uma busca idealizada de repetição de significados, representada, também, na ficção literária.

Um protagonista de um conto de Borges, “Pierre Menard autor do Quixote” (1999, p. 490-498) mostra como essa busca de preservação de significados é impossível, em função da diferença de contexto existente entre um texto original e a sua repetição, em outro contexto, ainda que preservando as letras impressas, sua ‘álgebra’.

De modo semelhante à discussão teórica sobre a impossibilidade de traduzir de forma equivalente um texto de partida em um texto de chegada, a tradução – a partir do contexto de exílio de um dado signo, realizada de maneira idêntica, reprodutiva ao contexto de partida, a terra natal – também não se verifica.

Como no caso da tradução de um texto em um outro (con)texto, na vivência no exílio, o seu ‘sujeito’ lida com a tarefa, também impossível, de alcançar uma solução semiótica exata para signos de contextos diferentes.

No contexto mais específico da tradução e do exílio, alguns personagens de Julio Cortázar mostram dificuldade para lidar com essa alteridade contextual: é o caso de Juan de **62 modelo para armar** (1973), do narrador de “Solentiname” e de Roberto Michel de “Blow-up” (1966, p. 13-29) e “Diário para um conto” (1986, p. 145- 170).

Essas personagens de Cortázar – tradutor, intérprete, escritor e exilado – mostram em suas complexidades e através do texto ali implícito, uma reflexão metalingüística sobre as

dificuldades encontradas, seja na práxis do tradutor, seja na vivência de exílio, também pela diferença existente entre os contextos de partida e de chegada.

O ‘des-locamento’ do ser em exílio, ou seja, a complexidade de se traduzir a experiência de exílio é representada, também, pelas personagens centrais das narrativas de Orlanda, que experimentam conflitos, ao tentarem resolver equações semióticas sem, contudo, lograrem êxito total nessas empresas.

Essa equação semiótica, ou seja, adicionar, em termos algébricos, uma bagagem cultural trazida do ponto de partida a um contexto cultural no ponto de chegada, é um cálculo, cuja resolução não é exata.

Este capítulo procurará agora refletir sobre protagonistas das narrativas de Amarílis, vistos como representantes, na ficção literária, de uma subjetividade em desmanche e restauro contínuos. Assim, trabalharemos as personagens como instâncias da subjetividade heterogênea e em constante transformação.

Tal modo de simular o ‘eu’ se afasta de uma visão centrada na racionalidade. Entretanto, no fluxo da História, as sociedades mostraram visões diferentes da concepção do ‘eu’, ou na visão de ‘pessoa’.

1. A idéia de pessoa

Antes de falarmos das características dos seres da ficção literária de Orlanda, trataremos da noção de pessoa, como foi concebida em alguns momentos da História. Veremos, também, que a construção da personagem protagonista, em Amarílis, de forma geral, esboça uma concepção do eu que não se define de modo estanque.

Na ficção literária amariliana, os seres daquele universo não parecem ter uma racionalidade marcada; ao invés disso, exibem uma subjetividade em constante produção.

Oliveira & Santos (2001, 22- 25) traçam um contínuo da noção de pessoa através dos tempos. Eles mostram que, na dinâmica da História, nas sociedades, a concepção de pessoa é modificada. Nas sociedades primitivas, os seres possuem um lugar social desempenhando papéis, que são herdados de pais para filhos. Ali, o nome não implica uma individualidade, mas uma função ocupada naquela sociedade.

A idéia jurídica de pessoa aparece na cultura greco-latina. O ser é então tido como um cidadão da *polis* – ele tem direitos e deveres, sendo responsável por seus atos. Há um fortalecimento da idéia de pessoa como categoria moral, ou seja, essa idéia se torna um valor que é determinado pelas leis humanas.

Já com o advento do Cristianismo, o humanismo é agregado à idéia de pessoa e o homem passa a ter uma dimensão espiritual. A acepção do ser humano implica em uma mirada do ser como particular e ao mesmo tempo universalizante, já que cada homem será julgado por seus atos; implica ainda na idéia de que são iguais perante Deus.

O Renascimento, de forma destacada a partir do Século XVII, privilegia a razão. Naquela circunstância, a idéia de pessoa contempla, de modo destacado, uma consciência racional. O homem, nesse período, dentro dessa acepção, se orgulha de estar liberto dos condicionamentos divinos e acredita ser autônomo, dotado de um conhecimento científico que lhe permite conduzir seu destino.

*Ser é se saber ser*¹³, é estar ciente de si mesmo. “Penso, logo existo” – afirma a máxima cartesiana. É essa consciência que qualifica o ser como entidade cognitiva impar. Coerentemente com a visão antropocêntrica, o ser humano passa a estar associado a uma identidade reflexiva única. (2001, p. 23).

A partir da virada do século XIX para o Século XX, a noção de unidade do eu é questionada. De acordo com Santos & Oliveira (2001, p. 24), diversas correntes de pensamento contribuíram para fragilizar a noção de um eu que teria as rédeas sobre si mesmo e sobre a História.

¹³ Destaque de Oliveira & Brandão (2002, p. 23).

As práticas sociais ficam condicionadas por diversos elementos. O marxismo afirma que o homem é condicionado por fatores sócio-econômicos; o inconsciente subordina as ações do homem; esse último estaria subjugado, e também a sua língua, de acordo com a Lingüística; e ainda as determinações culturais seriam elementos que subjugam a ação do homem.

Tais correntes de pensamento desestabilizam a noção coesa do eu (ou a noção de pessoa), de forma estável. “O homem uno indivisível senhor de sua identidade é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é”. (Santos & Oliveira, 2001, p. 24).

É sob essa ótica que as personagens do universo ficcional parecem ser construídas. Os seres que protagonizam os contos amarilianos em foco não se deixam flagrar de modo homogêneo. Eles não podem ser contemplados como tipos que possuem uma característica única.

2. As personagens complexas da ficção de Amarílis

Vimos a complexidade dos personagens: Gabriel, nh’Ana a Comadre e Piedade, em “Thonon-les-Bains” (1983), Tatóia em “Luisa filha de Nica” (1983), Luna de “Luna Cohen” (1983), Andresa de “Cais do Sodré” (1991), a protagonista de “Desencanto” (1991), a protagonista de “Nina” (1991), Rolando de “Rolando de nha Concha (1991), Baltasar de “Salamansa” (1991), a narradora de “Rodrigo” (1989); Tosca da narrativa de mesmo nome (1989), Maira de “Maira da Luz” (1989) e ainda a narradora de “Bico de Lacre” (1989), no que se refere ao embate com o tempo, espaço, cultura e vozes subjacentes.

Assim, de modo geral, as protagonistas do universo ficcional de Orlanda não podem ser caracterizadas como personagens de costumes, elas são:

Apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura.(...) Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável. (Candido, 2002, p. 61).

Gabriel, por exemplo, do universo narrativo de “Thonon-les-Bains” (1983, 11-27) não pode ser classificado, de modo simples, como um emigrante em exílio na França, nem tampouco como, estritamente, cabo-verdiano. Ele não é personagem de costumes, uma caricatura do ser em exílio, mas, também, não é um tipo com traços marcados de Cabo Verde. Ele tem características da nação de origem, embora, ao mesmo tempo, mostre outras características da terra de exílio. As suas idéias estão em movimento e ele não exhibe mentalmente uma homogeneidade em relação às suas ações. Assim, ele não pode ser nomeado como personagem plana, cuja personalidade poderia ser flagrada mediante um olhar superficial. Antonio Candido (2002, op. cit.) mostra que, em contraponto com as personagens tipos, as de costumes ou as planas, as personagens de natureza ou redondas apresentam algo de insólito e não podem ser apreendidas de modo superficial.

Esse enteado de nh’Ana, Gabriel, deixa entrever mistérios. Ele é contraditório. Como já vimos a identidade nativa dele também é oscilante *locus* o ponto de partida e o *locus* de chegada. Além disso, ele anuncia a morte da irmã à mãe, mas não denuncia o assassino às autoridades francesas. Pode ser considerado como uma metamorfose resultante do entrecruzamento da cultura de exílio e da cultura de partida.

Ancorando-se na abordagem de E. M. Foster, Reis & Lopes (1987, p. 314-315) falam a respeito da personagem redonda. Segundo os autores, esses seres são construídos de modo elaborado, são complexos e não apresentam características definitivas. São seres de papel imprevisíveis, e seus “traumas, vacilações e obsessões” (p. 315) são revelados de modo gradual.

Reis & Lopes (1987) destacam, ainda, o fato de que a personagem redonda

Convoca não raro procedimentos específicos. Projectando-se no tempo, os conflitos e mudanças (...) traduzem-se numa temporalidade psicológica, eventualmente modelada no monólogo interior; trata-se, afinal de uma específica modalidade de focalização interna, solução técnico-narrativa que muitas vezes manifesta a presença de uma personagem redonda ajustando-se, pelas suas potencialidades de apresentação psicológica, às experiências próprias de uma personagem desta natureza. (1987, p.315).

Essas personagens agem sobre o tempo do calendário compartilhado pela sociedade. Um dos fatores que chamam a nossa atenção nas personagens redondas é exatamente a capacidade de movimentarem-se na cronologia da diegese, através dos fluxos de pensamentos. Quando não encontram uma saída para um problema, elas podem se movimentar, de forma prospectiva ou regressiva, não apenas temporal, mas também espacialmente, nas suas mentes. Percebemos tais movimentos a partir dos discursos internos desses seres de papel, sobretudo os protagonistas construídos por Amarílis.

A concepção da subjetividade, flagrada na escritura amariliana (através de suas personagens), escapa ao modelo gerativo, em que uma unidade principal – uma raiz – domina todas as outras radículas. Essa subjetividade funciona como os vegetais rizomáticos que, como foi dito anteriormente, possuem uma multiplicidade de raízes ‘fraternas’, isto é, raízes que não se submetem a um eixo genético, nem se reproduzem, por dicotomia, a partir de um eixo central.

Também a subjetividade em rizoma está sempre aberta a novas conexões ou linhas de fuga, a novas formações. Ela é uma metamorfose em devir. É um constante vir a ser, é síncrize (produção de diferentes pontos de vista) e é anácrise (o confronto daqueles últimos); é ‘uma inexaustão dialógica’¹⁴, entre todos os seus componentes vivos que, estabelecem

¹⁴ O termo (in) exaustão dialógica foi retirado da ficção cinematográfica. No caso, o trabalho de Alan Parker, *A vida de David Gale* (2004), cuja personagem central é o professor de filosofia, David Gale, texano, ativista do movimento contra a pena de morte. Ele é autor, naquele universo, do livro *A exaustão dialógica*. Dentre as muitas interpretações possíveis do filme, nós, enquanto espectadores / leitores / tradutores podemos correlacionar a personagem da ficção do cinema com o filósofo grego Sócrates, criador da maiêutica e conhecido pela célebre frase de implicações dialógicas: “ só sei que nada sei”. Nas entrelinhas desse texto fílmico, podemos ler um questionamento sobre a existência da verdade e, ainda, uma reflexão irônica em torno da representação artística. Pensamos ser interessante estabelecer um rizoma do filme com o nosso trabalho, sobretudo quanto à compreensão da subjetividade humana como resultante de processos semióticos contínuos em heterogênese.

interseções diferentes, sem que o movimento se esgote. O congelamento desse fluxo equivaleria à morte, ao enclausuramento do significante e do sujeito como ser em processo, já que uma subjetividade em rizoma é antes de tudo um movimento e, assim, não pode ser petrificada. Ela não tem, portanto, o seu movimento interrompido bruscamente em um ponto, nem tampouco pode receber um rótulo, pois é antes um fluxo.

Num rizoma, (...) cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas econômicas, etc. colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos.
(Deleuze & Guatarri, 2004, v.1, p.15).

Percebemos essa subjetividade em heterogênesse na personagem Andresa, protagonista de “Cais do Sodré” (1991). Ela viveu um processo complexo de resolução de sua identidade, mediante o enigma ativado pelo encontro com Tanha, a outra cabo-verdiana (com ar esfíngico) que acionou em Andresa um ritornelo, através de algum elemento significante.

Essa conterrânea de Andresa, assim como a esfinge da narrativa de Sófocles, também estava num local de trânsito. Aqui, no caso do conto de Amarílis, as personagens estão em uma ‘gare’, local em que circulam ‘viajantes’, passageiros.

A narrativa em questão mostra a personagem aproximando-se ora das tradições cabo-verdianas, ora rejeitando as mesmas. O conto é o relato do dilema identitário da personagem. Assim, a subjetividade demonstrada por Andresa não é homogênea, ao contrário, é uma mistura entre a atração pelos valores da diáspora, a atração pelos valores cabo verdianos e uma mescla desses valores.

Também a protagonista de “Cais do Sodré” confirma a metamorfose ambulante, sendo que a subjetividade em heterogênesse pode ser vista em grande parte dos seres da ficção literária amariliana. Em “Salamansa” (1991), a personagem Baltasar restaura o espaço e o tempo passado em que se relacionava com Linda. A vida do seu presente é invadida por aquele bloco cronotópico. O personagem parece desajustado no *locus* familiar, projetando-se

Essa visão da subjetividade, a mesma que está sugerida nas entrelinhas do filme de Parker, constitui uma inexaustão dialógica, posto que o homem é um ser em constante diálogo consigo e com tudo ao seu redor.

retrospectivamente a um outro *locus*. A subjetividade em rizoma não é assim homogênea, mas, ao contrário, é *polifônica*, assujeitada por componentes psíquicos sociais e outros.

3. A subjetividade “guattariana” em Amarílis

Tomamos a obra ficcional de Orlanda Amarílis como simulação artística da produção de uma subjetividade heterogênea, na acepção de Félix Guattari (1993, p.11-40).

Para o pensador francês,

A subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtine. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. (1993, p. 11).

Segundo Guattari concorrem para a produção da subjetividade em heterogênese diversos componentes:

- a. componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; b
- b. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc.;
- c. dimensões semiológicas a-significantes que colocam em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas.

Nenhum desses componentes prepondera sobre os demais. O que acontece na produção da subjetividade em heterogênese é um dinamismo de fluxo em vários planos e dimensões, organizados em entrelaçamentos internos e externos. Esse olhar sobre a subjetividade contempla uma formação em rizoma que, como ser vivo, está em constante transformação. É o que observamos nas personagens centrais de Amarílis.

4. O exílio das personagens

O exílio impõe um movimento cultural e cronotópico (brusco) sobre aquele que o vivencia e obriga quem o experimenta a negociar tempos, espaços, culturas, línguas e vozes.

E uma vez que a subjetividade em produção heterogênea é alvo de uma dinâmica de trajetórias semióticas diversas, a condição de diáspora, assim como o processo de tradução, faz com que a produção da subjetividade torne-se mais complexa.

Estar distante da terra natal, assim como traduzir textos, são processos nos quais o agente, como um ator, realiza uma performance, ao interpretar signos descentrados cultural e cronotopicamente.

A máscara literária do tradutor e a máscara literária do ser em diáspora têm como convergência a busca por uma transposição entre o contexto de partida e o contexto de chegada. Mas, em nenhum dos dois casos, há equivalência contextual. O *intermezzo* em que se encontram impede a tradução literal dos contextos. Na abordagem de Guattari (1993), o ser humano aciona uma ‘máquina’ que está continuamente traduzindo os processos semióticos dos componentes anteriormente mencionados.

5. A personagem “autor”

Orlanda Amarílis é oriunda de um país colonizado por Portugal e reside em Lisboa desde 1947. A sua escritura parece tirar proveito dessa condição de duplo deslocamento (originária de um país colonizado e auto-exilada). Fazendo uma performance artística desse duplo descentramento de signos, Amarílis incorpora um narrador-autor que usa uma máscara artística representante, na ficção contística, de uma convergência de signos.

Ao simular a condição de duplo deslocamento, a máscara desse narrador-autor finge que finge; espelha, assim, nessa construção artística, em alteridade ficcional, o devir caboverdiano colonial e o devir emigrante.

O ser humano tem a condição subjetiva em constante produção heterogênea, conforme vimos acima na abordagem de Guattari do sujeito humano. Essa condição do eu, enquanto em trabalho contínuo de produção, se torna mais complexa, no caso de Orlanda Amarílis, pelas relações históricas estabelecidas entre Cabo Verde e Portugal e ainda entre Cabo Verde e os países sítio de emigração de seus nativos.

O narrador-autor simula artisticamente uma gama de vozes, culturas, espaços, tempos e línguas. Tal diversidade de elementos é descortinada na escritura de Amarílis, através também das personagens complexas de sua ficção.

Baltasar, personagem de “Salamansa” (Amarílis, 1991) desloca-se, em seus fluxos de consciência, para outro tempo e espaço passados, onde se relacionava com Linda. O presente não é vivido, assim, de forma passiva homogênea e linear. Ele restaura o ‘caso’ que manteve com a moça, outrora, através de uma distância cronotópica: “Tantos anos já passaram sobre essa ligação deitada para trás de costas, depois dalgumas cenas com a mulher. Acabou com ela de vez ao embarcar para o continente”. (1991, p. 81)

A personagem mostra uma riqueza interna, na medida em que desconstrói o presente, através de um ritornelo. Linda ganha vida, renovando-se também o relacionamento que manteve com ela. O espaço e o tempo presente – a cronotopia – parece ao personagem insatisfatória e Baltasar encontra saída na restauração de um contexto já esgotado.

Da mesma forma que o tradutor trabalha conscientemente a diferença de contextos, construindo um novo texto de chegada em alteridade com o texto de partida, também a personagem amariliana age, de modo não deliberado, sobre a cronotopia.

Assim como o tradutor, o narrador-autor agencia vozes, espaços, tempos e culturas. Iniciando o movimento através de uma origem, ambos procuram restaurar um texto de partida em um texto de chegada, agenciando (como podem) as diferenças dos contextos, que desembocam em processos semióticos complexos. As leituras nesse lugar não terão correspondência exata com aquelas feitas pelos nativos da terra de chegada.

A ficção literária construída pelo narrador-autor deixa, assim, flagrar processos semióticos diversos, com maior problematização de conteúdos. O texto ficcional, costurado através do uso de diferentes máscaras (em cada conto), devido à inserção fronteira de seus personagens, toma uma aparência de entrançada, já que existe uma multiplicidade de pontos, através dos quais o leitor pode fazer conexões e traçar linhas e planos de consistências.

6. Os des-locamentos

A inserção poli / pluri / trans/ do colonizado e do emigrante é elaborada na ficção construída pelo narrador-autor amariliano. O *locus* ocupado pelas personagens mostra diferentes tipos de exílio: físico, emocional, corporal, existencial.

A mistura, o sincretismo, a polifonia e o agenciamento de '(des) territorializações' são constantes no universo dos seres de papel dos contos de Amarílis, pois os personagens se vêem confrontados a fazer escolhas, quanto às referências de seu entorno, que podem ser relativas aos problemas da :

- identidade nacional;
- desajuste social;
- desajuste no mundo;
- desajuste corporal;
- desajuste existencial.

Na ficção amariliana, um exemplo da complicação das leituras de mundo é a questão identitária (ou nacional) que parece ser resolvida, no enunciado, sem conflitos, pela protagonista de “Luna Cohen” (1983, p. 45-64). Apesar de sua ascendência judia, a personagem central do conto não tem dificuldade em se reconhecer no enunciado sua nacionalidade: “Você sabe, eu também sou judia, no entanto, mentalmente sou cabo-verdiana.” (1983, p. 57).

Se realmente Luna tivesse a questão da identitária solucionada, não haveria a necessidade de ela afirmá-la como em conexão apenas com o sítio de nascimento, no enunciado. Já na enunciação o conflito está presente, pois a personagem deixa implícita uma contradição entre a etnia judaica e a sua referência mental cabo-verdiana. Pois ela destaca o fato de ter como origem apenas Cabo Verde. Os conflitos não se limitam à nação, também ocorrem na esfera da identidade social, já que a personagem sente-se incomodada com as conversas sobre a pátria judaica, e além disso ela resolve voltar à terra natal.

Em “Jack-pé-de-cabra” (1989, p. 57-72) a personagem Norberto está alijada da sociedade em que vive, não em termos geográficos, mas em termos de convívio social. Em vários trechos da história, ele mostra o sentimento de estar des-locado:

‘Ouve, Norberto, porquê este abaixo assinado? Diz-me uma coisa: quem vai se comprometer com um papel cuja cabeça de lista és tu Norberto de nhô Bilbao?’ ‘E porque não? Serei mais-menos que qualquer lisboeta aí de soncente?’ (1991, p. 65)
 (...) Porquê haveria ele de ser mais-menos de toda a gente? Somos todos iguais.
 Chico veio com a conversa de meu pai, de Jon Bilbao deportado para dji de Sal dias-há no mundo. (p. 67)

Além de a personagem se sentir apartado dos outros, um deles explicita o exílio social que envolve Norberto. O senhor Hipólito lhe diz:

Ouve lá Norberto, pensas que eu vou assinar, sem nem menos, um papel vindo da tua mão? Quem és tu para vires com isso? Até porque estão aí coisas de que eu duvido. E além do mais só assino papéis de pessoas da minha condição, estás a entender? Vai-te embora daqui, anda. (...). (1989, 68).

Norberto fica desconsertado com as palavras que escuta. Em sua mente dialoga sobre sua condição social e o discurso do secretário sobre a igualdade. “Então camarada secretário diz somos todos iguais e nhô Hipólito acaba de dizer que não sou de sua condição!” (p. 68). A personagem busca uma visibilidade em suas ações naquela esfera social. Mas não a alcança.

Em “Rolando de nha concha” (1991, p. 25- 38), o protagonista encontra-se exilado do seu mundo a partir de sua morte, da qual só fica cômico ao final da trama. Ele ocupa um entre-lugar, uma zona de *intermezzo*; na condição de morto que testemunha, é invisível para os outros personagens e presencia os fatos sem, contudo, ser capaz de interferir neles. Rolando encontra-se parcialmente na terra, mas não tem materialidade física para os demais. Ele está, assim, exilado em seu mundo, situa-se na fronteira entre a vida e a morte, embora ainda estabeleça um contato unilateral com os outros.

Outra personagem mal acomodada em um entre-lugar é a protagonista da primeira parte de “Laura” (1991, p. 73-89), cujo nome dá título ao conto e que se vê, de modo repentino, num outro mundo. Ela não aceita a nova condição e quer a todo custo retomar sua vida terrena. Vive, de fato, o exílio terrestre, mas a sua referência mental não coincide com o novo mundo, e sim com sua vida pregressa no planeta Terra.

Em “Maira da luz” (1989, p. 115-127) a personagem vê seus sonhos serem esmagados, de modo simbólico, pela falta de condição financeira e pelo deslocamento social. O exílio tem aqui uma dimensão de reconhecimento social, no início da diegese, quando a personagem ainda freqüentava o liceu; ganha depois uma dimensão de entre-lugar físico, quando ela busca responder a Cesarina e esta não a escuta; a protagonista alcança então a condição de exílio agora físico, naquele espaço, pois desaparece no final do conto, conforme nos relata o narrador.

Nas narrativas: “Jack-pé-de-cabra”; Rolando de nha concha”; “Laura”; “Bico de lacre” e “Maira da luz” vemos uma gradação crescente de desassossego existencial e de diferentes nuances de exílio, em termos:

- de sociedade (Norberto sente que não pode conviver, enquanto igual, com aqueles com quem se relaciona);
- de vida (Rolando está morto, e não consegue se comunicar com os vivos);
- de mundo (Laura, morta, está em outro mundo, e não aceita a sua condição e quer retomar sua vida na terra):
- de corpos (de um lado, a protagonista da história “Bico de Lacre” (1989) que, ao final do conto, se sente transformada em um híbrido de gato e humano e se ressentida da vida anterior: ela é um devir bicho; de outro lado Maira, da narrativa “ Maira da Luz” (1989) se sente também alijada da sua condição humana e, ao final do conto, Cesarina pisoteia um inseto, que na verdade é Maira (devir-inseto).

Todas essas personagens mostram dificuldade para ler os eventos em seus novos “mundos”. Elas não conseguem comunicar-se com os outros, ou as suas falas não têm ressonância, já que experimentam algumas vezes uma invisibilidade simbólica, que em alguns casos é vista como real. Faltam-lhes códigos e vias de representação para comunicarem-se, nesse *locus* de degrado que experimentam.

É assim que a condição pós-colonial e a temática do exílio, seja em sua concretude física ou em seu caráter simbólico conferem ao texto ficcional de Orlanda uma atmosfera de interstício.

Em “Jack-pé-de-cabra”; “Rolando de nha concha”; “Laura”; “Bico de lacre” e “ Maira da Luz” podemos levantar a hipótese de que esses personagens centrais deixam subjacente a voz do narrador-autor, que reclama da dificuldade que o ser humano possui em comunicar-se com o outro em graus diversos. O texto implícito parece apontar em direção do caráter

escorregadio do significante que muitas vezes não encontra respaldo na comunicação com o outro.

A origem desses personagens talvez remeta à insularidade do ser humano de modo genérico. Compartilhamos uma língua social dentro de um mesmo país, mas a língua é individual, ou seja, muitos significantes são construídos em especificidade dentro do dinâmico jogo semiótico entre os componentes que provém:

- da família,
- da religião,
- da educação,
- da história compartilhada;
- de como os eventos ‘repercutem’ no interior de cada ser,
- dos sentimentos ou afetos, significantes ou não.

A dinâmica estabelecida entre tais componentes é específica e produz conflitos na comunicação inter e intra personagens centrais das narrativas de Amarilis, parecendo ser metáforas do insulamento do homem, cuja subjetividade é movente e plurifônica, conforme diriam Bakhtin e Guattari.

Falta, entretanto, abordarmos a questão da dinâmica dos fluxos a-significantes, na composição da subjetividade em heterogênese.

7. O tempo e o *ritornelo*

Diante da vivência na fronteira e do impacto causado pelas inserções que ocupam em seus espaços e tempos, dentro da multiplicidade de *loci* em que transitam, os personagens amarilianos procuram saídas políticas variadas para os conflitos que enfrentam. A problemática dessas personagens, cujo tema comum é a diáspora em seus matizes variados, é

precipitada muitas vezes pela tentativa de traduzir cadeias semióticas discrepantes nos *loci* de cruzamentos vários no *intermezzo* em que se situam.

A tentativa de tradução literal desses processos, com o objetivo de recuperar uma origem e voltar para casa não se realiza. Ainda que compartilhem um dado tempo histórico e uma língua, aparentemente igual, as personagens, instâncias da subjetividade em heterogênese do ser humano transitam entre sociedades, culturas e blocos tempo-espaço “desiguais”.

A cronotopia reconstruída arrasta consigo o intervalo e o *locus* presente. A reconstrução do espaço passado altera o espaço presente e o espaço presente é alterado, por sua vez, pelo espaço passado.

Existe algo que sempre retorna, ainda que em modificação. É como o pássaro que busca repetir seu canto em seus passeios. Ou como as cantigas territoriais colocando uma bandeira no espaço conquistado. As canções polifônicas dos madrigais renascentistas (séculos XV e XVI) apresentavam um estribilho a cada estrofe, que é conhecido como *ritornello*.

No concerto clássico, o ritornelo significa o retorno da orquestra completa, depois do trecho do solista. O ritornelo é alusivo a uma repetição. O tempo do ‘eue’, pode ser visto como uma procura pelo retorno de algo do passado que volta, entretanto, re-construído, modificado e que só pode voltar, re-erguido em diferença.

O inconsciente é visto dessa forma produtiva por Guatarri, em *Caosmose*. Nas construções mentais o passado é repetido, mas empurra com ele o presente e vice-versa. O mesmo vale para o espaço passado que modifica o espaço presente.

Um exemplo de *ritornelo* na ficção amariliana é o ‘desfecho’ do conto “Thonon-les-Bains”, a que já nos referimos em outras ocasiões, estabelecendo entretanto em cada uma delas diferentes linhas de fuga, leituras, traduções ou semioses.

O personagem Gabriel (p. 26-27), ainda mergulhado pelos afetos do luto, procura uma saída política para vingar a morte trágica da irmã, e com esse fim planeja prospectivamente o

retorno à Europa; ele olha distraidamente através da janela os festejos comemorativos do dia de Santa Cruz.

Algum elemento do que ele vê, em mistura com algum afeto que re-torna (um *ritornelo*) fazem com que a personagem seja tomada por forte emoção e tenha os olhos “rasos de água” (1983, p. 27). Não se sabe exatamente qual elemento da cena flagrada pela personagem desencadeia as lágrimas prestes a rolares.

O *ritornelo* pode ser, assim, da ordem do a-significante, uma energia emanada pela dor ou pela tristeza, ou uma sensação física, como acontece com a protagonista de “Canal gelado” (1991) que, a partir de um vento frio experimentado em outro tempo e outro lugar, restaura um passado de sua infância, em que cabulava as aulas da escola, percorrendo o Canal gelado.

Assim, tanto no caso de Gabriel quanto no da personagem central de “Canal gelado” processos semióticos a-significantes deságüam em sentimentos ou experiências corporais – físicas - levando-as a incursionar em tempos passados e presentes que se mesclam, alterando-se em combinação. A subjetividade de ambas personagens mostra ser produzida em heterogênese, através do jogo dinâmico de alguns processos semióticos mencionados acima (significantes e a-significantes).

Essas personagens experimentam a diáspora, em sua concretude física. A vivência do exílio, a história colonial partilhada pelos personagens na ficção de Amarílis parece uma representação literária artística do insulamento do ser humano, uma vez que o jogo entre os processos semióticos a que se submete esse ser em constante reconstrução não encontra equivalência total de conteúdos nas trocas inter e intra comunicativas.

O ser humano está em um processo ‘rizomático’ de tradução dos eventos, esteja ele des-locado física, mental corporal ou existencialmente do porto seguro de uma origem. Não podemos jamais voltar para casa, não nos re-conheceremos, nem tampouco seremos reconhecidos. Estamos exilados de nós mesmos e dos outros, seja qual for a nossa pátria. A

língua nos arremessa sempre alhures, pelo seu caráter dialógico e rizomático. Temos uma erva em nossas cabeças, e essa erva está sempre crescendo, mediante os processos semióticos que não param de acontecer. O rizoma pode ser conectado não apenas com a enunciação do tecido amariliano, mas com um jogo que o narrador-autor propõe ao leitor.

A construção ficcional artística de Orlanda faz uso da semiose, dos estudos da tradução e do conceito de rizoma como operadores de leitura. Nesse sentido, o leitor pode optar pelo acesso linear à escritura amariliana ou se submeter às estratégias de sedução, construídas pelo narrador-autor, que como Scherazade embute em cada um dos contos cruzamentos de fios narrativos e sintáticos, estimulando seu leitor a prosseguir no jogo lúdico que propõe.

Escolha monitorada (ou não), o leitor constrói sua paisagem mental a partir de um dado contexto de produção de leitura, numa contextualização já observável no primeiro momento em que lê o texto. As impressões textuais recebem uma dada predicação. Mas ao transpor essa predicação em palavras o leitor já estará literalmente ‘em outra’. A representação dessa impressão primeira, em um dado código, já se deixou mesclar com o contexto e com o tempo. Poderíamos falar do movimento tríplice que envolve a semiose (tanto a peirciana explicada por Santaella (1990), quanto o movimento de tradução contextualizada. A semiose acontece no caso da leitura, mesmo nesse primeiro estágio, ancorada no entrelaçamento de porções do nosso ser com porções que desfazemos do texto (cf. Compangon, 1996). Tal metamorfose ocorre inundada pelas circunstâncias externas e pelas sensações corporais.

Assim, a cronotopia, a cultura, as vozes e as personagens do tecido ficcional de Amarílis permitem uma abordagem em multiplicidade. A inserção tríplice dos seres ficcionais ‘exilados’ (concreta ou simbolicamente) acentua a complexidade de seus conflitos, entrecruzadas pelas referências da terra natal, da terra de chegada e da interseção de ambas.

As vivências dos seres ficcionais de Amarílis podem ser tomadas como instâncias, não de um sujeito humano, uno, racional, homogêneo nos moldes cartesianos; não podem tampouco ser contempladas à luz de binarismos como consciente X inconsciente.

O personagem amariliano é aberto e multifacetado, e suas tensões resultam da interseção de diferentes processos semióticos construídos de modo frouxo através da língua, da família, da educação, do meio ambiente, da nacionalidade, da religião, da história de seu país de origem; elas têm a ver também com a inserção em uma dada sociedade, com o trabalho e com outras construções sociais e individuais que impelem esses seres a descosturar o tempo histórico segundo a complexidade das tramas semióticas, para perceber outras tramas a-significantes em que se deixam enredar.

Em um dos contos de Amarílis, a ‘personagem central’, Mandinha, é flagrada pelo narrador percorrendo o “Canal gelado” (1983, p. 65-80), em sua infância na terra natal. Chama-nos a atenção o gatilho para que a personagem (e, ou narradora) re-tome em perspectiva o passado. Após a visita à conterrânea a sensação de frio funciona como motivo para restaurar o bloco tempo-espço:

No elevador pus um pouco de pó de arroz e passei cuspo nas sobrelhas. O tempo arrefecera. O ar frio da tardinha lembrou-me a correnteza de ar no Canal gelado. (1983, p. 72).

O fluir temporal não é vivenciado apenas de forma linear. O tempo re torna – em *ritornelo*. Sobre o tempo histórico, compartilhado, sobrepõem-se outros registros cronológicos e espaciais. A ‘construção’ da subjetividade se dá de modo heterogêneo, pois o passado está sempre interferindo nas referências presentes e vice-versa, como na acepção de Guatarri (1993, *Caosmose*, p.11- 44).

A protagonista de “Canal Gelado” mostra o sentimento de ‘não estar de todo’ (cf. Cortázar, 1993, p. 165-173), ainda que mostre um grau maior de consonância com os valores

da diáspora no enunciado (nos breves momentos em que conversa com uma patricia que também está longe da terra natal).

Na enunciação, a protagonista mostra o apego ao passado que ela apenas consegue restaurar, uma vez que a história maior refere-se a um tempo pregresso na terra-natal. Sob esse relato maior se encaixam os trechos dos pequenos diálogos no presente entre as conterrâneas exiladas. Mas a maior parte do conto fala sobre a incursão ao tempo e à infância, em Cabo-Verde em que percorre o Canal Gelado. A personagem central está na cronotopia do exílio, mas também na cronotopia da terra mãe. Ela é um híbrido entre essas cronotopias.

Outros personagens amarilianos deixam patente essa subjetividade não homogênea, marcada por esse sentimento de ‘não estar de todo’, sendo um pouco de lá (tempo e espaço em Cabo Verde), um pouco de cá (tempo e espaço do exílio simbólico ou não) e também um pouco dos dois blocos tempo espaço: Andresa (“Cais do Sodré, 1991), a protagonista de “desencanto” (1991), Rolando de (“Rolando de nhá Concha”, 1991), Baltasar de “Salamansa” (1991), Gabriel de “Thonon-les-bains” (1983), Luisa de “Luisa Filha de Nica (1983), Bina, em Londres em “Réquiem” (1983), a narradora, e o personagem Rodrigo de “Rodrigo” (1989), Violete, seu pai e sua madrasta morta em “A casa dos mastros (1989), Norberto e Jack de “Jack-pé-de-cabra” (1989), Laura de “Laura (1989), Tosca de “Tosca” (1989), Maira da Luz de “Maira da Luz”.

Os componentes individuais, sociais e afetivos impedem as personagens de se enquadrarem em cronotopias, culturas e subjetividades únicas. A busca desses seres pelo entendimento de seus interiores e exteriores é movente por ser também movente a decifração do universo de signos que os envolvem. Daí, eles só podem ser mutantes, estão produzindo novas significações de acordo com os signos de que dispõem para traduzir seus mundos

(internos e externos). A natalidade em ritornelo sempre volta com uma roupagem modificada, transformando suas existências.

Elas são mutações, assim como o desenho de Antonin Artaud (Cortazar, 1993, p.173). A figura é a de um homem que está ou tem sobre si mesmo, em suas costas, um inseto. Nesse desenho, o ser é um híbrido (é humano e também é inseto). De modo paralelo ao ser híbrido do signo visual desenhado, no texto lingüístico de Cortázar (1993, p.165), o narrador revela uma coexistência dentro dele próprio, nem sempre pacífica entre, o menino e o adulto. Ou seja, há dois seres em coexistência e há ainda a mistura entre ambos, dada a tensão manifesta entre as forças de cada um. É o que parece simular as personagens dos contos amarilianos.

Essas personagens da ficção de Orlanda Amarílis remetem também ao personagem central do conto de Kafka, “A metamorfose” (2002), que se vê privado do convívio com a sociedade e, de modo gradativo, com a família. O protagonista da narrativa kafkiana, Gregor Samsa, experimenta também, um exílio familiar social e, existencial em sua condição híbrida entre o humano e o inseto; experimenta seu corpo como se fosse o de um inseto, mas de outro lado pensa como ser humano. E sua subjetividade é também não homogênea.

O fato de a subjetividade ser movente e erigida de modo frouxo, de acordo com processos semióticos variados ganha destaque na condição colonial e no processo de diáspora, em sua “concretude física” e em outros tipos de desterro, como os existenciais em processos semióticos e a-significantes do desterro existencial. O ‘deslugar’ das personagens está subjacente nas entrelinhas da representação ficcional amariliana. O manejo da cronotopia, da cultura, das vozes e das personagens demonstra elaboração de algo que não está fixo mas, ao contrário, esboça um fluxo contínuo e heterogêneo, construído através do organismo vivo que é a língua, no nosso caso a língua escrita, entretecida pela língua oral na ficção contística amariliana.

CONCLUSÃO

Partindo da interface existente entre a experiência de exílio e a prática da tradução literária, já que em ambos os casos os seus agentes têm em comum o trabalho com signos descentrados pela diferença entre os contextos de partida e de chegada, buscamos investigar como essa diferença se materializa na ficção literária de Orlanda Amarílis.

O espaço e o tempo, a língua, a religião e a cultura nos pareceram, num primeiro momento, trançados ali de modo sincrético, ou seja, a escrita amariliana sugeria a confluência de diferentes pontos de vista em seu universo. No decorrer do trabalho percebemos, além disso, que esse tecido narrativo mesclava essas diferentes perspectivas, construindo rizomas relativos à temática do exílio e à construção não homogênea das vozes textuais, do tempo e do espaço.

O aprofundamento do estudo das vozes narrativas reiterou o arranjo não homogêneo das malhas do texto ficcional de Amarílis. Percebemos nele a intertextualidade, as diferentes tradições, a sobreposição de vozes internas e externas e a mistura da voz da personagem com a do narrador, cujo estatuto oscilava entre a auto e a heterodiegese. Algumas vezes o discurso se iniciava de modo formal, para depois, abruptamente, passar para o registro coloquial, misturando ainda a língua portuguesa e o crioulo cabo-verdiano, registros escritos e orais, além da religião institucionalizada pelos colonizadores e as religiões tradicionais africanas.

Subjacente ao enunciado dos contos notamos, portanto, uma voz irônica que impedia uma leitura linear e simplista dos textos, demonstrando a complexidade das personagens, do tratamento do tempo, do espaço e do organismo lingüístico do universo ficcional de Amarílis. O estudo específico das personagens as revelou como redondas, afastadas de um racionalismo cartesiano e imersas num dialogismo em contraponto, por serem dotadas de multiplicidade dinâmica, em constante produção em heterogênese, devido ao entre-lugar em que se encontram, por sua condição de exiladas.

As noções de semiose, tradução contextualizada e rizoma passaram, então, a funcionar como operadores de leitura, já que os fios diegéticos e sintáticos evidenciavam uma arquitetura narrativa heterogênea e mutante.

Pudemos concluir que o sujeito ficcional e a personagem em exílio do universo ficcional amariliano apresentam pontos em comum com o tradutor, já que ambos deslizam entre referências tríplices, ou seja, as do contexto de partida, de chegada e da mistura dos dois.

Tudo isso confirmou, assim, a polifonia, o sincretismo e o caráter mutante dessa obra que reflete o hibridismo da cultura de Cabo Verde.

ABSTRACT

This work aims at analysing Orlanda Amarílis' literature of exile. Its purpose is to study assortment of narrative elements in the Amarílis' short stories having as a starting point, on one hand the interface between the translator's writing and the exiled's writer, seeing that both of them, deal with times, spaces, cultures and voices out of their original context. On the other hand, the post colonial History and the exile seem to insert the short stories' characters in an intersection space/temporal, cultural, and plurality of voices. This way the narratives makes evident the use of processes such as dialogism, syncretism, semiotics, contextual translation and rhizome, as well as the hybridity traits in *cabo-verdiano* culture.

Research line: Modernity and post-modernity

Key-Words: Orlanda Amarílis

Dialogism

In-betweenness

Translation

Rhizome

Exile

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARILIS, Orlanda. *Cais do Sodr e t e Salamansa*. 2. ed., Lisboa:ed. ALAC, 1991.
- AMARILIS, Orlanda. *Ilh eu dos p assaros*. Lisboa: ed. ALAC, 1983.
- AMARILIS, Orlanda. *A casa dos Mastro*s. Lisboa: ed. ALAC, 1989.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina da Tradução*. 2.ed. São Paulo: ed.  tica, 1992. 85 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: ed. Forense, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira e al. 11 ed. São Paulo: ed. Hucitec Annablume, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e est tica*. Trad. Aurora Forni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: ed. Hucitec Annablume, 2002.
- BARROS, Maria Regina de. O dilema cabo-verdiano: ficar ou partir, em “Thonon-les-Bains”, de Orlanda Amarílis. Comunicação apresentada no II Simpósio Internacional de Estudos Africanos. Belo Horizonte, PUC MINAS, novembro de 2002.
- BARROS, Maria Regina de. Comunicação apresentada no I Simpósio de Língua Portuguesa e literatura: interseções. Um esboço sobre os trabalhos existentes na confluência Língua Portuguesa e Literatura. Belo Horizonte, outubro de 2003.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Rev. London & New York: Routledge ed.. 1994. p. xi-xix; p.1-37.
- BHABHA, Homi, K. “Locais da cultura”. *O local da cultura*. Trad. Miriam  vila e al. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001, p. 19-42.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinich Barch e al. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, Cadernos do Mestrado, 1992, p. i--xxii.

BRAIT, Beth. “Estudos lingüísticos e estudos literários: Fronteiras na teoria e fronteiras na vida”. In: FREITAS, Alice Cunha de. & CASTRO, Maria Fátima F. Guilherme. (org.). *Língua e literatura: ensino e pesquisa*. São Paulo: ed. Contexto, 2003. p.13-23.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In *Jorge Luis Borges, Obras completas*. Rio de Janeiro: ed. Globo, 1999, v. 1, p. 490-498.

BRUNNEL, Pierre. “As fiandeiras”. Trad. Carlos Sussekind et al. *Dicionário de Mitos literários*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio Ltda., 2000, p. 370-384.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance” In: CANDIDO, Antonio (org.). *A Personagem de ficção*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2002, p.51-80.

CARVALHAL, Tânia. & TUTIKIAN, Jane (org.) *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. p. 9-36; p. 131-146.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. “Blow-up”. In: *Blow-up e outras histórias*. Trad. Maria Manuela Fernandes Ferreira. Mira-Sintra: ed. Europa-América, 1966, p. 13- 29.

CORTÁZAR, Julio. *62: Modelo para armar*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: ed. civilização brasileira, 1973.

CORTÁZAR, Julio. “Diário para um conto”. In: *Fora de Hora*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1985, p. 145-182.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. David Arriguci Jr & João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993, p. 165-174.

CORTÁZAR, Julio. “Solentiname”, p. 9-17. In: CORTÁZAR, Julio. *Nicarágua tão violentamente doce*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “A literatura menor” In: *KAFKA: Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.25-42.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Rizoma”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto & Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34.v. 1,p. 11-37.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...”. “Acerca do Ritornelo”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: ed. 34, 2000, v. 4., p. 11-113; p. 115- 170.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 14 ed. Campinas: ed. Papyrus, 2003.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

HERNANDEZ, Leila Leite. *Os filhos da terra do sol: a formação do Estado-nação em Cabo Verde*. São Paulo: ed. selo negro, 2002.

HICKS, Emily K. *Border Writing: the multidimensional text* Mineapolis & Oxford: University of Minnesota Press, 1991.

LARANJEIRA, Pires Mário. “Cabo Verde”. In: LARANJEIRA, Pires Mario. (org.) *Literaturas de expressão portuguesa*. Lisboa: ed. Universidade Aberta, 1995.

LE GOFF, Jacques. “Memória” In: *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão e al. Campinas: ed. UNICAMP. p. 423-483.

LEFEVERE, André. “Translation: its genealogy in the west.”. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André. *Translation, History and culture*. London & New York: Pinter Publishers ed., 1990, p. 14-28.

LEFEVERE, André. *Translatin, rewriting, and the manipulation of lterary fame*. London & New York: Routledge ed., 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos chave da Análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa & Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a verdade no sentido extra-moral.”. In *Nietzsche Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. Os Pensadores. São Paulo: ed. abril cultural, 1978, p. 45-52.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2001.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: ed. Almedina, 1987.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.

SANTIAGO, Silviano. “Sobre a posição do intelectual latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SAID, Edward. “Reflexões sobre o exílio”. In: *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SAID, Edward. *Fora do lugar*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2004.

SIMON, Sherry. “La traduction inachevée”. In: SIMON, Sherry. (org.) *Le Trafic des langues; Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Québec: ed. Boréal, 1994, p. 17-33.

SPALDING, Tassilo Orpeu. *Dicionário da mitologia greco-romana*. Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 1965.

TÃO LONGE, TÃO PERTO. Direção: Wim Wenders. Road Movies & Tobis Filmkuntz, [s.l.], 1993, DVD, 140 minutos.

VIDA DE DAVID GALE, A. Direção: Alan Parker. Universal Pictures & Intermedia Films, [s. l.]. 2003, DVD, 130 minutos.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: ed. Relume Dumará, 2004.