UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - DEPARTAMENTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

As vozes do discurso na obra de Cabeza de Vaca

José Aparecido de Amorim

CAMPO GRANDE

JUNHO – 2008

JOSÉ APARECIDO DE AMORIM

As vozes do discurso na obra de Cabeza de Vaca

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Profª Drª Alda Maria Quadros do Couto.

CAMPO GRANDE

JUNHO – 2008

JOSÉ APARECIDO DE AMORIM

AS VOZES DO DISCURSO NA OBRA DE CABEZA DE VACA

APROVADO POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO (UFMS)

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS (UFMS)

ALDA MARIA QUADROS DO COUTO (UFMS)

CAMPO GRANDE-MS, 17 DE JUNHO DE 2008

AGRADECIMENTOS

A DEUS E A TODOS QUE ACREDITAM NELE

À minha mãe, meus irmãos, meu amigo: Amarildo Meneguelli;

À minha orientadora: Alda Maria Quadros do Couto.

A Evandro Severo (meu irmão).

[Jerusalém]

Louva o Cristo
Que é escândalo para o judeu e loucura para o gentio.
Segue os passos do Rei e serás transformada
Pelo Cristo que recebeu a investidura do mundo,
E a quem se deu a estrela e o poderio.
É pelo Cristo que se forma a terra e se liberta o átomo;
É por ele e para ele que as gerações se sucedem.

- Murilo Mendes – *"O Cristo Aclamado"*
- Dispersos/ Quatro textos evangélicos

Amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu pensamento. [...] Amarás o teu próximo como a ti mesmo.
(MATEUS: 37-39).

Resumo

Neste trabalho delineou-se um perfil do imaginário que permeia a obra do desbravador/invasor espanhol Álvar Núñez Cabeza de Vaca através da análise de seu livro: *Naufrágios*. Um relato de viagem escrito no século XVI que em um primeiro momento contaria apenas informações factuais, no entanto, implicitamente e explicitamente revela sentidos diversos. O discurso, nesse relato, engendra uma figura que incorpora a "imagem" do Cristo. Espera-se esclarecer como se dá o efeito dessa construção, que se constitui pelas vozes do narrador, da religião, independentemente da intencionalidade do autor, dentro de um contexto histórico e social específico.

Palavras chave: Relatos de Viagem; Dialogismo; Imaginário Católico/Cristão.

Abstract

This criticism to describe the profile of fictional permeates the works of Spanish pathfinder/invader Álvar Núñez Cabeza de Vaca through of the analysis of your book: *Naufrágios*. An account of travel written in the 16th century which in the moment first going to tell alone factual information not withstanding implicitly and unambiguously discloses various meaning. The discourse in the relation engenders a figure which embodies the "likeness" of the Christ. This work to hope illustrate as befall the effect from that construction which compose itself by the narrator's voices of the Catholic free of the author's intention inside a historical context and specific social.

Keywords: Accounts of travel; Dialogism; Catholic/Christian fictional.

SUMÁRIO

Introdução..... 07

Capítulo I

1.1 Leitores de Baktin: a possibilidade de uma leitura sobre *Naufrágios* 11

***1.2 Mimèsis* e realidade 24**

***1.3 Naufrágios* 28**

1.4 O elemento histórico 34

1.5 Que gênero e que estilo são esses? 42

Capítulo II

2.1 O tempo 48

2.2 O tempo na narrativa 53

2.3 O tempo no relato de viagem de Cabeza de Vaca 55

Capítulo III

3.1 A Bíblia em *Naufrágios* 70

***3.2. Cabeza de Vaca*, o filme.....84**

3.3 As vozes do discurso.....88

3.4 Considerações finais 103

Referências 106

Introdução

Em meados do ano de 1527, aproximadamente 35 anos após a chegada de Cristóvão Colombo às terras da América, partiu da Espanha uma expedição comandada por Pánfilo de Narváez. Essa expedição se propunha a explorar/invadir a costa do Novo Continente. Nessa aventura de conquista/invasão havia por volta de 600 homens. Entre eles, de origem nobre, havia um fidalgo de nome Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Com a função de tesoureiro, segundo no comando, essa figura irá se tornar uma das personagens mais controversas das narrativas de viagens escritas no século XVI.

Em princípio, apenas como oficial de uma grande armada, ele ocupa uma posição de coadjuvante, para aos poucos assumir o papel da personagem principal. Era um homem criado e instruído no início do século XVI, numa Europa que acabara de se livrar das invasões mouras e com uma igreja católica em franca expansão. "É nesse contexto histórico, no qual conhecimentos geográficos rudimentares e comunicações deficientes se confundem com imagens de fortunas inauditas e com anseios de enriquecimento, de glória e de poder, que cabe situar a descoberta e conquista [invasão] do Novo Mundo" (GIUCCI, 1992, p. 12).

Em 1542 Cabeza de Vaca irá publicar e colocar à venda a história de suas aventuras e desventuras por todo o trajeto marítimo pelo qual navegou, além das terras por onde errou e que abrangem parte da Costa Leste (atuais estados da Flórida, Texas e Novo México) dos E.U. A., até o interior do México, culminando em sua capital, cidade do México, com posterior retorno ao local de origem, a Espanha do rei Carlos V.

Do total da tripulação que havia desembarcado em terras do Novo Mundo, somente voltaram com vida a seu país de origem quatro homens. Além de Cabeza de Vaca retornaram: Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes e Estebanico, um escravo negro (*Cf.* CABEZA DE VACA, 1984, p. 152).

Essas três figuras restantes não deixaram nenhuma outra versão dos fatos, nada que pudesse trazer nova luz a uma narrativa tão insólita. E isso talvez seja mais um intensificador do efeito sedutor que ainda causa a narrativa de Cabeza de Vaca no leitor contemporâneo.

Uma história de naufrágios, de infortúnios, muita fome e mortes. Mas fundamentalmente uma história convertida na vitória de uma personagem que insiste em se manter viva e guardar seus princípios morais e religiosos; uma personagem que, gerada pelo discurso, se suplanta a tudo e a todos em sua busca pela redenção. Uma das questões principais é delimitar, ao ler-se a obra de Cabeza, de que ponto a personagem gerada pelo discurso sobressai ao narrador Cabeza de Vaca. Tem-se uma "história", que é inferida da narrativa e ela pressupõe um princípio, um meio e um fim; existe uma estrutura que busca uma forma. Essa construção argumentativa (história inferida da história contada) pode ser, por um processo de identificação através da forma, analisada como literatura.

A polifonia será analisada no discurso de Cabeza de Vaca, a partir da detecção de que existem outras "vozes" que perpassam o texto. Ao serem analisados os estudos de Bakhtin, foram aplicados parâmetros semelhantes para analisar o texto do desbravador/invasor espanhol, ou seja, foram analisadas as reflexões sobre as condições de possibilidades da linguagem no discurso.

O livro *Naufrágios* é uma obra que apresenta características literárias (*Cf.*: NAVARRO, On-line; (ZUBIZARRETA, 1957, p. 38), o herói não é o homem ou narrador e sim uma construção lingüística, que busca um efeito argumentativo. As formas do discurso produzem, ainda que não se pretenda, efeitos de sentido.

Portanto, pretendeu-se, com este trabalho, produzir reflexões que venham trazer novas interpretações a respeito de textos engendrados no século XVI e que envolvem um imaginário universal.

Essas narrativas são manifestações da cultura, materializadas por meio da escrita, que perpassam caminhos que vão desde a costa Leste dos Estados Unidos até o interior do México.

A narrativa de Cabeza de Vaca é permeada pela fé católica, metaforizada por símbolos cristãos (remissões às escrituras sagradas). O narrador cria uma personagem que incorpora várias figuras ou passagens da tradição cristã. As escolhas lingüísticas do narrador coincidem com sua fé praticada e constroem uma personagem martirizada e redentora.

Portanto, conclui-se que o relato de viagem de Cabeza de Vaca pode ser lido como literatura, pois apresenta características literárias.

O filme *Cabeza de Vaca* de Nicolas Echeverría também será analisado, no sentido de se averiguar a ideologia dominante em sua constituição, e em que medida essa ideologia se aproxima daquela contida na obra referencial, ou seja, o livro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufrágios*. Por referências teóricas serão tomandos o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche e as observações de Robert Stam a respeito de multiculturalismo e artefatos culturais.

Tentou-se esclarecer como se dá o efeito de construção do herói no interior dos discursos, tanto o verbal quanto o cinematográfico, constituídos pelas vozes do narrador e da religião católica, através da apropriação de passagens da Bíblia, independentemente da intencionalidade do autor, dentro de um contexto histórico e social específico.

Capítulo I

1.1 Leitores de Baktin: a possibilidade de uma leitura sobre Naufrágios

Em um breve ensaio colocado como prefácio do livro *Estética da Criação verbal*, de Bakhtin, Todorov resume em linhas gerais o pensamento bakhtiniano e discute alguns conceitos desenvolvidos por Bakhtin e que ainda causam bastante controvérsia.

Um deles é a questão da polifonia: será que realmente ela existe, de forma plena nos romances de Dostoiéviski? Será que a polifonia não seria um traço característico da própria linguagem como um todo e não apenas uma característica encontrada nas obras de Dostoiéviski?

Após uma análise histórica dos textos bakhtinianos Todorov considera que houve “Vários” Bakhtin, ou seja, o pensamento de Bakhtin nunca foi “engessado” com relação a determinados conceitos.

Existe uma consideração a respeito da existência exterior de Deus, como algo supremo, algo totalmente possível. O autor de um texto, analogamente, teria a supremacia sobre seus personagens, e transcenderia seu próprio universo criado, o universo da leitura.

Essa relatividade aparente seria um argumento utilizado para o posicionamento de Bakhtin em relação à obra de Dostoiévski. No entanto, Todorov cita textos do próprio Dostoiévski pra rebater o ponto de vista de Bakhtin. “Age moralmente aquele que age de perfeito acordo com suas convicções” (TODOROV, 2003, p. XXIII), escreveu Dostoiévski, citado por Todorov.

Logo, o pensamento de Dostoiévski diverge da teoria de Bakhtin, pelo menos naquele momento. Pois Baktin acredita e defende o seu ponto de vista: talvez esse ponto de vista seja aquele que prevê a existência de algo transcendente ao texto; uma voz superior. Uma voz que “antes [deve] ser encarnada do que permanecer como uma abstração; talvez esse seja o sentido

da figura de Cristo; essa verdade humana, encarnada, vale até mais do que a outra, e deve ser a preferida se as duas se contradizem (os ‘erros de Cristo); esta é a especificidade da verdade moral” (TODOROV, 2003, p. XXIII).

Todorov argumenta que “o silêncio de Cristo diante do Grande Inquisidor não significa renúncia à verdade; apenas esta não passa por palavras. A verdade deve ser encarnada, a verdade deve ser indireta: mas uma coisa está clara com tudo isso, é que para Dostoievski a verdade existe” (TODOROV, 2003, p. XXI).

Todorov acrescenta que as diferenças entre o autor e suas personagens são um fato difícil de negar, pois é o próprio autor que apresenta suas personagens na obra:

> Dostoievski não é uma voz entre outras nos seus romances, é o criador único, privilegiado e radicalmente diferente de todas as suas personagens, uma vez que cada uma delas não é, justamente, senão uma voz, enquanto Dostoievski é o criador dessa própria pluralidade. Portanto, Bakhtin percebeu bem uma particularidade da obra de Dostoievski, mas se enganou na maneira de designá-la. Dostoievski é excepcional por representar simultaneamente e no mesmo plano várias consciências, umas tão convincentes quanto as outras; mas ele não deixa de ter, enquanto romancista, uma fé na verdade como horizonte último(TODOROV, 2003, p. XXI)..

Cristóvão Tezza informa que, para Bakhtin, a língua sofre a ação de forças históricas. Essas forças são denominadas centrípetas, aquelas que centralizam e unificam, enquanto a força centrífuga, aquela que descentraliza, foge à unificação geral dos mecanismos do Estado. É nessa última que se constitui o plurilingüísmo, e as relações que essas forças exercem mutuamente constituem a realidade da língua (*Cf*. TEZZA, 2003, p. 41).

Assim, a conclusão que se pode chegar com essas colocações feitas é a de que o pensamento de Bakhtin converge para um conceito que aponta para um significado, o de que

> A *polifonia* é antes uma categoria filosófica – mais precisamente, uma categoria *ética*, inseparável da idéia de valor – que uma categoria literária, ou, muito menos, um *instrumento* de teoria literária a se usar aqui e ali sempre que se encontram duas ou três vozes à disposição do analista (2003, p. 183-184. Grifos do autor).

De acordo com Cristóvão Tezza, Bakhtin chega a uma conclusão sobre a polifonia: a de que "a revolução de Dostoievski reside no fato de que o autor-criador coloca-se no mesmo plano, como centro de valores, dos seus heróis" (TEZZA, 2003, p. 228). E mais ainda: "o autor dá ao herói o que lhe é inacessível: a sua imagem externa; fazendo o paralelo com a própria vida, o autor é para o herói o que o outro é para mim" (2003, p. 45).

O fato que se contradiz nessa argumentação sobre a filosofia de Bakhtin é para Tezza o detalhe da polifonia não ser uma característica universal, e sim, uma característica da obra de Dostoiéviski, usada como categoria moral pra defender o ponto de vista de Bakhtin. "Bakhtin chega a postular a polifonia como um novo modo de ver o mundo, o que dá uma nítida dimensão filosófica à questão (reforçando, insistimos, nossa hipótese de que Dostoiéviski ilustra a filosofia moral propugnada pelo jovem Bakhtin)" (TEZZA, 2003, p. 229).

Um pensamento sobre a linguagem como algo dialógico, é esse um dos postulados de Bakhtin segundo Tezza: "Assim, a polifonia [seria] uma condição altamente desejável para qualquer obra literária, uma aspiração, um índice indisputável de qualidade" (2003, p. 230). Porém, Tezza afirma também: "Sobre o caráter não reiterável da polifonia bakhtiniana, cabe lembrar ainda seus apontamentos dos anos 70 – nessas anotações, Bakhtin acaba por expressamente afirmar Dostoiévski como um caso único" (TEZZA, 2003, p. 232).

O dialogismo seria uma categoria inerente ao processo em que se insere a própria linguagem, não apenas uma característica da obra de Dostoievski. Lembrando que "linguagem" não é apenas aquilo que se encontra em objetos de reconhecido valor estético, mas também no uso comum que se faz dela. "*Dialogismo* é uma categoria essencial da *natureza da linguagem*, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta*"* (TEZZA, 2003, p. 232. Grifos do autor).

Segundo TEZZA, produziu-se na crítica a idéia de que realmente existiria o “romance polifônico” (aquele que não permite diferenciar como hierárquica a voz do autor em relação a seus personagens). Porém, um estudo mais pontual revela que o pensamento bakhtiniano não conduz a uma afirmação peremptória sobre essa ocorrência, que seria um caso único encontrado apenas em Dostoiévski.

> Sempre que falamos da palavra, em Bakhtin, é preciso ter em mente a natureza do seu *momento verbal* e os seus constituintes; e o fato essencial de que a palavra não ‘se torna’ dupla ao ser colocada no jogo social; ela ‘é dupla’ no momento mesmo em que nasce, porque a constituição do sujeito verbal é dialógica, só pode ser dialógica, ou não existe (TEZZA, 2003, p. 254. Grifos do autor).

Robert Stam, analisando o pensamento bakhtiniano, constata: “tal como os formalistas, Bakhtin é sensível à especificidade dos mecanismos textuais, mas divergindo deles, recusa-se a dissociar esses mecanismos dos processos sociais” (1992, p. 13).

Dessa forma, o sentido ou significado do mundo para os homens é perpassado ou determinado pelo *locus:* local onde se está ou onde se vive. Isso pressupõe que o lugar social, histórico ou geográfico determina o sentido para a realidade percebida ou vivida. “Em se tratando de um diálogo humano, observa Bakhtin, posso ver o que você não pode ver (você mesmo, sua expressão, os objetos que estão por detrás de você) e você vê o que não posso ver. Essa necessária e produtiva complementaridade de visões, compreensões e sensibilidades forma o cerne da noção bakhtiniana de diálogo” (STAM, 1992, p. 17).

A noção de que tudo que existe em “diálogo” com todo o resto circundante é condição imprescindível para a compreensão da teoria desenvolvida por Bakhtin. E também para se tentar entender como o texto de Cabeza de Vaca dialoga com outros textos, predominantemente os textos

encontrados na Bíblia. Desse modo, seria proveitoso partir do pressuposto de que os textos bíblicos em questão representam uma "mescla de vozes", dos vários "autores" bíblicos.

Stam, referindo-se à poética formalista, acrescenta: "A linguagem prática orienta-se para resultados concretos no mundo real, enquanto o enunciado poético é 'violência praticada sobre a linguagem', de modo a percebermos novamente as palavras" (1992, p. 25).

Segundo Robert Stam, Bakhtin considera que a criatividade seria uma das características também da linguagem prática, sendo que muitas das características consideradas "artificiais" da linguagem poética fazem parte da linguagem prática. O enunciado concreto, poético ou prático, como evento histórico, é um ato social. (*Cf*. STAM, 1992, p. 26).

Considerando que "o discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas também o suposto, tudo o que se deixa por dizer" (STAM, 1992, p. 28), os textos de Cabeza de Vaca trazem inseridos em suas entrelinhas aquilo que interessava ao seu autor, mas, por motivos vários, foi dissimulado, dissolvido na corrente discursiva.

Não se pode também esquecer que "a linguagem, para Bakhtin, não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser" (STAM, 1992, p. 32), portanto, conclusões definitivas ou que se pretendam inquestionáveis viriam a minar aquilo que é um dos norteadores do pensamento de Bakhtin: o eterno processo de construção e reconstrução de significados, o não-acabamento da linguagem enquanto discurso.

Seguindo esses conceitos, a realidade da linguagem poderia ser comparada ou mesmo encarada como um evento social no qual a interação verbal orientaria e reorientaria as formas lingüísticas. "A concepção de 'intertextualidade' (versão de 'dialogismo', segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público" (STAM, 1992, p. 34).

A noção de dialogismo, para Leonor Lopes Fávero, é a de que o dialogismo seria a "escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade" (FÁVERO, 1999, p. 50).

Confronte Edward Lopes (999, p. 64-65), o dialogismo é um dos constituintes essenciais da linguagem. A linguagem é dialógica por natureza, por princípio fundamental. O monologismo, no qual as outras vozes são dissimuladas ou silenciadas, é um artifício do escritor e não uma qualidade intrínseca da linguagem. O dialogismo é uma construção e um espaço de interação entre dois sujeitos/entidades do texto, o que Edward Lopes chama de "destinador e destinatário".

Robert Stam afirma que o modo como o discurso alheio é encarado ou tratado revela atitudes da alteridade que são comuns a "culturas inteiras" [determinados grupos sociais] (1992, p. 66).

Faz-se necessário que a palavra "dialogismo" de alguma forma seja definida, mas, como afirma o próprio Stam, ela é plurissignificativa, "é rica demais em ressonâncias filosóficas e literárias. Chega a ser embaraçosa de tão polissêmica. [...] Podemos começar definindo ***o dialogismo como a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados***, utilizando a palavra 'enunciado' no sentido amplo que lhe dá Bakhtin" (STAM, 1992, p. 72. Grifos acrescentados).

Ao conceituar dialogismo, é imprescindível que se conceitue também, de forma sistêmica, o que seria o "enunciado". Stam, seguindo os textos de Bakhtin, escreve que

> Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro... ***Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da***

> ***esfera da comunicação verbal*** (...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros: pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta (1992, p. 73. Grifos acrescentados).

Diana Luz Pessoa de Barros define "enunciado" como algo que se aproxima do que hoje é entendido por texto. O texto seria então considerado como um objeto de significação, "ou seja, como um 'tecido' organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto socioistórico. [...] O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico" (BARROS, 1999, p. 1).

O dialogismo, nos termos colocados, seria uma espécie de "confronto" entre o texto e tudo que lhe é externo, sua alteridade: outros textos, o leitor, o autor, o contexto comunicativo, etc. (*Cf*. STAM, 1992, p. 73). Esses itens incluem textos verbais e não-verbais, portanto o dialogismo amplia as relações entre enunciados de forma ampla e nunca acabada ou definitiva; existirá sempre um novo diálogo a ser produzido ou negado.

Segundo Barros, o dialogismo seria um lugar de trocas, um espaço possível de interação entre o "eu" e o "outro". "Explicam-se as freqüentes referências que faz Baktin ao papel do 'outro' na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz" (BARROS, 1999, p. 3).

Fruto do inter-relacionamento verbal, o dialogismo possibilita a interação estabelecida entre o enunciador e o enunciatário. "Só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico" (BARROS, 1999, p. 2-3).

O escritor e o leitor participam de um jogo: enquanto o primeiro tenta persuadir, o segundo tenta interpretar, e essa prática envolve sistemas de

valores, construindo dessa forma, o sentido dialógico (Cf. BARROS, 1999, p. 3).

Haverá então um espaço de interação entre o eu e o outro, no qual o sujeito se constitui como um efeito de realidade. ”Só o outro dispõe do que ele chama de excedente de visão, e é essa condição de possibilidade da consciência de si próprio. Dessa condição ou limitação humana é possível pensar o ***diálogo*** enquanto ***relação de mútua determinação em que o eu se constitui através do outro e como outro do outro***” (LEMOS, 1999, p. 40. Grifos do autor).

Um espelho mútuo, porém esse espelho não apenas reflete, ele também refrata tudo aquilo que o abrange. Essa seria uma das possíveis metáforas para uma aproximação de definição do conceito do dialogismo bakhtiniano.

Robert Stam reelabora o conceito:

> É só através dos olhos de uma outra cultura’, escreve Bakhtin, ‘que uma cultura estrangeira se revela de maneira mais completa e profunda. Mas este encontro dialógico de duas culturas não deveria implicar uma perda de identidade de nenhuma delas; em vez disso, ‘cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente (1992, p. 72).

Nesse caso a intertextualidade não mais seria algo derivado da linguagem, mas o próprio texto seria uma das suas facetas, ou seja, o texto derivaria da própria característica geral da linguagem, a intertextualidade (*Cf,* 1999, p. 4). Todavia, é preciso ressaltar que a intertextualidade encontrada por Bakhtin foi interna e não externa.

Fiorin salienta que a “intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido” (FIORIN, 1999, p. 30).

Para ele a intertextualidade é um processo em que um texto incorpora outro texto, produzindo assim um sentido novo. E a intertextualidade prevalece na citação, na alusão e na estilização (1999, p. 32).Os discursos, todos eles,

estabelecem relações contratuais com uma mesma cadeia do discurso (*Cf*. FIORIN, 1999, p. 33).

> A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta. A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso. [...] O discurso não é único e irrepetível, pois um discurso discursa outros discursos (FIORIN, 1999, p. 35).

Para Robert Stam, Bakhtin vai mais além, pois os seres humanos não apenas usam a linguagem como um meio de comunicação. Nas relações sociais o homem constrói e é construído pela linguagem, independentemente de classe, raça ou condição social. O ser humano é constituído na e pela linguagem.

A palavra "discurso", para Edward Lopes, relendo Bakhtin, "seria algo como um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos lingüísticos, históricos e culturais; assim, para Bakhtin, um texto possui sempre um sentido plural". Lopes escreve que "só existe sentido em uma obra literária enquanto resultado de uma construção dialógica"(1999, p. 70. Grifos do autor).

Após essas colocações é possível estabelecer que as características da linguagem são o fruto de interações textuais. Edward Lopes cita Kristeva, que em 1970 defendia a tese da intertextualidade. E acrescenta:

> ***Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é/não está, mas se elabora em relação a uma outra estrutura*** [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de

> intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade (LOPES, 1999, p. 71. Grifos acrescentados).

Quanto à “polifonia”, Robert Stam considera que ela se refere de um outro modo ao que se considera como o fenômeno denominado ou chamado de dialogismo ou heteroglossia. Seria a pluralidade de vozes coexistindo em uma dada situação, porém nunca se fundindo em uma consciência única. “A polifonia não consiste na mera aparição de um representante de um grupo dado, mas na criação de uma conjuntura textual onde a voz daquele grupo possa ser ouvida com força e ressonância totais” (STAM, 1992, p. 99).

Segundo Barros, o termo “polifonia” é utilizado para caracterizar tipos específicos de textos. Textos nos quais seja possível “entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso” (BARROS, 1999, p. 5-6).

O sentido de heteroglossia, desse modo, pressuporia uma cultura plural, compreendendo uma coexistência de discursos diferentes, mas que mantivessem relações harmônicas em suas interações.

A interação entre as diversas vozes discursivas poderia produzir um efeito polifônico. Mas quando essas vozes são mascaradas ou dissimuladas e é possível ouvir apenas uma, a monofonia se torna perceptível (Cf. BARROS, 1999, p. 6).

De acordo com Beth Brait, tudo que é pronunciado, ou tudo que é expresso pelo indivíduo, pertence a muitas vozes, ou seja, a fala de quem fala não é apenas da primeira pessoa. “Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala” (BRAIT, 1999, p. 14).

A história, a sociedade, a cultura e a própria linguagem “moldam” a personalidade do falante. De um modo dialógico, o falante constrói seus argumentos e tudo o mais, ou seja, o falante re(constrói) o mundo a cada momento em que usa as vozes discursivas de outros falantes para se comunicar ou agir diante da sua realidade, que por vezes também é consideravelmente divergente entre os seres.

O autor ou a autoria, em princípio identificado por ser um elemento externo ao texto, é “identificado negativamente por não-assimilável às vozes-sujeitos que se cruzam no discurso, e que atua como um taumaturgo, [...] incluindo-se aí sua própria imagem que, por representada, não coincide com ele autor, instância de representação (LEMOS, 1999, p. 42).

Carlos Alberto Faraco ao considerar que Bakhtin foi fundamentalmente um filósofo, antes de qualquer outra coisa, afirma que para vivermos precisamos tomar posicionamentos valorativos em relação ao mundo que nos cerca.

> Nesse sentido, Bakhtin dirá no manuscrito *Autor e herói na atividade estética* (p. 187-188) que viver significa tomar uma posição axiológica em cada momento, significa posicionar-se em relação a valores. Vivemos e agimos, portanto, num mundo saturado de valores, no interior do qual cada um dos nossos atos é um gesto axiologicamente responsivo num processo incessante e contínuo (FARACO, 2003, p. 23).

Faraco objetiva argumentar em termos filosóficos e não predominantemente em termos lingüísticos, pois como havia dito, Bakhtin foi mais filósofo que filólogo. “Perguntado se ele era mais um filósofo do que um filólogo, Bakhtin respondeu: ‘Mais um filósofo. E assim permaneço até os dias de hoje. Eu sou um filósofo. Um pensador’” (FARACO, 2003, p. 35).

Desse modo, Bakhtin “procura destacar é um aspecto diferenciador que ele vê entre as ciências na relação com o objeto: uma relação monológica nas ciências naturais (porque o objeto é mudo) e uma relação dialógica nas

ciências humanas (porque o objeto é o texto, a expressão de alguém)" (FARACO, 2003, p. 42).

Os homens não mantêm relações diretas com a realidade. São mediados pela linguagem, por um processo semiótico de signos e de significações.

> O real nunca nos é dado de forma direta, crua, em si. Sobre isso, Bakhtin já dizia, em *Para uma filosofia do ato*, que 'o dado puro não pode ser realmente experienciado' (p. 32). Nós nos relacionamos com um real enformado em matéria significante, isto é, o mundo só adquire sentido para nós, seres humanos, quando semioticizado. E mais: como a significação dos signos envolve sempre uma dimensão axiológica, nossa relação com o mundo é sempre atravessada por valores (FARACO, 2003, p. 48-49).

É no conjunto das manifestações sociais que se configuram as relações dialógicas:

> as relações dialógicas [são] como relações de sentido que se estabelecem entre enunciados, tendo como referência o todo da interação verbal (e não apenas o evento da interação face-a-face). Assim, quaisquer enunciados, se postos lado a lado no plano do sentido, 'acabam por estabelecer uma relação dialógica' (p. 117). ***Mesmo enunciados separados um do outro no tempo e no espaço e que nada sabem um do outro, se confrontados no plano do sentido, revelarão relações dialógicas (p. 124). E isso em qualquer ponto do vasto universo da criação ideológica, do intercâmbio sociocultural*** (FARACO, 2003, p. 63. Grifos acrescentados).

Para Faraco as relações dialógicas somente existem em um meio semiótico no qual os enunciados tenham entrado nos interstícios do discurso. Essas relações dialógicas possibilitam o confronto de idéias, de posições, de réplicas ao dito anteriormente, gerando por seu turno uma relação de significações responsivas.

O dialogismo está presente mesmo nos enunciados monologizantes, pois mesmo neles existe a heteroglossia, a variedade, em suma, o dialogismo é

parte constitutiva da linguagem. Por mais que se possa tentar monologizar o discurso, não é possível. Apenas o emascaramento da condição plurissignificativa dos discursos seria possível (*Cf.* FARACO, 2003, p. 68).

Faraco defende a tese de que para Bakhtin o maior valor da linguagem é a heteroglossia e seu processo dialogizante, que jamais terá fim. Onde há um meio heterogêneo nenhuma força centrípeta ou monologizadora conseguirá unificar os discursos, tornando-os um só, anulando assim, o processo dialógico.

> *Polifonia* não é, para Bakhtin, um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são eqüipolentes [...] por outro lado, como argumenta Tezza (2002), embora [o termo] polifonia possa ser tomado à primeira vista como um termo técnico adequado à análise literária (com ele em mãos poderíamos sair por aí à cata de outros autores polifônicos), ele, de fato, é pouco produtivo como tal (FARACO, 2003, p. 75. Grifo do autor).

As vozes são eqüipolentes e mantêm uma relação de igualdade e de diálogo entre si. O dialogismo é um termo que engloba também a intertextualidade, porém é muito mais abrangente, pois a palavra em si, já nasce dialógica. Já a intertextualidade origina-se de uma relação dialógica; diferencia-se no momento em que depende da interação e da intenção do falante e do ouvinte.

O termo “polifonia”, de acordo com Faraco, “é introduzido no vocabulário bakhtiniano para designar o modo novo de narrar que, segundo Bakhtin, havia sido criado por Dostoievski”, no qual todas as vozes mantêm uma relação valorativa igualitária e estão dialogicamente relacionadas, dessa forma, constituindo um grande diálogo (2003, p. 74).

No entanto, seguindo o conceito de Bakhtin, Faraco considera que a possibilidade de existência de um mundo onde reine a polifonia, um mundo completamente polifônico, onde todas as vozes sejam eqüipolentes, seja

apenas possível em tese, isto é, deva ser visto “como a metáfora que recobre a sua utopia e que ele viu materializada no projeto artístico de Dostoievski” (FARACO, 2003, p. 74).

Faraco argumenta que “polifonia” é também um termo utilizado como metáfora utópica que Bakhtin materializa na análise da poética de Dostiéviski.

Bakhtin, para Faraco, concebe a linguagem como uma relação infinita de “diálogos”. As palavras utilizadas corriqueiramente não são retiradas dos dicionários, são emprestadas e recontextualizadas com o “outro”. De forma direta ou indireta, sempre emprestamos os significados das palavras de outro falante e, ironizando, parodiando, estilizando, etc., construímos o nosso próprio discurso (*Cf*. FARACO, 2003, p. 82).

Então, dessa forma, cada sujeito tem a possibilidade de tornar-se singular em seu próprio discurso, pois ele atualiza as possibilidades virtuais do sistema em que a língua se pauta. “Autorar, nesta perspectiva, é orientar-se na atmosfera heteroglótica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação e da guerra das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica; é trabalhar nas fronteiras” (FARACO, 2003, p. 83).

O ato de apropriação dos vários discursos pelo falante faz com que ele assuma uma posição valorativa em relação ao mundo, aos próprios discursos e aos discursos alheios.

1.2 Mimèsis e realidade

Compagnon (2001, p. 138-197), analisando a obra de Erich Auerbach, *Mimese. A representação da Realidade na Literatura Ocidental*, de 1946, e arrolando diversos autores, considera que a noção que envolve as relações entre a literatura e a realidade não era questionada. Na década de 1960 chega-

se ao auge do questionamento da *mimèsis* pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo. A teoria da literatura defendeu a tese de que a forma prevalecia sobre o fundo, a expressão sobre o conteúdo e o significante sobre o significado. Nessa perspectiva, considerar-se-ia a auto-referencialidade do texto literário.

Não se procura na literatura pistas para o real. Não se faz analogias entre personagens fictícios e históricos; a literatura trata da literatura e a verdade literária é somente literária. Segundo Philippe Hamon, citado por Compagnon (2001), o conceito de *mimèsis* passa, após a década de 1968, por uma espécie de "purgatório crítico", e chega-se a conclusões de que depois que a literatura trata da literatura ela também manteria relações com o mundo.

Já na antiguidade grega havia dissensões a respeito da relação entre o texto e realidade. A literatura fala do mundo ou fala da realidade?

Na semiótica peirceana o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação e depende da interpretação. Para Jakobson o referencial seria focalizado, em literatura, sobre a mensagem. Barthes (1966) reitera que a função da narrativa se finda nela mesma; o que passa na narrativa não é do ponto de vista do real. A linguagem instaura um mundo que se auto-referencia.

Compagnon (2001, p. 138) acrecenta que a reinterpretação da *mimèse* aristotélica se faz necessária; a verossimilhança em relação ao sentido natural se torna, a partir de então, na verossimilhança em relação ao sentido cultural, o que possibilita uma poética anti-referencial apoiada na base aristotélica. Um mal-entendido ou contra-senso possibilitou a interpretação da *mimèsis* aristotélica como representação do real, mas essa leitura não cabe mais à realidade atual. Segundo essa perspectiva, a *mimèsis* aristotélica não é a representação da realidade, mas da ação, da produção de um artefato poético. A poética não acentua o objeto imitado, mas o imitador, a técnica e a estrutura da representação. A *mimèsis* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil.

Partindo desses pressupostos, o realismo é visto não como uma escrita mais próxima do real, e sim como um estilo que produz um efeito de real, ou seja, o realismo é encarado como um efeito formal. E acrescenta que o estruturalismo e o pós-estruturalismo foram radicais na noção de referente, pois decretaram que a verdade do texto literário pertence somente a ele, sendo regida por normas e por convenções também inerentes a ele.

Barthes, de acordo com Compagnon, afirma que o texto realista não tem "realidade", o que se chama de real apenas seria mais um código de representação, que pertence ao construto textual. ***Mesmo as narrativas dos viajantes, que percorreram o Novo Mundo (América) na época dos descobrimentos, estavam carregadas de clichês e de estereótipos; o realismo é uma cópia da cópia que se diz cópia do real, seria uma cópia ad infinitun; uma cadeia de cópias.*** A referência não tem realidade, apenas se projeta a uma outra referência. (BARTHES apud COMPAGNON, 2001, p. 139. Grifos acrescentados).

Com a noção de intertextualidade, Julia Kristeva vê o texto como um mosaico de citações, como a absorção e transformação de outros textos. No entanto em Bakhtin, donde ela partiu, o dialogismo incluía a abertura para o mundo, pois incluía o "texto" social, a interação social. Bakhtin, com seu conceito de dialogismo, reintroduz a realidade, a história, a cultura e a sociedade no texto. A intertextualidade, pois, circunscreve o dialogismo no âmbito do texto apenas.

GENETTE referido por Compagnon, utilizando a complexidade das relações intertextuais, elimina a preocupação com o mundo que estava contida no dialogismo. Existem duas teorias, em exame, a respeito da relação da literatura com a realidade e as duas são opostas entre si. Uma defende a tese de que a finalidade da literatura é representar a realidade e a outra a de que a literatura somente representa a ela mesma. A ilusão referencial é um caso de naturalização do signo, pois o referente não tem realidade, ele é produzido pela linguagem e não antecede a ela (2001, p. 140).

Novamente citando Barthes, Compagnon assinala que a linguagem realista ilude o leitor, o convence de que ele não está diante dela, o signo se apaga e o leitor acredita que está lidando com as próprias coisas. Isso Barthes considera sobre toda a linguagem. Riffaterre, também arrolado por Compagnon, distingue o uso comum do uso poético da linguagem, pois a linguagem cotidiana seria diferente da linguagem literária, teria uma significação vertical, enquanto na literatura haveria uma significação horizontal.

A linguagem enquanto recorte arbitrário do mundo nos torna seus prisioneiros, escreveu Barthes, mencionado por Compagnon, que aponta como uma concepção pós-heideggeriana, a de que a linguagem é sem saída para o outro, para o real, limitando nosso horizonte. A língua é um código que faz parte de uma legislação, a linguagem. Somos submetidos a regras, ao código, e somente pela submissão somos permitidos na comunicação. Nesse sentido, o falar concerne ao real, ao outro, mas mesmo assim a língua é profundamente não-realista, sintetiza Compagnon (2001, p.142).

O fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo, pois a linguagem é usada para tratar de coisas que não são somente da ordem da linguagem. A *mimèsis* é conhecimento, e não cópia ou réplica idêntica. Ela primeiro tem compromisso com o conhecimento e depois com o mundo e com a realidade.

Segundo Northrop Frye (Apud COMPAGNON, 2001, 143) a finalidade da *mimèsis* não é copiar, mas estabelecer relações entre fatos e gerar um efeito fora da ficção, ou seja, no mundo; seria o efeito produzido no leitor ao ser afetado pela recepção. Também Paul Ricoeur aposta na aliança da *mimèsis* com o mundo, inscrito no tempo, pondera Compagnon.

A *mimèsis*, como representação de ações, agencia a ocorrência de fatos e se torna uma “imitação criadora”. Uma atividade cognitiva, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e conduz ao conhecimento. Reabilita-se pelo seu valor cognitivo, social e comunitário; de diferentes formas a *mimèsis* foi religada ao mundo, ao real.

A realidade nunca foi totalmente separada da teoria literária; o mundo sempre permeou o pano de fundo da ficção. A lógica maniqueísta dos literatos nos joga entre a ficção e a realidade ao passo que a literatura é ela própria a interface, o entrelugar, finaliza COMPAGNON (2001, 138-197).

1.3 Naufrágios

Naufrágios, de Cabeza de Vaca, enquanto relato de viagem do século XVI, passou a ser lido posteriormente ao seu lançamento, como obra que carrega, além de dados históricos, um forte apelo ficcional. A caracterização do gênero sofreu mudanças na evolução temporal: "se trata de una obra que documenta hechos históricos en la que esta reconocida una clara afiliación literaria, no solo en el sentido amplio señalado por Hayden White, sino de una manera explícita e inmediata" (LEWIS, 1982, p. 681).[1]

O relato converte-se em uma odisséia na qual a fabulação, somada às experiências do autor, geram um discurso que não tem por fim apenas a informação. Vários poderiam ser os motivos dessa estruturação, mas alguns são mais perceptíveis: "el soldado no puede hacer hincapié desde el principio en el valor de sus actuaciones, pero una vez enbarcado en su relato, no perdona oportunidad de poner sus propios hechos en una luz favorable" (LEWIS, 1982, p. 685).[2]

Existem muitos artigos, livros, teses e mesmo obras teatrais e fílmicas que retomam a história de Cabeza de Vaca. As abordagens teóricas privilegiam diferentes aspectos da narrativa e em alguns casos entram em conflito, pois alguns estudiosos tratam a narrativa como fato histórico: (LACALLE, 1961), (FETTER, 1997), (MARINUCCI, 1998); como fabulação e exagero: (ZUBIZARRETA, 1957); ou como uma hibridização de história e ficção:

[1] Trata-se de uma obra que documenta feitos históricos na qual está reconhecida uma clara afiliação literaria, não só no sentido amplo assinalado por Hayden White, mas também de uma maneira explícita e imediata. (Tradução do pesquisador para uso exlcusivo deste trabalho).
[2] O soldado não pode manter posição firme desde o principio no valor de suas atuações, mas uma vez embarcado em seu relato, não perdoa oportunidade de colocar seus próprios feitos em uma luz favorável. (Tradução do pesquisador).

(BARRERA, 1985), (MAURA, 2000). Os dois últimos levam em consideração a recepção da obra, ou seja, o lado ficcional é atribuído ao valor que os leitores atribuem à narrativa no decorrer do tempo.

Quanto às obras literárias (POSSE, 1992, em: *El Largo Atardecer del Caminhante*) ficcionaliza e noveliza a aventura narrada por Cabeza de Vaca, privilegiando a "saga do herói" e seus dotes honrosos. O mesmo ocorre com o filme *Cabeza de Vaca,* de Nicolás Echeverría (1990), e com a obra teatral de José Sanchis Sinisterra, T*rilogia americana*, segundo JUAN-NAVARRO (1999, p. 221).

O discurso engendrado pelo narrador cria um herói, e talvez essa forma de se colocar diante dos fatos não seja tão estranha ao pensamento da época, pois Bernal Díaz del Castillo, citado por Elsa Otilia Heufemann-Barría, em outro relato da época, comenta:

> Já falei de nós, os soldados, que partiram com Cortés, e do lugar em que eles foram mortos, e se quiserem saber alguma coisa sobre nossas pessoas, éramos todos "hidalgos", mesmo se alguns não possam se valer de linhagem muito clara, pois é bem sabido que neste mundo os homens não nascem todos iguais(...) Mas deixando isso de lado, além de nossa antiga nobreza – com os atos heróicos e os altos feitos que realizamos nas guerras, lutando dia e noite (...) nos enobrecemos muito mais do que antes (HEUFEMANN-BARRÍA, 2002, On-line).

O pensamento quinhentista era permeado por uma "aura" que tornava heróicos os atos dos conquistadores e a forma como se colocavam diante das situações. As guerras, os saques e os morticínios não eram vistos apenas de uma maneira negativa, mas também honrosa e positiva. A conquista andava de mãos dadas com o ideal cristão, que era disseminar a fé católica às populações consideradas bárbaras, inferiores, incultas e presumivelmente necessitadas de serem resgatadas e agregadas ao poderio europeu.

Dificilmente há textos neutros em conteúdo ideológico. E também os relatos de viagem do século XVI, em sua maioria.

> Deixam vazar, em maior ou menor grau, pressupostos e ideologias que moldam o pensamento eurocêntrico. Portanto, tais relatos aos quais se convencionou chamar de 'literatura de informação' não trazem apenas informações, mas também substratos ideológicos que percorrem, quer de forma explícita ou camuflada, a superfície ou os mananciais subterrâneos das palavras (ANDO; BONNICI, 2004, p. 100).

Em vários outros relatos e crônicas da época da Conquista, e certamente também em *Naufrágios,* de Cabeza de Vaca, a recorrência à ficção objetiva o convencimento, ou a persuasão. Esses traços os assemelhariam com a tradição novelística que se principiava a desenvolver no século XVI (*Cf*. JUAN-NAVARRO, 1999, p. 208).

Para Barrera (1985, p. 26), apesar da aparente simplicidade e o propósito documental, a obra de Cabeza de Vaca demonstra uma intencionalidade artística. Alvar Núñez é um relator que se preocupa com seu relato no que se refere à disposição do material e às motivações e às dúvidas que experimenta ao redigir.

Barrera afima: "los *Naufragios* pueden ser abordados desde una doble perspectiva: *el tipo discursivo* al que pertenece y su *formación textual*, fruto de la combinación de lo que no es propiamente *historia*, ni propriamente *literatura* y que, por esa misma impureza, las contiene a ambas" (BARRERA, 1985, p. 18. *Grifos do autor*). [3]

Essa "intencionalidade artística" é baseada em uma prática que era comum à época da colonização: a imposição da religião às culturas conquistadas. Tanto que, segundo Thomas Bonnici, "a demolição da religião

[3] *Naufrágios* pode ser abordado por uma dupla perspectiva: o tipo discursivo a que pertence e sua formação textual, fruto da combinação do que não é propriamente história, nem propriamente literatura e que, por essa mesma impureza, contém ambas. (Tradução do pesquisador).

indígena acontece ao lado da construção da fé cristã, pressupondo a superioridade da religião do europeu e classificando o 'fiel' indígena como um outro religioso enquanto permanece em 'erro'" (2004, p. 85-86). E, por conseqüência, elevando moralmente a imagem daquele que detém o discurso.

Hayden White pondera que o discurso histórico é engendrado em uma "crônica" em que se organizam fatos que serão narrados de uma forma subordinada pelo tempo de suas seqüências. Logo em seguida essa crônica é encadeada a uma "estória", conformando-se em um "espetáculo" em que ocorrem os eventos, respeitando-se uma estrutura que procura ter um "começo, meio e fim discerníveis" (WHITE, 1992, p. 21).

Uma crônica baseada em fatos reais é contada ou posta em enredo na forma de uma história romanesca. Essa "estória romanesca é fundamentalmente um drama de auto-identificação simbolizado pela aptidão do herói para transcender o mundo da expariência, vencê-lo e libertar-se dele no final – o tipo de drama associado à lenda do Graal ou à estória da ressureição de Cristo na mitologia cristã" (WHITE, 1992, p. 24).

Das descrições feitas em sua jornada, Cabeza de Vaca cria uma imagem de protagonista de si mesmo e deixa uma impressão positiva nos leitores de seu relato. Com o reforço de que quem narra afirma e atesta que tudo o que aconteceu foi verídico, pois estava presente às cenas descritas. "Se retrata además como valeroso soldado, heroico explorador, santo predicador y hacedor de milagros: en fin, como protagonista novelesco" (LEWIS, 1982, p. 693). [4]

Para Robert Lewis, o sistema interpretativo das aventuras narradas por Alvar Núñez Cabeza de Vaca em terras norte-americanas é frequentemente baseado na simbologia cristã e "por toda la segunda parte de los *Naufrágios*, a partir de la conversión de los esclavos españoles en curanderos, hay

[4] Retrata-se, além disso, como valoroso soldado, heróico explorador, santo predicador e fazedor de milagres: enfim, como protagonista de romances. (Tradução do pesquisador).

paralelismos implícitos con los hechos de Cristo y sus discípulos" (LEWIS, 1982, p. 692 e 693).[5]

A imagem de Jesus Cristo irá aparecer de forma sistemática. Todas as remissões às figuras ou passagens da tradição cristã remetem de forma direta ou indireta ao messias, ao redentor.

Ao enfrentar as agruras da natureza selvagem da América do Norte e ficar em situações de extrema necessidade, Cabeza de Vaca invoca a Deus. O narrador-autor atribui o seu destino ao criador, e a seus pecados é atribuída a causa de sua miséria.

Essas constantes remissões ao ideário cristão e a passagens da Bíblia possibilitam que se estabeleça uma relação aproximativa com a figura principal engendrada pelo discurso: o messias.

Segundo Todorov, existem duas formas de se ver e entender os relatos de viagem: a material e a espiritual, e ambas são constituídas de elementos comuns, variando apenas o grau de freqüência deles. O leitor tem a opção de atribuir conotação espiritual à forma material e vice-versa (Cf. TODOROV, 1999, p. 16).

Alvar Núñez relata aquilo que, em um primeiro momento, parece ser algo inacreditável, fantástico ou maravilhoso: um milagre. Um homem que parecia estar morto é tratado por ele e se reestabelece; é visto caminhar e se alimentar no dia seguinte.

Voltando à proposição de Todorov supracitada, é possível encarar esse fato como um exagero narrativo ou como uma "elevação espiritual" da pessoa que praticou a cura. Cabeza de Vaca escreveu a cena da seguinte forma:

> y cuando llegué cerca de los ranchos que ellos tenían, yo vi el enfermo que íbamos a curar que estaba muerto, porque estaba mucha gente al derredor de él llorando y su casa deshecha, que es señal que el dueño estaba muerto; y ansí, cuando yo llegué hallé el indio los ojos vueltos y sin ningún pulso, y con todas señales de muerto, según a mí me

[5] Por toda a segunda parte de Naufrágios, a partir da conversão dos escravos espanhóis em curandeiros, há paralelismos implícitos com os feitos de Cristo e seus discípulos. (Tradução do pesquisador).

paresció, y lo mismo dijo Dorantes. Yo le quité una estera que tenía encima, con que estaba cubierto, y lo mejor que pude supliqué a nuestro Señor fuese servido de dar salud a aquél y a todos los otros que de ella tenían necesidad; y después de santiguado y soplado muchas veces, me trajeron su arco y me lo dieron, y una sera de tunas molidas, y lleváronme a curar otros muchos que estaban malos de modorra, [...] y a la nocthe se volvieron a sus casas, y dijeron que aquel que esta (sic) muerto y yo había curado en presencia de ellos, se había levantado bueno y se había paseado, y comido, y hablado con ellos, y que todos cuantos había curado quedaban sanos y muy alegres (Cabeza de Vaca, 1984, p.98).[6]

As remissões às narrativas da tradição cristã se concatenam, e um fato como esse é possivelmente relacionado com os feitos de Cristo.

Em 1616 o historiador paraguaio Ruy Diaz de Guzman em sua obra *La Argentina Manuscrita* irá contar a história que se conhecia na época a respeito da narrativa de Cabeza de Vaca. O curioso é que o episódio do suposto "milagre" perpetrado por Alvar Núñez irá tomar dimensões ainda maiores:

Pasó Álvaro Núñez a la Florida por tesorero de Su Majestad con el gobernador Pánfilo de Narváez, que fue a aquella conquista con cantidad de españoles: el cual habiendo perecido con la mayor parte de su gente, la restante quedó en poder de los indios de aquella tierra, gente caribe y cruel. Fueron todos comidos de ellos, excepto Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, y un esclavo suyo de nación moreno; y estando los dos en este cautiverio entre tan mala gente, **fue el Señor servido de darle don de hacer cosas miraculosas, como fueron el sanar enfermos, dar vista a los ciegos, y lo que más es, resucitó un muerto con solo tocarle, diciendo: «en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo», tan grande era su fe. Con que vino a tener tanto crédito y estimación entre aquellos bárbaros, que le tenían por santo;** y así le eligieron por su capitán, y de cautivo, libre y señor: el cual reconociendo su poder, determinó atravesar

[6] E quando cheguei perto dos ranchos que eles tinham, eu vi que o enfermo que iríamos curar estava morto, porque havia muita gente al derredor dele chorando e sua casa desfeita, que é sinal que o dono estava morto; e assim, quando eu cheguei achei o índio com os olhos revoltos e sem nenhum pulso, e com todos os sinais do morto, segundo me pareceu, e o mesmo disse Dorantes. Eu retirei uma esteira que tinha sobre o que estava coberto, e o melhor que pude supliquei a Nosso S0enhor fosse servido de dar saúde para aquele que teria necessidade; e depois de benzido e soprado muitas vezes, me trouxeram seu arco e me deram-no, e uma cesta com tunas moídas, e me levaram a curar outros muitos que estavam mal de modorra, [...] e à noite foram para suas casas, e disseram que aquele que estava morto e eu havia curado na presença deles, se havia levantado bom e havia passeado, comido, e falado com eles, e que todos quanto havia curado estavam sãos e muito alegres. (Tradução do pesquisador).

> desde aquella provincia hasta la Nueva Espana (GUZMAN, 2006. On-line. Grifos acrescentados).[7]

Sobrinho-neto de Cabeza de Vaca, Ruy Diaz de Guzman escreveu que seu tio-avô, além de ressuscitar mortos, ainda "deu a vista aos cegos". Acrescenta que os índios da América do Norte o teriam por santo e o respeitavam muito por causa disso.

1.4 O elemento histórico

Considerado inicialmente crônica, em um sentido mais estrito da palavra, *Naufrágios* vem sendo abordado ora como relato histórico, ora como memória. Fato é que a sua classificação genérica permanece no campo da impossibilidade conclusiva.

Trinidad Barrera, em introdução ao livro de Cabeza de Vaca, escreve:

> El voluminoso *corpus* de la historiografía americana tiene en su haber uno de los textos más interesantes e ingeniosos que se escribieron sobre el descubrimiento, donde se coordinan la información y la ficción, como era habitual en el discurso de la historia del seiscientos, al que se le exigía, a través de la retórica clássica y renacentista, las mismas cualidades que lucía la prosa de ficción (1985, p. 7).[8]

---

[7] Passou Alvar Núñez para a Flórida por tesoureiro de sua majestade com o governador Pánfilo de Narváez, que foi para aquela conquista com quantidade de espanhóis, o qual pereceu com a maior parte de sua gente, o restante ficou em poder dos índios daquela terra, gente caribe e cruel. Foram todos comidos por eles. Exceto Alvar Núñez Cabeza de Vaca, e um escravo seu de nação morena; e estando os dois nesse cativeiro entre tão má gente, foi o Senhor servido de lhe dar fazer coisas miraculosas, como foram sanar os doentes, dar vista aos cegos, e o que mais é, ressucitou um morto apenas tocando-o, e dizendo: "em o nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo", tão grande era sua fé. Com que veio a ter tanto crédito e estima entre aqueles bárbaros, que o tinham por santo; e assim o elegeram por seu capitão, e de cativo, livre e senhor o qual, reconhecendo seu poder, determinous atravessar desde aquela província até a Nova Espanha. (Tradução do pesquisador).

[8] O volumoso corpus da historiografia americana tem em seu poder um dos textos mais interessantes e engenhosos que se escreveram sobre o descobrimento, no qual se coordenam a informação com a ficção, como era habitual no discurso e na história dos seiscentos, ao que se exigia, através da retórica clássica e renascentista, as mesmas qualidades que destacavam a prosa de ficção. (Tradução do pesquisador).

Barrera, apesar de não adentrar a questão de gênero, destaca as características ficcionais da obra, bem como suas características retóricas.

Para Trinidad Barrera, "los *Naufragios* pueden ser abordados desde uma doble perspectiva: el *tipo discursivo* al que pertenece y su *formación textual*, fruto de la combinación de lo que no es propiamente historia, ni propriamente *literatura* y que, por esa misma impureza, las contiene a ambas" (1985, p. 18. Grifos do autor). [9]

Segundo Hayden White, ao esboçar uma nova forma de se analisar os fatos ditos históricos, o trabalho histórico é:

> Uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. As histórias (e filosofias da história também) combinam certa quantidade de 'dados', conceitos teóricos para 'explicar' esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. Além disso, digo eu, eles comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, lingüístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré - criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente 'histórica'" (1992, p. 11).

A percepção do fato ocorrido subordina-se ao modo lingüístico em que tenta apreender as formas das obras que os relatam. O trabalho histórico se define como uma construção verbal discursivo-narrativa em prosa, seguindo "um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os" (WHITE, 1992, p. 18).

---

[9] *Naufrágios* pode ser abordado desde uma dupla perspectiva: o tipo discursivo a que pertence e sua formação textual, fruto da combinação do que não é propriamente história, nem propriamente literatura e que, por essa mesma impureza, contém a ambas. (Tradução do pesquisador).

Dessa maneira a "transformação da crônica em estória é efetuada pela caracterização de alguns eventos da crônica em função de motivos iniciais, de outros em função de motivos conclusivos, e de ainda outros em função de motivos de transição" (WHITE, 1992, p. 21).

De modo geral, as crônicas não têm um final fechado. Também elas não têm um início definido, apenas começam quando o narrador ou cronista registra as primeiras impressões.

Elas não possuem picos ou resoluções (típicos da ficção), às vezes continuam indefinidamente. "As estórias, porém, têm uma forma discernível (mesmo quando essa forma é a imagem de um estado de caos) que separa os eventos nelas contidos dos outros eventos que poderiam aparecer numa crônica abrangente" (WHITE, 1992, p. 22).

White considera que a diferença entre a história e a ficção seria a de que a história é "encontrada" ou "achada", enquanto a ficção é "criada" ou "inventada" (1992, p. 22). Para o autor, essa consideração teria mais valor em análises de textos históricos do que em textos literários, pois os fatos históricos teriam sua origem independente da percepção do escritor e os fatos relatados em romances poderiam ser criados de uma maneira que não é possível ser feita no campo histórico.

Igualmente, "a elaboração de enredo é a via pela qual uma seqüência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado". Ou seja, o enredo é uma estrutura imprescindível para que se possa ter uma história com início, meio e fim. "A questão importante é que toda história, mesmo a mais 'sincrônica' ou 'estrutural', há de ser posta em enredo de alguma maneira" (WHITE, 1992, p. 23).

Existe uma diferença entre representar um fato que aconteceu, como aconteceu e por que aconteceu, e "prover um modelo verbal, na forma de uma narrativa, de modo a explicar o processo de desenvolvimento que conduz de

uma situação a uma outra situação recorrendo às leis de causação" (WHITE, 1992, p. 27).

As narrativas históricas são condicionadas a basear-se em fatos "meta-históricos", que proporcionam diversas explicações que se baseiam especificamente no campo da história (*Cf.* WHITE, 1992, p. 28).

De acordo com Santiago Juan-Navarro, a maneira como a obra de Cabeza de Vaca foi escrita revela um processo de várias e sucessivas redações diferentes no decorrer de um período de 25 anos. Desse modo, houve uma preocupação em causar um "impacto retórico" sobre o seu público leitor, ou seja, houve um esforço para aumentar a sua expressividade (*Cf.* JUAN-NAVARRO, 1999, p. 208).

A existência de vários modelos estruturais de narrativas resulta em mecanismos retóricos que se contradizem, causando certa ambigüidade, e é justamente essa ambigüidade que enriquece a obra.

Cabeza de Vaca "tiene um objetivo que no es principalmente ético, científico ni literário, sino político y militar: justificar obedientemente sus acciones en la Florida Y la Nueva Galicia y solicitar nuevas 'mercedes' del emperador (su nombramiento como capitán o Adelantado de una nueva expedición)" (JUAN-NAVARRO, 1999, p. 219).[10]

A narrativa de Cabeza de Vaca "se trata de una obra que documenta hechos históricos en la que está reconocida una clara afiliación literaria, no solo en ***el sentido amplio señalado por Hayden White****, sino* de una manera explícita e inmediata" (LEWIS, 1982, p. 681. Grifo acrescentado).[11]

Segundo Robert Lewis, *Naufrágios* é uma história em que o narrador não perde a oportunidade em se colocar como uma figura que exalta a si mesmo de uma maneira explícita e imediata (*Cf.* 1982, p. 685). Assim, o autor procura, por

[10] Cabeza de Vaca tem um objetivo que não é principalmente ético, científico, nem literário, senão político e militar: justificar obedientemente suas ações na Flórida e na Nova Galícia, e solicitar novas beneces do imperador (sua nomeação como Capitão de uma nove expedição). (Tradução do pesquisador).
[11] Trata-se de uma obra que documenta feitos históricos, na qual está reconhecida uma clara filiação literária, não só no sentido amplo assinalado por Hayden White, como também de uma maneira explícita e imediata. (Tradução do pesquisador).

meio da imagem criada, deixar uma impressão positiva para os leitores de seu relato.

O sistema interpretativo usado pelo narrador com mais freqüência é o da simbologia cristã: “Por toda la segunda parte de los *Naufrágios*, a partir de la conversión de los esclavos españoles en curanderos, hay paralelismos implícitos con los hechos de Cristo y sus discípulos” (LEWIS, 1982, p. 693).[12]

Um estudo sistemático das interpretações que privilegiam a faceta “milagreira” de Cabeza de Vaca foi realizado por Jacques Lafaye em *Mesías, cruzadas, utopias: el judeo-cristianismo en las sociedades iberoamericanas*. Lafaye expõe de maneira seqüencial os vários documentos que tratam os fatos ocorridos e os interpreta como sendo algo milagroso.

Para Lafaye, Alvar Núñez não fala diretamente em milagre, apenas relata de modo “natural” o que aconteceu. Cabeza de Vaca não escreve diretamente que fez algo sobrenatural, pelo contrário, atribui as curas à intercessão divina. O narrador retrata-se como sendo um instrumento da ação divina, servindo como uma “ponte” entre o céu (Deus) e os índios (*Cf*. LAFAYE, 1997, p. 65-84).

Ora, se Cabeza de Vaca tem um discurso indireto, ele incita o leitor a inferir, por meio de associações, os próprios “milagres”. E esse leitor acaba achando que realmente houve uma personagem que talvez tenha realizado milagres.

Concomitante a isso, existe o fato de que sua obra foi disseminada principalmente pelo caráter excepcional dos fatos nela relatados. Mas não é somente o conteúdo místico que chama a atenção na obra de Cabeza de Vaca. No decorrer do tempo, os leitores mudam seus interesses e como a obra é predominantemente construída por um discurso dúbio e plurissignificativo, ela arrebanha interessados nas mais variadas épocas.

A primeira apresentação do trabalho de Lafaye a respeito dos supostos milagres de Cabeza de Vaca data de 1962. O estudioso lança dúvidas a

[12] Por toda a segunda parte de Naufrágios, a partir da conversão dos escravos espanhóis em curandeiros, há paralelismos implícitos com os feitos de Cristo e seus discípulos. (Tradução do pesquisador).

respeito dos escritos originais de *Naufrágios*, pois admite a idéia de que houve várias reescrituras da mesma obra.

Investigando o percurso que gerou a fama de místico do náufrago, admite que poderia ser não a obra em si, mas os boatos a respeito da empreitada na América que causaram a fama de um Cabeza de Vaca milagreiro. Lafaye escreve: "Como la fuente de los renglones antes citados fue oral, ¿podemos determinarla exactamente?" (1997, p. 65- 66).[13] Por outro lado, Lafaye analisa passo a passo as primeiras ocorrências de experiências místicas no relato de viagem de Cabeza de Vaca.

Logo na primeira vez em que os espanhóis se vêem diante do sobrenatural, não existe uma indicação direta de que acreditavam nas práticas xamânicas dos índios. Lafaye denomina a prática ocorrida de "'broma' trágica planeada integralmente por los índios, a los que tratarán de curar para librarse del hambre" (1997, p. 68).[14]

A ação se passa de maneira que não há uma auto-atribuição por parte do narrador de ele mesmo ser uma pessoa que tem algum dom especial, pelo contrário, o fato de os índios se curarem é tratado como brincadeira. "La manera con que nosotros curamos era santiguándolos y soplarlos, y rezar un *Pater noster* y un *Ave María,* y rogar lo mejor que podíamos a Dios Nuestro Señor que les diese salud, y espirase en ellos que nos hiciesen algún buen tratamiento" (CABEZA DE VACA, 1984, p. 79).[15]

Lafaye considera que assim como começou, "una broma trágica", foram todas as outras ocorrências dos supostos feitos místicos desempenhados ou realizados pelos três sobreviventes, e principalmente por Cabeza de Vaca.

Não há uma única situação, segundo Lafaye, em que Alvar Núñez diz que realizou milagres ou curas. Todas as referências indicam que ou os índios se

[13] Como a fonte das memórias antes citadas foi oral, podemos determiná-la exatamente?

[14] Lafaye denomina a prática ocorrida de "'broma' trágica planejada integralmente pelos índios, aos quais trataram de curar para livrar-se da fome". (Tradução do pesquisador).

[15] A maneira com que nós curamos era santiguar e soprar, e rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria, e rogar o melhor que podíamos a Deus Nosso Senhor que lhes desse saúde, e esperar que eles nos dessem algum bom tratamento. (Tradução do pesquisador).

curavam sozinhos por acreditar, ou o próprio Deus tinha misericórdia daquele povo e os curava. “Alvar Núñez no establece distinción cualitativa entre la curación de los índios y la supervivencia de él y sus compañeros, en el orden del milagro. El recurrir a las curaciones milagrosas se convierte en procedimento normal de abastecimento” (LAFAYE, 1997, p. 68).

Quanto ao episódio mais inusitado da narrativa de Cabeza de Vaca, a cura de um índio que estava ou parecia estar morto, Lafaye conclui que não existe prova no próprio discurso do narrador que indique uma certeza de que houve o milagre. “La diferencia entre la enfermedad y la muerte, entre la curación y la resurrección, parece insignificante al narrador, ya acostumbrado al milagro por los numerosos precedentes. Lo sobrenatural se há vuelto tan familiar a él, que no trata de verificar la aseveración de ‘nuestros índios, a quien di las tunas’” (LAFAYE, 1997, p. 70).

Lafaye argumenta que foram os índios que disseram a Alvar Núñez a respeito do morto ter voltado à vida, e o próprio Cabeza de Vaca lança dúvidas quanto ao comportamento dos índios quando tinham algum interesse. O narrador de *Naufrágios* diz que os índios são grandes amigos de romances e muito mentirosos, justamente quando lhes interessa (*Cf*. LAFAYE, 1997, p. 70).

Pois bem, se o texto de Cabeza de Vaca não revela nada de definitivo sobre a natureza de supostos atos extraordinários, como a fama de “santo” ou “milagreiro” se espalhou? Segundo o estudo de Jacques Lafaye, foram as sucessivas interpretações de sua obra e, talvez, boatos espalhados em uma época próxima à sua publicação.

Lafaye acompanha a evolução temporal das citações a respeito dos “milagres” e conclui que “Alvar Núñez fue un ejemplo vivo de mestizage cultural o de aculturación, uno de los primeros, hasta entonces, y de los más intensos. Su historia personal, vista en esta perspectiva, ‘tiene algo de milagro’” (LAFAYE, 1997, p. 84).[16]

[16] Alvar Núñez foi um exemplo vivo de mestiçagem cultural ou de aculturação, um dos primeiros, até então, e dos mais intensos. Sua historia pessoal, vista nesta perspectiva, ‘tem algo de milagre’. (Tradução do pesquisador).

O minucioso trabalho de Jacques Lafaye, porém, não se refere à única ocorrência da palavra “milagre” em todo o livro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Indireta como a maioria das referências feitas sobre os fatos ocorridos, a referência ao milagre está ou é atribuída à fala de uma nebulosa figura: uma mulher, moura, de Hornachos; uma mulher que vaticinava e os havia prevenido do que aconteceria na viagem. Com os tripulantes que sobreviveram

> quedaban diez mujeres casadas, y una de ellas había dicho al gobernador muchas cosas que le acaecieron en el viaje, antes que le suscediesen y ésta le dijo, cuando entraba por la tierra, que no entrasse, porque ella creia que él ni ninguno de los que con él iban no saldrían de la tierra ***y que si alguno saliese, que haría Dios por eso muy grandes milagros*** (CABEZA DE VACA, 1984, p. 140 e 141. Grifo acrescentado).[17]

Como relata Cabeza de Vaca, “quiero asimismo hacer memoria”, o que a moura de Hornachos profetizou e “nos había suscedido todo el viaje de la misma manera que ella nos había dicho” (CABEZA DE VACA, 1984, p. 140-141).[18]

Com a intervenção final do “oráculo” de Hornachos, a palavra “milagre” adentra de maneira contundente no significado geral de toda a relação e a memória contida em *Naufrágios*. E isso talvez justifique ou acrescente mais um motivo para a fama de milagreiro de seu autor, além dos já identificados e esquadrinhados por Jacques Lafaye.

Se Cabeza de Vaca não fez milagres como lhe foram atribuídos, sua própria sobrevivência durante dez anos em uma terra estranha e hostil parece ter algo de miraculoso; essa é a reflexão feita por Jacques Lafaye. (1997, p. 84).

---

[17] Ficaram dez mulheres casadas, e uma delas havia dito ao governador muitas coisas que lhe aconteceram na viagem, antes que lhe sucedessem e ela lhe disse, quando entrava pela terra, que não entrasse. Porque ela acreditava que ele e também nenhum dos outros que com ele iam não sairiam da terra e que se algum saísse, que faria Deus por esse grandes milagres. (Tradução do pesquisador).

[18] Quero assim mesmo relembrar (...) nos havia sucedido toda a viagem do mesmo modo que ela nos havia dito. (Tradução do pesquisador).

1.5 Que gênero e que estilo são esses?

Primeiramente é necessário que se faça um retorno à origem da própria palavra:

> A palavra *gênero* remonta à base indo-européia *gen-* que significa 'gerar', 'produzir'. Em latim, relaciona-se com esta base o substantivo *genus, generis* (significando 'linhagem', 'estirpe', 'raça', 'povo', 'nação') e o verbo *gigno, genui, genitum, gignere* (significando 'gerar', 'criar', 'produzir', 'provir'), com o qual se relacionam palavras como genitor, primogênito, genital, genitura. Por curiosidade, vale registrar que a palavra germânica *Kind* (criança) remonta àquela mesma base etimológica (FARACO, 2003, p. 108).

Os gêneros sofrem variação, isto é, não são sistemas isolados e ou estáticos: " (falamos e escrevemos em gêneros; eles orientam nosso dizer) e aprendemos a dizer assimilando essas formas típicas no interior da mesma atividade" (FARACO, 2003, p. 117).

Para (MELLO, 1998, p. 33), "os gêneros existem como sistemas e não como categorias dotadas de uma essência ontológica". Esses sistemas interagem entre si e variam suas formas, subordinadas ao tempo, ao espaço e à cultura social de uma determinada época. "Não existe intermediário entre o gênero e a obra [...] é preciso aprender a apresentar os gêneros como princípios de produção dinâmicos [...] os gêneros literários têm origem pura e simplesmente no discurso humano" (MELLO, 1998, p. 33).

São sistemas que se apresentam em obras literárias e que são baseados em suas características internas. "O gênero representa uma soma de processos técnicos existentes de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende" (WARREN apud MELLO, 1998, p. 42).

A partir do conceito desenvolvido por (REIS, 2001), Cristina Mello teoriza os gêneros como "modos do discurso". Para a autora esses "modos"

“correspondem a tipos ideais da ficção e podem ser encontrados nas obras literárias, enquanto os gêneros designam classes com uma realização histórica” (MELLO, 1998, p. 47).

Segundo esse raciocínio, os “modos” transcenderiam ou se transformariam no decorrer dos anos, e pode-se perceber isso na linha paradigmática do tempo. O conceito de modo designa “categorias abstractas e trans-históricas do discurso, que se manifestam nos textos literários” (MELLO, 1998, p. 48 e 49). Pode-se dizer que essas manifestações não aparecem somente nos textos literários, mas também em outros textos, como no caso do relato de viagem de Cabeza de Vaca.

Citando Todorov, Cristina Mello salienta que: “os gêneros literários não são outra coisa senão uma escolha entre os possíveis do discurso tornado convencional pela sociedade” (1998, p.51).

O gênero é um sistema que sofre influências várias. Além do autor e da forma como ele confecciona sua obra, outros fatores determinam a generalização do construto verbal, e são eles: o tempo, a sociedade e a cultura de um determinado local. “A ausência de limites entre os gêneros, na prática textual, determina a multiplicação das relações, dos parentescos, das famílias de textos, que podem ser agrupados segundo critérios muito diversos, quer de ordem formal, quer semântico-pragmática” (MELLO, 1998, p. 54).

Desse modo, não se pode fixar ou classificar os tipos de discurso como categorias extáticas, pois variam de acordo com a situação que se encontram. Essas categorias sofrem mudanças “de acordo com factores históricos, teóricos, didácticos e outros”. A autora exemplifica essa mudança ao escrever que até mesmo os programas escolares criterizam de maneira diferente as mesmas obras (*Cf*. MELLO, 1998, p. 54).

Não existe uma “verdade” absoluta em relação à abordagem que se fará em uma determinada obra.

> O conceito de gênero não pode ser definido a partir de um princípio único e monolítico; que o gênero literário a que uma obra pertence se compreende como um conjunto de processos dominantes; finalmente, que o problema da classificação só pode ser resolvido em contextos históricos precisos, recusando-se de todo uma classificação imutável (TOMACHEVSKI apud MELLO, 1998, p. 55).

Um norte teórico é o que determina a escolha de interpretação genérica a respeito de determinada obra (levando em conta o autor e o leitor). Apesar da autoria não mudar, todo o resto muda. A recepção da obra pode transformar a categorização que se faz dela (*Cf*. MELLO, 1998, p. 58).

Em vista dessa complexidade de discursos e locais em que esses discursos são proferidos ou lidos, "a questão das classificações há de colocar-se sempre como um problema a resolver nos devidos contextos teóricos e didácticos" (MELLO, 1998, p. 61).

Para Carlos Reis o nível dos "modos do discurso" é entendido como "categoria abstrata e transhistórica que encerra virtualidades não exclusivamente literárias" (REIS, 2001, p. 238).

Esses "modos" são tidos como "universais de representação" (o modo épico, o modo lírico e o modo dramático). Ora, segundo Reis, seguindo esse conceito "o que é essencial é que elas [as palavras] provenham de um narrador que assim protagoniza uma relação narrativa com o destinatário" (REIS, 2001 p. 238).

Carlos Reis salienta que:

> Mesmo quando nos referimos a textos que não reconhecemos como literários (ou que, quando muito, confinam com ou parcialmente invadem o campo literário), tais como [...] relatos de viagens, [...] é ainda possível referirmo-nos, com certa segurança, a uma determinada propensão modal: [...] detectamos uma dinâmica narrativa; [...] alguns relatos de viagem e de naufrágios, sendo fundamentalmente narrativos, não excluem pontuais e intensas representações dramáticas (2001, p. 242).

Esses gêneros discursivos (relatos de viagens) podem ser tidos como literários, por força de uma "dinâmica modal" que prevalece nos textos de fato literários (*Cf.* 2001 p. 242).

Carlos Reis propõe tratar os gêneros como "hipercódigos" que sofrem variação com o decorrer do tempo, e tanto podem surgir como desaparecer durante a evolução literária (*Cf.* REIS, 2001, p. 247). Portanto são instáveis e transitórios, transpassados pela cultura e pela história, dialogando com a tradição que os assume ou os refuta de acordo com as normas vigentes.

Marília Fetter escreve que a obra de Cabeza de Vaca, *Naufrágios*

> É de difícil classificação, já tendo sido considerada como literatura de viagem, também como um quadro etnográfico de valor considerável, como uma crônica relatando os sucessos e os infortúnios de um 'conquistador conquistado' e ainda, como as memórias de um sobrevivente de uma das tantas mal-sucedidas expedições espanholas à Flórida (1997, p. 37).

Vários autores classificam a obra de Cabeza de Vaca como crônica: "Lewis (1982 : 686), Barrera (1985 : 18), Rabassa (1961 : 68), Solano (1989 : 185) e Lafaye (1990 : 229)" (FETTER, 1997, p. 37). No entanto, Marília Fetter afirma que existem elementos ficcionais na obra e isso não impediria que fosse abordada como documento histórico, apesar de existir uma certa propensão à literariedade.

Ao citar Jacques Le Goff (1990, p. 423), a autora também considera que a obra, por ter sido escrita após os acontecimentos relatados, está perpassada pela memória do autor. E "a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar informações passadas, ou que ele representa como passadas" (FETTER, 1997, p. 38).

Marília Fetter conclui que o livro *Naufrágios* pode ser tratado como uma representação do real em que a mentalidade e o imaginário da época em que foi escrito se inserem de forma indireta.

Uma afirmação possível sobre a obra de cabeza de Vaca é a de que seria uma crônica de viagens com memórias "romanceadas".

A análise dos textos de Cabeza de Vaca pressupõe algumas recorrências que norteiam a forma como o narrador conduz a construção discursiva.

Esse "discurso" parece seguir determinadas constantes; são elas: remissões (por via direta ou indireta) a passagens da Bíblia, denominadas por (LEWIS, 1982) como "paralelismos"; mecanismos de "inclusão e exclusão", ou seja, o narrador se exclui de responsabilidades ou de atitudes que poderiam macular sua imagem e, ao mesmo tempo, se inclui em situações que elevam seu caráter moral.

Para construir uma imagem positiva de si, o narrador usa uma estratégia que consiste em nunca dizer claramente as situações que surgem, ou seja, usa a forma indireta.

Marília Fetter, citando Guilhermo Giucci, escreve que "Cabeza de Vaca, usando em seu relato da expedição uma estratégia que ele [Giucci] chama de inclusão e exclusão, se redime de qualquer responsabilidade nos desastres iniciais e joga-a sobre a pessoa do governador Narváez, atribuindo-lhe mau comando e incompetência" (1997, p. 108 e 109).

Em estudo sobre a *Poética* de Aristóteles, Umberto Eco declara que

> "o elemento fundamental da tragédia é o enredo, e o enredo é imitação de uma ação cuja finalidade, o *telos,* é o efeito que produz, o *ergon*. E este *ergon* é a *catarse*. Bela – ou bem-sucedida – será a tragédia que souber provocar a purificação das paixões. Logo, o efeito catártico é uma espécie de coroação da obra trágica, e isso não se manifesta na

> tragédia enquanto discurso escrito ou recitado, mas antes enquanto discurso recebido" (ECO, 2003, p. 224).

Retomando Hayden White (1992), Robert Lewis (1982) e Umberto Eco (2003), é possível afirmar que os estudos feitos aproximam a narrativa de Cabeza de Vaca da literatura, principalmente pelo fato de a estrutura narrativa assemelhar-se muito à estrutura da tragédia, analisada por Aristóteles em sua *Poética*.

A forma como o narrador de *Naufrágios* organiza e apresenta sua história, independente de ela ser "verdadeira" ou não, é muito parecida com os enredos que predominam nas histórias ficcionais. As estratégias narrativas são semelhantes e isso causaria um efeito muito parecido com o efeito de uma leitura declaradamente ficcional. Umberto Eco escreve: "Todo discurso tem uma estrutura profunda que é narrativa e que pode ser desenvolvida em termos narrativos" (2003, p. 228).

A história contada por Alvar Núñez seria, desse modo, calcada em um modelo "de uma estrutura narrativamente atraente" (ECO, 2003, p. 229). As várias contradições que se estabeleceram no decorrer dos anos serviram para que o livro se tornasse mais atraente para o leitor.

O próprio Cabeza de Vaca tem a consciência de que deve cativar o leitor, pois escreve: "que cierto no hay cosa que más deleite a los lectores que las variedades de las cosas y tiempos y las vueltas de la fortuna, las cuales, aunque al tiempo que se experimentan no son gustosas, cuando las traemos a la memória y leemos son agradables" (1984, p. 147).

A organização de determinados fatos é que determina a forma como será entendida e assimilada a história. O próprio autor escreve que o "experimentar" é diferente do "trazer à memória". O relevante seria, desse modo, não somente o fato em si, mas a maneira como o cronista organiza seqüencialmente determinados episódios e os apresenta como uma história una, coesa e estruturada visando preferencialmente ao deleite do leitor.

Capítulo II

2.1 O tempo

São de conhecimento popular algumas noções de tempo. Um dos modos de se ter a noção de tempo é pensar no mundo sem o tempo, que seria algo estático, imóvel. No entanto, se o movimento começasse a fazer parte desse mundo, esse mundo sem o tempo teria um “agora” diferente do anterior. Sendo assim, o período, não importando sua duração, entre o antes e o “agora”, sinaliza que algum tempo decorreu. “Portanto, o tempo e o movimento estão relacionados, porque a passagem do tempo depende dos movimentos que ocorrem. No mundo real, os movimentos nunca param de acontecer”, como explica a ENCICLOPEDIA DELTA UNIVERSAL, (1987, p. 7601). Sejam compilações ou fontes das noções de tempo mais gerais, que são de domínio público, as enciclopédias apresentam informações como as de que qualquer tipo de movimento, ao se repetir, diferencia-se dos demais. Um exemplo prático é o movimento que o sol faz durante o longo do dia e é repetido seguida e infinitamente. A medição do tempo humano baseia-se na repetição dos eventos naturais, para o senso comum.

Santo Agostinho, em suas *Confissões*, no *livro X*, ao indagar-se sobre o tempo, constata que a percepção humana é necessária para que se conheça a natureza do tempo. Ele escreve “que tudo quanto começa a existir ou deixa de existir só principia ou acaba quando se conhece [...], que tudo isso deve ter começado ou terminado, ainda que nela [Razão divina] nada comece e nada desapareça” (AGOSTINHO, 1988, p. 273).

Esse tempo se compõe de muitos momentos passageiros que regulam a duração do tempo conforme a sua existência ou não. De acordo com Santo Agostinho, os momentos temporais não podem alongar-se simultaneamente. E também não se tem como conceber “um tempo em que se possa dizer que não havia tempo”. (AGOSTINHO, 1988, p. 278).

Santo Agostinho, ao questionar-se a respeito da natureza do tempo, se vê incapaz de conceitualizá-lo apesar de concordar que é um dos assuntos mais

debatidos que existem. Quando se fala do tempo, compreende-se do que se trata, no entanto, Santo Agostinho diz: “se ninguém me perguntar, eu sei; mas se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta já não sei” (1988, p. 278).

Os tempos são medidos uns em relação aos outros; os curtos pelos curtos e os longos pelos longos. Mas Santo Agostinho afirma: “o tempo presente clama que não pode ser longo” (1988, p. 281).

Agostinho escreve também que existe uma “realidade” dos fatos passados, bem como dos fatos futuros. E essa “realidade” se compara à realidade dos fatos presentes, portanto existem em realidade, de fato. Ele explica que:

> Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, a minha infância que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória (AGOSTINHO, 1988, p. 282).

A presentificação do passado (memória) se dá quando a sua imagem evocada se torna objeto da descrição presente; imagem viva na memória. Agostinho defende a existência do presente das coisas passadas, do presente das coisas futuras e o presente das coisas presentes, o triplo presente.

Já para o filósofo Immanuel Kant o tempo é uma representação, é dado, possui uma única dimensão; é forma pura de intuição sensível, e tempos diferentes são apenas partes precisamente do mesmo tempo. A representação do tempo, portanto, tem que ser dada e ilimitada (*Cf,* 1983, p. 44-45).

O conceito de mudança e movimento (mudança de lugar) só se torna possível na representação do tempo, que é uma intuição interna.

Kant afirma que “todos os fenômenos em geral, quer dizer, todos os objetos dos sentidos estão no tempo, e estão necessariamente sujeitos às relações do tempo” (1983, p. 46). Portanto, é possível depreender-se dos escritos de Kant que o homem é um ser temporal e necessariamente sujeito às relações do tempo.

Immanuel Kant defende a existência do tempo como intuição interna e não como fenômeno externo, portanto não como realidade absoluta.

> Consequentemente o tempo não é real como objeto. Mas, se eu mesmo ou um outro ente me pudesse perceber sem esta condição da sensibilidade, estas mesmas determinações que nós nos representamos atualmente como mudanças nos dariam um conhecimento em que não se encontrará mais a representação do tempo, nem, por conseguinte, a de mudança, não existiriam. Sua realidade empírica permanece, pois, como condição de todas as nossas experiências. Mas a realidade absoluta não se pode, segundo vimos, conceder ao tempo (KANT, 1983, p. 46).

O tempo fora da condição subjetiva humana, segundo Kant, não é nada. Não é algo em si mesmo, não tem existência real. O valor do tempo limita-se aos seus fenômenos e não tem aplicação objetiva fora dele.

Também a noção espaço-tempo, defende Kant, é apenas uma categoria do pensamento humano que nos possibilita compreender a realidade; “só existem (sem que seja algo real) para compreender em seu seio tudo quanto é real” (KANT, 1983, p. 50). Portanto essas categorias, como intuição interna, seriam apenas representações de fenômenos.

Também para Bakhtin, na esteira de Kant, o tempo existe em relação ao homem, pois ele escreve que:

> O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação

> indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. [...] O trabalho do olho que vê se combina aqui com os mais complexos processos de pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 225).

A diferença fundamental de Bakhtin para Kant parece ser a de que o filósofo russo acrescenta a dimensão sociológica, ou seja, insere o tempo como uma categoria humana; uma categoria humana subordinada à cultura humana. E essa questão cultural irá permear todo o pensamento bakhtiniano, não só o relativo à questão temporal, mas todas as outras. Porém isso deve ser discutido em um outro momento.

Por outro lado, Martin Heidegger escreve que o tempo não é nada, dá-se o tempo. Quando procuramos dar características ao tempo começando do presente, entenderemos o presente igual ao "agora à diferença do não-mais-agora do passado e do ainda-não-agora do futuro. Presente significa, porém, ao mesmo tempo, pre-s-ença. Não estamos, contudo, acostumados a determinar o que é o próprio tempo, tomando como ponto de referência o presente no sentido de pre-s-ença" (1983, p. 460).

O conceito desenvolvido por Heidegger dá à unidimensionalidade do tempo kantiano um novo sentido: "espaço-de-tempo também não significa mais apenas a distância entre dois pontos de agoras do tempo calculado, distância que assinalamos quando, por exemplo, verificamos: no espaço de tempo de cinqüenta anos, aconteceram tais e tais coisas. Espaço-de-tempo designa agora o aberto" (HEIDEGGER, 1983, p. 462 e 463). Este "aberto" possibilita o "recíproco-alcançar-se de futuro, passado e presente" (HEIDEGGER, 1983, p. 463).

O tempo como tridimensionalidade, para Heidegger, é uma correlação entre os tempos: passado, futuro e presente; características do tempo, as correlações possibilitam dizer que o tempo é quadridimensional.

> Esta unidade das três dimensões repousa, muito antes, no proporcionar-se cada uma à outra. Este proporcionar-se mostra-se como autêntico no alcançar que impera no que é próprio do tempo, portanto, como uma espécie de quarta dimensão – não apenas uma espécie, mas uma dimensão efetivamente real (HEIDEGGER, 1983, p. 463).

A quarta dimensão seria a percepção humana que é própria de cada indivíduo. E que mantêm uma unidade entre os tempos, apesar de paradoxalmente separá-los. O filósofo alemão afirma que "o tempo autêntico é a proximidade unificante do tríplice alcançar iluminador de presença a partir do presente, do passado e do futuro" (HEIDEGGER, 1983, p. 464).

Dentre todas as proposições referentes ao tempo expostas, pode-se afirmar que o tempo não é uma categoria que possa ser definida. É uma categoria que pode ser percebida; a mudança ou seqüência de eventos determina a percepção humana do tempo, apenas como fenômeno.

Segundo César Ades, os seres vivos, de maneira geral, possuem relógios internos, endógenos, que controlam o tempo e possivelmente se regulam pelos processos que envolvem o meio ambiente. São chamados "genes do relógio" e são semelhantes nas mais variadas espécies de seres vivos, de insetos a humanos. "O ritmo de síntese destas proteínas é ao redor de 24 horas [...] Neste ano, a revista *Nature* publicou artigo onde foi demonstrado que várias células do organismo, incluindo os músculos esqueléticos e o coração, possuem relógios iguais ao central que, no entanto, tem o ritmo mais lento" (Ades, 2002, p. 50).

Para César Ades (2002, p. 26) o tempo psicológico tem um aspecto curioso, que é o de alongar-se ou encolher-se de acordo com o contexto, desrespeitando aparentemente o tempo do relógio.

> O paradoxo do senso do tempo é que, constituindo uma característica geral e permanente do comportamento, ele não decorra, diretamente, de dados sensoriais. Não existe um órgão dos sentidos especializado em perceber o tempo. Temos experiência de

> coisas que permanecem e coisas que mudam, de coisas que se sucedem, de coisas que ocorrem juntas, a dimensão temporal vem, por assim dizer, incorporada nos eventos que lhe constituem o conteúdo (Ades, 2002, p. 26).

César Ades, de certa forma, retoma o pensamento do filósofo alemão Heidegger e afirma que o tempo não é (existe); ele é dado quando vem incorporado aos eventos.

2.2 O tempo na narrativa

Aristóteles, ao analisar a tragédia grega, verificou uma de suas características que era a de ser representada respeitando o ciclo natural da revolução solar: “porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

Umberto Eco, em sua releitura da *Poética*, afirma que “contar e ouvir histórias é uma função biológica”. E acrescenta logo adiante: “se contar histórias é função biológica, sobre esta biologia da narratividade Aristóteles já compreendera o que se passava” (ECO, 2003, p. 229-230).

Para Aristóteles a completude é outra característica da tragédia, pois “já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza”, e prossegue:

> ‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim. ‘Princípio’ é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. ‘Fim’, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que conformem aos mencionados princípios. Além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem (ARISTÓTELES, 1973, p. 449).

O belo respeita proporções naturais, escreveu Aristóteles, já que um ser vivente não poderia ser extremamente pequeno ou extremamente grande e continuar a ser belo, pois seria prejudicado de ser apreciado pela incapacidade da visão humana de abrangê-lo como um todo. Todavia, a natureza impõe limite às coisas e esse limite é o tamanho ideal para que se possa “apreender o conjunto”. Ou ainda, “dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

Aristóteles considera, em sua *Poética*, que a narrativa, enquanto imitação deve ser similar em estrutura ao drama, como a tragédia. “Deve ser constituída por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 1973, p. 465.).

Ora, segundo Aristóteles, o modelo da tragédia, e por analogia, também da narrativa de modo geral, é baseado em mecanismos naturais, por conseguinte, devem respeitar ciclos e proporções que são também inerentes aos organismos vivos. “O imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). Desse modo, o imitar as coisas naturais causa prazer ao não infringir aquilo a que também o homem está subordinado: as suas próprias características naturais.

Aristóteles escreveu que o poeta, na tragédia, imita “ações de vida” e acrescenta: “a própria finalidade da vida é uma ação” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448). Logo, é possível chegar à conclusão, a partir dessas colocações, que o poeta imita a força criativa de Deus ao criar ou “mimetizar” o seu mundo por meio da palavra. O poeta simula ser um deus criador que gere um mundo, inclusive o seu tempo; o tempo particular do seu mundo. Conforme santo Agostinho disse: “Portanto, é necessário concluir que falastes e os seres foram criados. Vós [Deus] os criastes pela vossa palavra!” (AGOSTINHO, 1988, p.271). O poeta/deus (homem) cria, por analogia, o seu tempo, e os seus seres no seu mundo.

2.3 O tempo no relato de viagem de Cabeza de Vaca

Leyla Perrone-Moisés, ao analisar o livro *Vinte Luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505,* escreve que apesar de não ser ficcional, a dita obra contém tudo aquilo que uma “boa história” teria. Existe uma noção de unidade geral da ação, e algumas ações que se desenrolam no interior da obra são verdadeiros exemplos de *reconhecimentos* e *peripécias*, “no sentido aristotélico dos termos” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.80. Grifos da autora). Essa análise pode ser considerada como um paradigma plausível para uma outra análise, a do livro *Naufrágios,* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, citando Aristóteles, o reconhecimento é a passagem do ignorar ao conhecer e isso é aplicável a algumas passagens da obra de Cabeza de Vaca.

Assim como Perrone-Moisés afirma sobre o livro de Gonneville, é forçoso dizer que a utilização do modelo aristotélico deve ser considerada, levando-se em conta as suas devidas proporções. Não se pode afirmar que o texto de Cabeza de Vaca teve, algum dia, pretensões literárias. Existe sim, a percepção de que existiu "um saber clássico mínimo e difuso da arte de narrar, uma relativa, mas real competência narrativa" (1996, p.81).

A estrutura narrativa de *Naufrágios,* semelhantemente à narrativa de Gonneville, é também espacialmente circular: o local de partida é o mesmo a que se volta, no fim.

Em *Naufrágios* a situação derradeira do herói difere daquela inicial; ele passa por uma transformação qualitativa complexa que envolve os acontecimentos materiais (geográficos) e os espirituais. O herói sai de sua terra natal prevalecendo-se de uma situação favorável, tanto economicamente quanto numericamente porque possui um grande contingente de espanhóis à sua volta. No entanto, volta com poucos amigos, e assim como em *Vinte Luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505,* eles voltam "esfarrapados, desprovidos de tudo. Mas, tendo na partida apenas a curiosidade, a ambição e a esperança, qualidades vazias de conteúdo real, voltaram cheios de saber e ricos de sua extraordinária experiência" (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.81).

O texto de Leyla Perrone-Moisés, ao ser apropriado como paradigma, é posto para que se possa reafirmar a estrutura narrativa de *Naufrágios* inserida no modelo aristotélico, principalmente em suas relações temporais e espaciais, pois os dois relatos têm estruturas formais similares em alguns aspectos.

O modo como Alvar Núñez Cabeza de Vaca conta sua história em *Naufrágios* é marcado por uma unidade, e essa característica é reconhecida por Carlos Lacalle quando escreve:

> La gesta cumplida por Cabeza de Vaca está colmada de increíbles hazañas, que se encasillan con simplicidad geométrica en pocas fechas y unos cuantos nombres

> geográficos. Tiene la brevedad de los romances populares: cruzo de costa a costa la América del Norte, señalando rumbos; entro al corazón de América del Sur, estremando ruta (1961, p. 33).[19]

Em *Naufrágios* são frisadas a simplicidade geométrica e a brevidade, esta que é comparada aos romances populares.

Carlos Lacalle (1961) não adentra especificamente, em nenhum momento, na estrutura narrativa de *Naufrágios* no que diz respeito à questão espaço-temporal, no entanto, pode-se ponderar que as considerações de Carlos Lacalle a respeito de *Naufrágios* vão na mesma direção proposta por Leyla Perrone-Moisés em sua análise do livro de Gonneville, ou seja, *Naufrágios* também "é uma história completa, com começo, meio e fim, correspondendo àquilo que Aristóteles chamou de 'um mito bem composto': a representação de uma ação levada até seu termo e formando um todo *(holes)"* (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.79-80).

Em tese de mestrado intitulada *Alvar Núñez Cabeza de Vaca Mentalidade e Imaginário de um Conquistador Espanhol na América* (1997), Marília Fetter adentra a questão temporal da narrativa de *Naufrágios,* lançando dúvidas a respeito da plausibilidade de números precisos referentes a datas muito remotas em relação ao tempo em que se conta a história:

> Podemos imaginar Cabeza de Vaca e seus companheiros conspirando para escapar furtivamente de seus captores, marcando os dias pelo ritmo da lua em um céu de final de verão no hemisfério norte. Mas, 1º de setembro? [data citada por Cabeza de Vaca] Como poderia Cabeza de Vaca, escrevendo mais tarde sua história, precisar uma data como esta? E outras, muitas outras, às quais o narrador vai se referindo ao longo do seu relato. Não contribuiria isto para prejudicar, aos nossos olhos, a credibilidade dos fatos que narra? (FETTER, 1997, p. 194-195).

[19] A gesta cumprida por Cabeza de Vaca está repleta de incríveis façanhas, que se encaixam com simplicidade geométrica em poucas datas e uns quantos nomes geográficos. Tem a brevidade dos romances populares: cruzou de costa a costa a América do Norte, sinalizando rumos; entrou no coração da América do Sul, extremando rota. (Tradução do pesquisador).

O problema é minimizado com a citação de Robert Lewis que considera a estratégia narrativa de Cabeza de Vaca um mecanismo necessário para a ordenação e o encadeamento dos acontecimentos narrados em *Naufrágios*.

Lewis ressalta que a "debilidade" cronológica, presente na narração e que, do ponto de vista histórico, causa sérios problemas era necessária para dar forma à narrativa a qual precisava ser ordenada a partir de uma trajetória de acontecimentos encadeados pelo tempo (*apud* FETTER, 1997, p. 195).

Segundo Marília Fetter, Cabeza de Vaca se utiliza de um mecanismo estratégico de narrativa que Lewis denomina de "tropos literário" e esse mecanismo foi consagrado pelas novelas de cavalaria com o objetivo de proporcionar uma unidade ao texto da narrativa. A precisão das datas, mesmo que ficcionais, não invalidaria o relato de Cabeza de Vaca.

Essas datas colocadas com números precisos, mesmo que causem dúvidas, podem ser tidas como um meio de "elaboração do enredo" (*apud* FETTER, 1997, p. 195). Ou seja, a unidade formal é conseguida e justificada.

Marília Fetter chega à conclusão de que as datas, colocadas de maneira precisa e numérica, são apenas uma "estratégia narrativa"; Cabeza de Vaca teria apenas como "marcadores de tempo" a percepção de fenômenos naturais como as estações do ano ou as fases da lua (FETTER, 1997, p. 196).

Semelhante opinião tem Trinidad Barrera ao afirmar que a organização do relato de viagem de Cabeza de Vaca é determinada por uma cronologia linear dos acontecimentos referidos ao redor daquele que será a figura principal do relato, o próprio Cabeza de Vaca. A progressão linear dos fatos subjetivos do relato favorece a maneira de mostrar como os fatos ocorreram.

De acordo com Barrera o relator (Cabeza de Vaca) de *Naufrágios* utiliza a forma de "sumário narrativo" quando escreve: "otras estrañas costumbres

tienen; mas yo he contado las más principales y más señaladas, por passar adelante y contar lo que más nos sucedió" (CABEÇA DE VACA, 1984, p. 27).[20]

Barrera também argumenta que Cabeza de Vaca usa estratégias narrativas ulitizadas em novelas bizantinas; essas estratégias são utilizadas para despertar o interesse do leitor. O narrador, de acordo com Barrera, retarda a explicação de alguns fatos ocorridos ou diz que irá se reportar a eles mais tarde.

> Como diestro narrador conoce los artilugios para despertar el interés del lector y, así, crea sus expectativas, ¿ qué pasó con la nave de Narváes a la que perdimos el rastro en el cap. X? Habrá que esperar al cap. XVII y XVIII para que lo sepamos, así como no sabremos hasta el cap. XIX la historia completa del resto delas barcas. A la misma finalidad responden los sucesivos encuentros y desencuentros de los supervivientes, a raíz de la dispersión total ocurrida en el cap. X. en el capítulo XIII se encuentran Núñez, Dorantes y Castillo; en el XV son separados por los indios, en el XIX consiguen unirse de nuevo y, en el XX, huyen juntos. Dichos cambios bien podrían ser explicados como recursos o préstamos de las novelas bizantinas o, en el mejor de los casos, como legado de la herencia literaria de la época. Los *Naufragios* comparte con la prosa novelada la similitud de recursos expresivos, así se ve en las fórmulas de enlace, *dexar* y *tornar*: 'dexo aquí de contar esto más largo' (c. VIII) (BARRERA, 1985, p. 37).[21]

Ora, essas estratégias são formas de manipulação da percepção temporal do leitor; com elas criam-se tempos intercalados dentro de outros tempos narrativos e essas "bolhas temporais" irão se desfazer, mas enquanto existirem

[20] Outros estranhos costumes têm; mas eu contei os mais importantes e mais marcantes, para passar adiante e contar o que mais nos sucedeu.

[21] Como destro narrador conhece os sortilégios para despertar o interesse do leitor e assim, cria suas expectativas, como o que se passou com o barco de Narváes que perdemos no capítulo X? Teremos que esperar até o cap. XVII e XVIII para que o saibamos, assim como não saberemos até o cap. XIX a história completa do resto das barcas. À mesma finalidade respondem os sucessivos encontros e desencontros dos sobreviventes, a raiz da dispersão total ocorrida no cap. X. no capítulo XIII se encontram Núñez, Dorantes e Castilho; no XV são separados pelos índios, no XIX conseguem unir-se de novo e, no XX, fogem juntos. Essas trocas bem poderiam ser explicadas como recursos dos romances bizantinos ou, no melhor dos casos, como legado da herança literária da época. *Naufrágios* compartilha com a prosa romanceada a similitude de recursos expressivos, assim se vê nas fórmulas de enlace, *deixar* e *tornar*: 'deixo aqui de contar isto mas detalhadamente'. (Tradução do pesquisador).

simultaneamente na obra o leitor irá esperar que se tenha uma conclusão explicativa, que se volte à unidade tempo-espaço.

Outro destaque da obra de Cabeza de Vaca é a presença do elemento retórico típico das novelas bizantinas: o presságio. Barrera assinala que o relato da Moura de Castilla oferece uma variante de profecia. A profecia é uma forma de antecipação temporal utilizada no texto. Como a predicção dos fatos só é colocada no final do relato "lo que ocurre es que Alvar Núñez , al narrar sus aventuras, no há hecho más que recordar lo profetizado" (BARRERA, 1985, p. 41).

Ainda segundo Barrera, Cabeza de Vaca faz saltos cronológicos de caráter variável no seu relato, oscilando entre alguns meses ou até mesmo anos (seis, no caso). E essa forma de marcação temporal é devida à importância que o narrador dá aos fatos, isto é, o interesse por determinados assuntos determina a velocidade da narrativa de Cabeza de Vaca. Aquilo que ele acha importante é minuciosamente contado; já aquilo que não lhe interessa relatar é "saltado" ou omitido, ou até mesmo abreviado (*Cf.*BARRERA, 1985, p. 47).

Análise um tanto diferente à de Trinidad Barrera e Marília Fetter parece ter Joaquín Roses Lozano em seu artigo intitulado *La cronología en Naufragios: ¿Naufragios del tiempo?* Ao realizar um exaustivo trabalho de análise das marcas temporais presentes em *Naufrágios*, escreve que apesar de David Lagmanovich ter considerado que existia certa fragilidade cronológica na estrutura da obra, ele, Lozano, chegou à conclusão de que essa tal fragilidade não existe. E mais, os instrumentos de manipulação temporal criados na narrativa de Cabeza de Vaca seriam utilizados de maneira muito eficaz, completa Lozano.

Tanto o trabalho de Robert Lewis (1982) quanto o de Trinidad Barrera (1985), somando-se a argumentação de Marília Fetter (1997), vão em direção contraditória à de Lozano, pois, apesar deste último citar diretamente Robert Lewis no trecho que diz que "Lewis resalta la imponante función de la memoria en la génesis del texto; apunta la pertinência de organizar de modo coherente

las experiencias de diez años em una narración autobiográfica, en la que la memoria y la cronología, como se verá, tendrán una decisiva influencia" (LOZANO, 2006, On-line)[22]. Lozano irá defender a tese de que a maioria das datas não são apenas verossímeis, do ponto de vista literário, mas perfeitamente possíveis de acordo com as possibilidades reais de que dispunha Cabeza de Vaca.

De acordo com Lozano, a narrativa de Cabeza de Vaca se inicia como um relato propriamente dito: "A 17 días del mes de Junio de 1527, partió del puerto de Sant Lúcar de Barrameda el gobernador Pánfilo de Narváez, con poder y mandato de Vuestra Magestad para conquistar y gobernar las provincias que están desde el río de las Palmas hasta el cabo de la Florida, las cuales son en tierra firme" (1985, p. 41). E quase ao final da obra o narrador escreve: "y llegamos al puerto de Lisbona a 9 de Agosto, víspera del señor Sant Laurencio, año de 1537 años" (CABEZA DE VACA, 1985, p. 41).[23]

Lozano acrescenta que tanto o início da aventura quanto o final são construídos de modo a produzir uma história que possui uma estrutura circular: "se clausura el tiempo de los acontecimientos narrados, a la vez que punto de origen y punto de llegada coinciden; tal y como sucede en los relatos odiseicos, en las novelas de peregrinos, en las bizantinas" (LOZANO, 2006, On-line).[24]

O relato é marcado por uma conjunção de analépses e presságios. O espaço imaginário de uma profecia proferida por uma "moura de Hornachos" cria um tempo posterior formado por um augúrio. Com isso, todo o texto toma a forma de um complexo conjunto de prolepes. Cabeza de Vaca escreve:

[22] Lewis ressalta a importante função da memória na gênese do texto; aponta a pertinência de organizar de modo coerente as experiências de dez anos em uma narração autobiográfica, na qual a memória e a cronologia, como se verá, terão uma decisiva influência. (Tradução do pesquisador).
[23] A 17 dias do mês de junho de 1527, partiu do porto de Sant Lúcar de Barrameda o governador Pánfilo de Narváes, com poder e mandato de Vossa Magestade para conquistar e governar as províncias que estão desde o río das Palmas até o cabo da Flórida, os quais são em terra firme [...] e chegamos ao porto de Lisboa a 9 de agosto, véspera do senhor Sant Laurêncio, ano de 1537. (Tradução do pesquisador).
[24] Se prende o tempo dos acontecimentos narrados, uma vez que o ponto de origem e o ponto de chegada coincidem; tal como sucede nos relatos odisseicos, nos romances de peregrinos, nos bizantinos. (Tradução do pesquisador).

> ...después que dejamos los tres navíos porque el outro era perdido en la costa brava. Los cuales quedaban a mucho peligro, y quedaban en ellos hasta cien personas con pocos mantenimientos, entre los cuales quedaban diez mujeres casadas, y una de ellas había dicho al gobernador muchas cosas que le acaecieron en el viaje, antes que le sucediesen y ésta le dijo, cuando entraba por la tierra, que no entrase, porque ella creía que él ni ninguno de los que con él iban no saldrían de la tierra y que si alguno saliese, que haría Dios por eso grandes milagros; pero creía que fuesen pocos los que escapasen o no ninguno (CABEZA DE VACA, 1984, p. 140-141).[25]

Lozano argumenta que outro traço marcante do relato de Cabeza de Vaca é a variedade de marcas temporais que o narrador usa e que chega a ser até cansativa para o leitor. “Pues el autor no se limita a la simple consignación de fechas, sino incluso de momentos del día, con lo que sus acciones o las de los indios se encuadran temporalmente. (LOZANO, 2006, On-line).[26]

Existe um desejo estilístico por parte do autor em organizar o texto de forma linear e coerente. Nos primeiros capítulos as marcas temporais são postas de maneira convencional, desse modo as marcações de dias, de meses, e do ano predominam nessa parte da narrativa. Também aparecem os dias da semana, as efemérides cristãs, como: domingo, dia de São Miguel, etc. também aparecem partes do dia: amanhecer, tarde, noite, etc. (*Cf*. LOZANO, 2006 On-line).

O mais interessante é que, conforme o tempo passa, a forma de medição do tempo utilizada também muda. Cabeza de Vaca parece “esquecer” a forma européia de medição do tempo e começa a utilizar-se de recursos “menos civilizados”. E assim são encontrados trechos como estes: “y cuando el tiempo

[25] (...) depois que deixamos os três navios porque o outro ficou perdido na costa brava. Os quais ficavam a muitos perigos, e até cem pessoas com poucos mantimentos, entre os quais estavam dez mulheres casadas, y uma delas havia dito ao governador muitas coisas que aconteceram na viagem, antes que sucedessem esta lhe disse, quando entrava por terra, não entrasse, porque ela acreditava que ele e nenhum dos que iam com ele não sairiam da terra e que se algum saísse, que Deus faria por esse grandes milagres; mas acreditava que fossem poucos ou nenhum os que escapassem. (Tradução do pesquisador).

[26] Pois o autor não se limita à simples consignação de datas, mas inclui os momentos do dia, com o que suas ações e as dos índios se enquadram temporalmente. (Tradução do pesquisador).

de las tunas tornó (p. 92); [...] ya era tarde y las tunas se acabavan (p. 94); [...] ya el invierno y tiempo frío entraba" (p. 95).[27]

As fases da lua, a época de amadurecimento dos frutos comestíveis, os dias, ou partes do dia, que demoram para atravessar de um povoado a outro. São variados os meios pelos quais o narrador marca o tempo para que se possa ter uma estrutura linear e harmônica no que se refere à cronologia da história.

Outra contribuição de Lozano é com referência a uma expressão muito utilizada na narrativa de Cabeza de Vaca. Trata-se da expressão: "otro dia".

Após contundente acompanhamento de grande parte das marcas temporais presentes no texto, Lozano afirma: "De esta *forma* constatamos *cómo* Alvar Nuñez no utiliza vagamente los términos «otro día», «tarde», «noche», etc". Logo em seguida Lozano confirma suas descobertas: "¡Sorprendentemente exacto! De nuevo, las *marcas* de Alvar Núñez han sido empleadas a la perfección". E finalmente, após analisar minuciosamente os primeiros quinze capítulos, ponto a ponto, conclui:

> Contara con alguno de estos dos instrumentos: un cuadernillo de notas en el que minuciosamente apuntara las lunas y los soles o una exagerada voluntad artística de acercamiento a la verdad. Tal vez la una hizo existir al otro o ambos fueran creados por la ambición de la historia para hundirse en un mar o en el tiempo (LOZANO, On-line).[28]

Pelo que Joaquín Roses Lozano conclui é plausível a idéia de que Cabeza de Vaca contava com alguma forma de marcar o tempo de forma exata, se com um caderninho ou com uma memória fenomenal, nunca se

[27] E quando o tempo das tunas retornou (p.92) [...] já era tarde e as tunas acabavam (p. 94) já o inverno e o tempo frio entrava (p. 95).

[28] Contara com algum destes instrumentos: um caderninho de notas no qual minuciosamente apontara as luas e os sóis ou uma exagerada vontade artística de acercamento da verdade. Talvez uma fez existir o outro ou ambos foram criados pela ambição da história, para fundir-se ao mar ou ao tempo. (Tradução do pesquisador).

saberá. Mas uma coisa é possível presumir, havia, por parte de Cabeza de Vaca, uma enorme ambição em dominar o tempo da narrativa e as "expressões" temporais.

Um caso em que a expressão "otro día" ocorre no relato de viagem de Cabeza de Vaca e que Lozano não chegou a analisar revela uma picardia (se é que se pode chamar essa ação desse modo) do autor. Picardia no sentido de convencer o leitor de que aquilo que aconteceu é verossímil.

Uma história estranha é contada pelos índios a Cabeza de Vaca: a história da figura intitulada "Mala Cosa":

> y por la cuenta que nos figuraron parescía que había quince o diez y seis años que había acontescido, que decían que por aquella tierra anduvo un hombre, que ellos llaman Mala Cosa, y que era pequeño de cuerpo y que tenía barbas, aunque nunca claramente le pudiedon ver el rostro, y que cuando venía a la casa donde estaban se les levantaban los cabellos y temblaban, y luego parescía a la puerta de la casa un tizón ardiendo; y luego, aquel hombre entraba y tomaba al que quería de ellos, y dábales tres cuchilladas grandes por las ijadas con un pedernal muy agudo, tan ancho como la mano y dos palmos en luengo, y metía la mano por aquellas cuchilladas y sacábales las tripas; y que cortaba de una tripa poco más o menos de un palmo, y aquello que cortaba echaba en las brasas; y luego le daba tres cuchilladas en un brazo, y la segunda daba por la sangradura y desconcertábaselo, y dende a poco se lo tornaba a concertar y poníale las manos sobre las heridas, y decíannos que luego quedaban sanos (CABEZA DE VACA, 1984, p. 99).[29]

Cabeza de Vaca parece não acreditar na suposta lenda, então escreve que começa a rir e a dizer que não acreditava naquela história. Tudo isso em

[29] E pela conta que nos mostraram parecia que havia quinze ou dezesseis anos que havia acontecido, que diziam que por aquela terra andou um homem, a quem chamam Mala Cosa, e que era pequeno de corpo e que teria barbas, ainda que nunca claramente lhe puderam ver o rosto, e que quando vinha à casa onde estavam se lhes levantava o cabelo e tremiam, e logo aparecia na porta da casa um tição ardendo; e logo, aquele homem entrava e tomava o que queria deles, e dava-lhes três estocadas grandes nas ilhargas com um pedernal muito agudo, tão largo como a mão de dois palmos de comprimento, e metia a mão por aquelas estocadas e tirava-lhes as tripas; e que cortava de uma tripa pouco mais ou menos um palmo, e o que cortava jogava nas brasas; e logo lhes dava três estocadas em um braço, e a segunda dava pela sangradura e desconsertavam-lhe, e pouco depois tornava a consertar e colocava as mãos sobre as feridas, e diziam-nos que logo ficavam curados. (Tradução do pesquisador).

presença de seus companheiros espanhóis. Para provarem que era verdade aquilo que diziam, os índios trouxeram muitas vítimas do "Mala Cosa" que mostraram os sinais das feridas nos corpos e surpreendentemente, após saber que aquilo havia ocorrido há quinze ou dezesseis anos, Cabeza de Vaca escreve: "y vimos las señales de las cuchilladas que él había dado en los lugares en la manera que ellos contaban" (1984, p.100).[30]

Pois bem, após quinze ou dezesseis anos as marcas ainda resistiam nos corpos dos índios (fato notável), então, eis mais um relato estranho:

> Aquí me trajeron un hombre, y me dijeron que había mucho tiempo que le habían herido con una flecha por la espalda derecha, y tenía la punta de la flecha sobre el corazón; decía que le daba mucha pena, y que por aquella causa siempre estaba enfermo. Yo le toqué, y sentí la punta de la flecha, y vi que la tenía atravesada por la ternilla, y con un cuchillo que tenía, le abrí el pecho hasta aquel lugar, y vi que tenía la punta atravesada, y estaba muy mala de sacar; torné a cortar más, y metí la punta del cuchillo, y con gran trabajo en fin la saqué. Era muy larga, y con un hueso de venado, usando de mi oficio de medicina, le di dos puntos; y dados, se me desangraba, y con raspa de un cuero le estanqué la sangre; y cuando hube sacado la punta, pidiéronmela, y yo se la di, y el pueblo todo vino a verla (CABEZA DE VACA, p. 115-116).[31]

Uma cena insólita: um homem com uma ferida no peito; existe uma flecha cravada; Cabeza de Vaca, utilizando de "seus conhecimentos de medicina", secciona o ferimento e retira o objeto diante de muitas pessoas, costura o orifício utilizando-se de um "osso de veado", dá dois pontos em uma ferida "mui larga" e com "raspa de couro" estanca o sangue. Logo em seguida afirma: "***y***

[30] E vimos os sinais das estocadas que ele havia dado nos lugares e da maneira como eles contavam. (Tradução do pesquisador).

[31] Aqui me trouxeram um homem, e me disseram que havia muito tempo que lhe haviam ferido com uma flecha pela espádua direita, e tinha uma ponta da flecha sobre o coração; dizia que lhe dava muita pena, e que por aquela causa sempre estava enfermo. Eu o toquei, e senti a ponta da flecha, e vi que tinha atravessado pela cartilagem, e com uma faca que tinha, abri o peito até aquele lugar, e vi que tinha a ponta atravessada, e estava muito difícil de tirar; tornei a cortar mais, e coloquei a ponta da faca, e com grande trabalho a tirei. Era muito larga, e com um osso de veado, usando meu ofício de medicina, lhe dei dois pontos; e ao dá-los sangrava, com tira de couro lhe estanquei o sangue; e quando tirei a ponta pediram-na, e eu dei, e todo o povo veio vê-la. (Tradução do pesquisador).

otro día le corté los dos puntos al indio, y estaba sano; y no parescía la herida que le había hecho sino como una raya de la palma de la mano, y dijo que no sentía dolor ni pena alguna; y esta cura nos dio entre ellos tanto crédito por toda la tierra, cuanto ellos podían y sabían estimar y encarescer" (CABEZA DE VACA, 1984, p.115. Grifo acrescentado).[32]

Ora, se "otro día" a ferida estava tão branda como uma raia da palma da mão, certamente esse "otro dia" não se refere ao dia seguinte, a não ser que fosse uma cura incomum ou espantosa.

Joaquín Roses Lozano é categórico: "En contra de lo que pudiera pensarse «otro día» no tiene el significado de «un dia cualquiera», sino que se utiliza para referirse al «día siguiente», significa lo mismo que «al otro dia" (2006, On-line). [33]

Excetuando-se os quinze primeiros capítulos, analisados metodicamente por Lozano, e após essas considerações, é possível afirmar que tanto David Lagmanovich quanto Lozano têm argumentos para continuar a contenda, pois apesar de os instrumentos de manipulação temporal engendrados na narrativa de Cabeza de Vaca serem utilizados de modo eficaz, o pressuposto de que houve uma manipulação das expressões temporais existe.

Provavelmente essa estratégia narrativa foi motivada pelo intuito de tornar verossímeis alguns acontecimentos que reforçam a figura de um narrador-herói preocupado em convencer o leitor; preocupado em seguir construindo uma figura coerente consigo mesma e com os ideais da época.

Pode-se dizer que a forma como cabeza de Vaca divide seu relato respeita o modelo aristotélico ou, como quer Trinidad Barrera, o modelo utilizado nas novelas bizantinas (1985, p. 37).

---

[32] E outro dia cortei os pontos do índio, e estava são; e parecia que a ferida estava como uma raia da mão, e disse que não sentia dor nem pena alguma; e esta cura nos deu entre eles tanto crédito por toda a terra, quanto eles podiam e sabiam estimar e encarescer. (Tradução do pesquisador).

[33] Pelo contrário do que se possa pensar 'outro dia' não tem o significado de 'um dia qualquer', mas também se utiliza para referir-se ao 'dia seguinte', significa o mesmo que 'ao outro dia'. (Tradução do pesquisador).

Existe a percepção de um começo, de um meio e de um fim no relato de viagem de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. O início e o fim compreendem ou são percebidos como as partes menores em relação ao meio ou desenvolvimento.

A parte que corresponde ao início da narrativa será considerada como pertencente ao total do percurso em que Cabeza de Vaca acompanha a expedição na condição de subordinado (tesoureiro) do seu comandante, Pánfilo de Nárvaes. Nesse período, Cabeza de Vaca vai, paulatinamente, construindo uma imagem positiva de si mesmo.

Para construir essa imagem positiva de si, o narrador usa uma estratégia que compreende em "colocar na boca do outro" a ação ou inferência, mesmo que esse "outro" seja o próprio leitor. Marília Fetter, citando Guilhermo Giucci, escreve que "Cabeza de Vaca, usando em seu relato da expedição uma estratégia que ele [Giucci] chama de inclusão e exclusão, se redime de qualquer responsabilidade nos desastres iniciais e joga-a sobre a pessoa do governador Narváez, atribuindo-lhe mau comando e incompetência" (1997, p. 108-109).

A estrutura espaço-temporal utilizada durante essa parte da narrativa é marcada por conter múltiplos detalhes, tanto de datas precisas (cronológicas) quanto de lugares (geográficos).

A narrativa inicia-se paralela, ou seja, existe uma linha temporal paralela à outra; existem duas linhas temporais independentes: uma para Cabeza de Vaca, outra para Nárvaez.

A partir do momento em que o grupo se desarticula, Cabeza de Vaca (enquanto personagem) se torna, ou representa a linha temporal condutora da narrativa. Ele segue e constrói progressivamente a linha temporal da narrativa até encontrar seus companheiros que estavam perdidos. Esses companheiros, por outro lado, contam as histórias que lhes aconteceram.

Essas "historietas" de seus companheiros trazem outras inseridas (é o que Lozano denomina de silepses ou analepses). Finalmente, ao narrar os destinos de todos aqueles que se separaram dele, Cabeza de Vaca assume e

une novamente a linha temporal e prossegue até o clímax da história, que é quando encontram um primeiro grupo de espanhóis, culminando com a chegada à cidade do México e o encontro com os demais conquistadores.

Marília Fetter sintetiza assim a história de Cabeza de Vaca: “como um Ulisses, enfrentando a fúria de um mar ignóbil e perigos desconhecidos, Cabeza de Vaca é lançado em sua aventura norte-americana” (1997, p. 113).

A estrutura narrativa temporal respeita uma dimensão em que as partes inicial e final são proporcionalmente similares entre si, diferenciando-se da parte central da narrativa, que é um pouco maior que elas, como no gráfico abaixo:

(Início) (Meio) (Fim)

O gráfico representa uma linha temporal. Benedito Nunes escreve: “o tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta” (NUNES, 1992, p. 350).

A narrativa é construída de forma a possibilitar que haja retrocessos e antecipações. O discurso de Cabeza de Vaca põe ordem nas representações, “põe o tempo na dependência do ato de leitura através da qual se realiza”. E nesse, plano em que o leitor se encontra, o tempo é “unidirecional”, “rígido” e sucessivo. E nele (o tempo da narração) está embutido o método do processo narrativo que irá permitir a harmonia com o tempo “pluridimensional da história” (NUNES, 1992, p. 350).

Dessa forma, a unidade da narrativa é construída no percurso do herói; Cabeza de Vaca, enquanto herói e narrador de sua própria história, unifica as várias "historietas" rememoradas por seus companheiros e as aglomera em torno de sua figura. Por fim, ao narrar a premonição da moura de Hornachos (como um oráculo), aglomera toda a história em uma unidade temporal global e totalizante.

Cabeza de Vaca procurou seguir uma forma que desse unidade ao objeto escrito (o texto). Essa forma, ao que parece, respeita ou segue aquilo que já Aristóteles havia encontrado ao analisar a tragédia grega.

A forma como Cabeza de Vaca constrói seu texto respeita uma unidade que tem princípio, meio e fim. Uma unidade que pressupõe os fenômenos ou ciclos da natureza. Se essa unidade é ou não um resultado forjado (construído intencionalmente), não se pode afirmar. Mas, assim como Aristóteles se refere à tragédia como procurando "caber dentro de um período do sol" (ARISTÓTELES, 1973, p. 447), Cabeza de Vaca procura respeitar esse limite.

Quando Aristóteles diz que a tragédia deveria caber dentro de um período da evolução solar, implicitamente se tem uma "história", pois o sol "escreve" sua história durante o dia; história da qual Cabeza de Vaca respeita as proporções ao escrever seu relato.

Tendo-se como paradigma o raciocínio aristotélico, pode-se afirmar que por respeitar proporções naturais a obra de Cabeza de Vaca causa prazer aos seus leitores, pois é constituída por "uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio" (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

Esse prazer e essa fluência textual são referidos por Carlos Zubizzareta, que considera que o biógrafo não pode abstrair-se do encanto que flui do relato de viagem de Cabeza de Vaca.

A leitura de *Naufrágios,* para Zubizarreta, é tão prazerosa como estar em uma fonte à sombra; as descrições dos costumes e da estrutura sociológica dos povos primitivos da América são pormenores que deleitam o leitor. "Quien

quiera deleitarse con essos pormenores debe recurrir a la lectura de su crónica, que apasiona con un sortilégio no alcanzado por muchas grandes obras de ficción" (ZUBIZARRETA, 1957, p. 60).[34]

As técnicas utilizadas por Alvar Núñez Cabeza de Vaca são comuns e utilizadas nas melhores obras ficcionais da atualidade. Umberto Eco (1994, p. 10-11) escreve que embora a rapidez seja uma das características positivas de uma narrativa, a demora, muitas vezes, é produzida no sentido de aumentar o prazer e a fruição da leitura. A arte da demora (produzida pelo escritor) delicia o apreciador da ficção e permite-lhe contemplar suas próprias inferências.

Capítulo III

3.1 A Bíblia em *Naufrágios*

As remissões a situações ou eventos que evocam religiosidade vão ser distribuídas de maneira muito bem ordenada durante todo o relato.

Para Juan Francisco Maura (2000, p. 45), “El sistema interpretativo al que recurre con más frecuencia Alvar Núñez es el de la simbologia cristiana. [...] Por toda la segunda parte de los *Naufragios*, a partir de la comversión de los

[34] Quem quiser deleitar-se com esses pormenores deve recorrer à leitura de sua crônica, que apaixona com um sortilégio não alcançado por muitas e grandes obras de ficção. (Tradução do pesquisador).

esclavos españoles en curanderos, hay paralelismos implícitos con los hechos de Cristo y sus discípulos"[35]

O presságio ou profecia é elemento presente em textos religiosos e marcará, de modo singular, a história narrada, pois as "certezas" de Cabeza de Vaca funcionam como premonições e, no desenrolar dos fatos, elas acabam se concretizando.

Durante um desentendimento com seu comandante, Narváez, Cabeza de Vaca relata: "y viendo que importunándome tanto, yo todavía me excusaba, me preguntó qué era la causa por que huía de aceptarllo; a lo cual respondí que yo huía de encargarme de aquello porque tenía **por cierto** y sabía que él no había de ver más los navíos, ni los navíos a él" (CABEZA DE VACA, 1984, p. 50. Grifo acrescentado). [36]

Ora, isso realmente acontece na história, configurando-se, para o leitor, como um fato que reforça a imagem da figura engendrada.

O narrador, já no final da aventura, também irá escrever: "Pasados dos días que allí estuvimos, determinamos de ir a buscar el maíz, y no quisimos seguir el camino de las Vacas, porque es hacia el Norte, y esto era para nosostros muy gran rodeo, porque siempre tuvimos **por cierto** que yendo la puesta del Sol habíamos de hallar lo que deseábamos" (CABEZA DE VACA, 1984, p. 50. Grifo acrescentado).[37]

Segundo Juan Franciso Maura a palavra "Deus" e suas derivações: Senhor, Jesus Cristo ocorrem 86 vezes em toda a obra (*Cf.* 2000, p. 54). Essas remissões reforçam a imagem de uma figura ligada, pela fé, ao supremo Deus cristão.

---

[35] O sistema interpretativo ao que recorre com mais freqüência Alvar Núñez é o da simbologia cristã. [...] por toda a segunda parte de *Naufrágios*, a partir da conversão dos escravos espanhóis em curandeiros, há paralelismos implícitos com os feitos de Cristo e seus discípulos. (Tradução do pesquisador).

[36] E vendo que me importunava tanto, todavia eu me excusava, me perguntou qual era a causa por que havia de aceitar, ao qual respondi que eu havia de me encarregar daquilo porque teria certo e sabia que ele não havia mais de ver os navios, nem os navios a ele. (Tradução do pesquisador).

[37] Passados dois dias que ali estivemos, determinamos de ir a buscar o milho, e não quisemos seguir o caminho das vacas, porque era ao norte, era uma volta muito grande para nós, porque sempre tivemos por certo que indo em direção ao pôr do sol havíamos de achar o que desejávamos. (Tradução do pesquisador).

> Mas como el más cierto remedio sea Dios nuestro Señor, y de Este nunca desconfiamos (p. 60). [...] y cada uno se fue encomendándolo a Dios nuestro Señor, que lo encaminase por donde Él fuese más servido. Outro día quiso Dios que uno de la compañía vino diciendo que él haría unos cañones de palo (p. 61). [...] Después de habernos mudado, desde a dos días nos encomendamos a Dios nuestro Señor y nos fuimos huyendo (p. 94). [...] y después de haberlas comido [tunas] encomendámonos a Dios y partímonos, y hallamos el camino que perdido habíamos (MAURA, 1984, p. 103). [38]

A imagem de Jesus Cristo irá aparecer de forma lenta, porém sistemática. Todas as remissões às figuras ou passagens da tradição cristã remetem de forma direta ou indireta ao messias, ao redentor.

Essas constantes remissões ao ideário cristão possibilitam uma relação mais aproximativa com a figura principal engendrada pelo discurso textual: o messias.

> Tal era la tierra en que nuestros pecados nos habían puesto, que con muy gran trabajo podíamos hallar piedras para lastre y anclas de las barcas, (p. 62). [...] Plugo a nuestro Señor, que en las mayores necesidades suele mostrar su favor, que a puesta del Sol volvimos una punta que la tierra hace, adonde hallamos mucha bonanza y abrigo (p. 64). [...] Los trabajos que en esto pasé sería largo de contarlos, así de peligros y hambres, como de tempestades y fríos, que muchos de ellos me tomaron en el campo y solo, donde por gran misericordia de Dios nuestro Señor escapé (p. 82). [...] Plugo a nuestro Señor que, buscando tizones del fuego que allí habíamos hecho, hallamos lumbre, con que hicimos grandes fuegos. Así, estuvimos pidiendo a Nuestro Señor misericordia y

[38] Mas como o mais certo remédio seja Deus nosso Senhor, deste nunca desconfiamos (60). [...] e cada um foi encomendando-se a Deus nosso Senhor, que o encaminhasse por onde fosse melhor servi-Lo. Outro dia quis Deus que um da companhia veio dizendo que faria uns troncos de paus (61). [...] Depois de termos mudado, desde dois dias nos encomendamos a Deus nosso Senhor e fomos indo (94). [...] e depois de haver comido encomendamo-nos a Deus e partimos, e achamos o caminho que havíamos perdido. (Tradução do pesquisador).

perdón de nuestros pecados, derramando muchas lágrimas (CABEZA DE VACA, 1984, p. 72).[39]

As marcas que Cristo levou no corpo também compõem a personagem criada pelo narrador:

De esto traía yo los dedos tan gastados, que una paja que me tocase me hacía sangre de ellos (p. 81). [...] y como traía los pies descalzos, corrióme de ellos mucha sangre, y Dios usó conmigo de misericordia, que en todo este tiempo no ventó el norte, porque de outra manera ningún remedio había de yo vivir (p. 96). [...] No tenía, cuando estos trabajos me veía, outro remedio ni consuelo sino pensar en la pasión de nuestro redentor Jesus Cristo y en la sangre que por mí derramó, y considerar cuánto más sería el tormento de las espinas él padeció que no aquél que yo sufría (CABEZA DE VACA, 1984, p. 101 e 102).[40]

Segundo Juan Francisco Maura "la verdad es que sólo le falta caminar sobre las aguas y multiplicar los panes y los peces" (2000, p. 44).[41]

[39] Tal era a terra a que nossos pecados nos tinham levado, que com muito grande trabalho podíamos achar pedras para lastro e âncoras das barcas, (62). [...] pedi a nosso Senhor que nas maiores necessidades mostra seu favor, que ao por do sol voltamos a uma ponta que a terra faz, aonde achamos muita bonança e abrigo (p. 64). [...] Os trabalhos lá que passei seria demorado para contá-los, assim de perigos e fomes, como tempestades e frios, que muitos deles me tomaram em campo e só, donde por grande misericórdia de Deus Nosso Senhor escapei (82). [...] Pedi a nosso Senhor que buscando tições do fogo que havíamos feito, achamos brasa, com que fizemos grandes fogos. Assim estivemos pedindo a Nosso Senhor misericórdia e perdão de nossos pecados, derramando muitas lágrimas. (Tradução do pesquisador).

[40] Deste modo trazia os dedos tão gastados, que uma palha que me tocasse fazia sangue (81). [...] e como trazia os pés descalços corria muito sangue deles, e Deus usou comigo de misericórdia, que em todo este tempo não ventou o norte, porque de outra maneira nenhum remédio havia de eu viver (96). [...] Não tinha quando estes trabalhos me vinham, outro remédio nem consolo senão pensar na paixão de nosso redentor Jesus Cristo e no sangue que por mim derramou, e considerar quanto maior seria o tormento dos espinhos ele padeceu que o que eu sofria. (Tradução do pesquisador).

[41] A verdade é que só lhe falta caminhar sobre as águas e multiplicar os pães e os peixes. (Tradução do pesquisador).

O que ocorre é que Álvar Núñez, que tanta fome passou, também distribui alimentos. Os índios trazem tudo para que ele e seus companheiros abençoem e distribuam como bem entenderem:

> Todo cuanto aquella gente hallaban y mataban nos lo ponían delante, sin que ellos osasen tomar ninguna cosa, aunque muriesen de hambre; que así lo tenían ya por costumbre después que andaban con nosostros, y sin que primero lo santiguásemos [...] Muchas veces traíamos con nosotros **tres o cuatro mil personas**. Y era tan grande nuestro trabajo, que a cada uno habíamos de soplar y santiguar lo que habían de comer y beber (CABEZA DE VACA, 1984, p. 117. Grifos acrescentados). [42]

No evangelho de Marcos (8:6-9), as pessoas que se alimentavam na presença de Jesus e dos apóstolos eram mais ou menos quatro mil também.

> E ordenou à multidão que se assentasse no chão. E, tomando os sete pães, e tendo dado graças, partiu-os, e deu-os aos seus discípulos, para que os pusessem diante deles, e puseram-nos diante da multidão. Tinham também uns poucos de peixinhos; e, tendo dado graças, ordenou que também lhos pusessem diante. E comeram, e saciaram-se; e dos pedaços que sobejaram levantaram sete alcofas. E os que comeram eram quase quatro mil; e despediu-os.

O desespero diante da morte não o faz se preocupar com sua vida, e sim valorizar ainda mais a vida dos seus companheiros. A alegoria da vítima sacrificial, do cordeiro, um símbolo cristão: “Yo cierto aquella hora de muy mejor voluntad tomara la muerte, que no ver tanta gente delante de mi de tal manera” (CABEZA DE VACA, 1984, p. 69).[43]

---

[42] Tudo quanto aquela gente achava e matava colocavam diante de nós, sem que eles ousassem tomar coisa alguma, ainda que morressem de fome; que assim o tinham já por costume depois que andavam conosco, e sem que primeiro o benzêssemos [...] Muitas vezes trazíamos conosco três ou quatro mil pessoas. E era tão grande nosso trabalho, que a cada um havíamos de soprar e benzer o que comeriam e beberiam. (Tradução do pesquisador).

[43] Eu certamente naquela hora de boa vontade morreria, para não ver tanta gente diante de mim de tal maneira. (Tradução do pesquisador).

A figura de Pôncio Pilatos pode ser inferida no discurso através das falas atribuídas ao seu comandante: "Él me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida; que él así lo entendía de hacer, y diciendo esto, se alargó con su barca" (CABEZA DE VACA, 1984, p. 68-69). [44] Ao colocar o comandante da expedição como alguém que se exime de suas prerrogativas, o narrador o associa, ainda que indiretamente, à imagem do inquisidor de Cristo.

O discurso desenvolvido por Cabeza de Vaca margeia o discurso bíblico pela estratégia que Robert Lewis denominou de "paralelismo". Algumas situações pelas quais os náufragos passam se assemelham aos relatos bíblicos.

> Otro día la gente comenzó mucho a desmayar, de tal manera, que cuando el Sol se puso, todos los que en mi barca venían estaban caídos en ella unos sobre otros, tan cerca de la muerte, que pocos había que tuviesen sentido, y entre todos ellos a esta hora no había cinco hombres en pie. Cuando vino la noche no quedamos sino el maestre y yo que pudiésemos marear la barca, y a dos horas de la noche el maestre me dijo que yo tuviese cargo de ella, porque él estaba tal, que creía aquella noche morir. Así, yo lo tomé el leme, y pasada media noche, yo llegué por ver si era muerto el maestre, y él me respondió que él antes estaba mejor y que él gobernaría hasta el día (CABEZA DE VACA, 1984, p. 69).[45]

Em Lucas (8:22-24) tem-se:

> E aconteceu que, num daqueles dias, entrou num barco com seus discípulos, e disse-lhes: Passemos para a outra banda do lago. E partiram. E, navegando eles, adormeceu;

[44] Ele me respondeu que já não era tempo de mandar uns nos outros; que cada um fizesse o que melhor lhe parecesse que era para salvar a vida; que ele assim o entendia fazer, e dizendo isto se foi com sua barca. (Tradução do pesquisador).

[45] Outro dia a gente começou a desmaiar, de tal maneira, que quando o sol se pos, todos os que vinham em minha barca estavam caídos uns sobre os outros, tão próximos da morte, que poucos havia que não estivessem sem-sentido, e entre todos eles a esta hora não havia cinco homens em pé. Quando veio a noite não ficamos senão o mestre e eu que pudéssemos manobrar a barca, e a duas horas da noite o mestre me disse que eu tomasse conta dela, porque ele estava de tal maneira, que acreditava naquela noite morrer. Assim eu lhe tomei o leme, e passada meia noite, aproximei-me para ver se estava morto o mestre, e ele me respondeu que estava melhor e que governaria até o dia chegar. (Tradução do pesquisador).

> e sobreveio uma tempestade de vento no lago, e enchiam-se d'água, estando em perigo. E, chegando-se a ele, o despertaram, dizendo: Mestre, Mestre, perecemos. E ele, levantando-se, repreendeu o vento e a fúria da água; e cessaram, e fez-se bonança.

A figura que encarna o ideal cristão, o bom pastor que se dispõe a fazer sacrifícios para manter seu rebanho unido é inscrita no discurso quando Cabeza de Vaca relata: "Y pues Dios nuestro Señor había sido servido de guardarme entre tantos trabajos y enfermedades, y al cabo traerme en su compañía, que ellos determinaban de huir, que yo los pasaría de los ríos y ancones que topásemos" (1984, p. 84).[46]

No desenrolar dos acontecimentos as curas, ou os atos daqueles que têm o poder de intermediar os índios com Deus, se tornam mais freqüentes na medida em que a narrativa se aproxima do final. E esses acontecimentos serão de fundamental importância para consolidar a imagem do herói construído; herói que encarna a figura do Cristo.

> La manera con que nosotros curamos era santiguándonos y soplarlos, y rezar un *Pater noster* y un *Ave María*, y rogar lo mejor que podíamos a Dios nuestro Señor y su misericordia que todos aquéllos por quien suplicamos, luego que los santiguamos decían a los otros que estaban sanos y buenos (p.79). [...] Luego el pueblo nos ofreció muchas tunas, porque ya ellos tenían noticia de nosotros y cómo curábamos, y de las maravillas que nuestro Señor con nosotros obraba (p. 94). [...] Como por toda la tierra no se hablase sino de los misterios que Dios nuestro Señor con nosotros obraba, venían de muchas partes a buscarnos para que los curásemos (CABEZA DE VACA, 1984, p. 97).[47]

[46] Deus nosso Senhor havia sido servido de guardar-me entre tantos trabalhos e enfermidades, e ao final trazer-me em sua companhia, que eles fugiriam, que eu os passaria pelos rios e enseadas que topássemos. (Tradução do pesquisador).

[47] A maneira como nós curamos era benzendo e soprando, e rezar um Pater Noster e uma Ave Maria, e rogar o melhor que podíamos a Deus nosso Senhor e sua misericórdia que todos aqueles por quem suplicamos, logo que os benzíamos diziam a outros que estavam sãos e bons (p. 79). [...] logo o povo nos ofereceu muitas tunas, porque já eles tinham notícia de nos e como curávamos, e das maravilhas que nosso Senhor conosco obrava (94). [...] como por toda a terra não se falasse senão dos mistérios que Deus nosso Senhor com nos obrava, vinham de muitas partes a nos buscar para que os curássemos. (Tradução do pesquisador).

Álvar Núñez relata um fato incrível, como já foi citado: um homem que parecia estar morto, inclusive foi constatado por ele e por seu companheiro Dorantes que o tal homem não tinha mais pulso, ressuscitaria no dia seguinte. Após uma massagem e a aplicação de rituais indígenas, somados a pedidos (rogos) a Deus, o homem é deixado em sua cama, para no outro dia se ter a notícia de que ele havia caminhado e se alimentado entre os demais. “y a la nocthe se volvieron a sus casas, y dijeron que aquel que esta muerto y yo había curado en presencia de ellos, se había levantado bueno y se había paseado, y comido, y hablado con ellos, y que todos cuantos había curado quedaban sanos y muy alegres” (CABEZA DE VACA, 1984, p.98).[48]

Esse fato remete, juntamente com as outras referências, ao discurso que permeia o herói/messias. Os índios são apresentados como um povo que acredita nos poderes curativos dos espanhóis; têm tanta fé que se curam ou acreditam na cura.

O arquétipo do demônio em forma de gente se insere na narrativa quando uma história estranha é contada pelos índios e recontada por Cabeza de Vaca. Um homem que morava nas profundezas da terra e que mutilava os índios e matava-os, que os amedrontava; que parecia não se alimentar e mesmo assim vivia. É então usada a alegoria do santo (ou apóstolo) que expulsa o demônio:

> Nosotros les dijimos que aquél era un malo, y de la mejor manera que podimos les dábamos a entender que si ellos creysen en Dios nuestro Señor y fuesen cristianos como nosotros, no tenían miedo de aquél, ni osaría venir a hacelles aquellas cosas; y que tuviesen por cierto que en tanto que nosotros en la tierra estuviésemos él no osaría parescer en ella (CABEZA DE VACA, 1984, p.100).[49]

[48] E à noite voltaram para suas casas, e disseram que aquele que estava morto e eu havia curado na presença deles, se havia levantado bom e havia passeado, e comido, e falado com eles, e que todos quantos havia curado estavam sãos e muito alegres. (Tradução do pesquisador).

[49] Nós lhes dissemos que aquele era um mau, e da melhor maneira que pudemos lhes dávamos a entender que se eles acreditassem em Deus nosso Senhor e fossem cristãos como nós, não teriam medo daquele,

Algumas passagens bíblicas estão, de forma alusiva, presentes no discurso: “Después que nos partimos de los que dejamos llorando, fuímonos con los otros a sus casas, y de los que en ellas estaban fuimos bien recebidos y trajeron sus hijos para que les tocásemos las manos” (CABEZA DE VACA, 1984, p. 109). O Evangelho de Lucas (18:16) diz: “Mas Jesus, chamando-os para si, disse: Deixai vir a mim os meninos, e não os impeçais, porque dos tais é o reino de Deus”.[50]

Logo adiante: “Y cuando de noche dormíamos, a la puerta del rancho donde estábamos nos velaban a cada uno de nosotros seis hombres con gran cuidado, sin que nadie nos osase entrar dentro hasta que el sol era salido” (CABEZA DE VACA, 1984, p. 109). [51] O livro de Isaías (6:1-2) diz: “No ano em que morreu o rei Uzias, eu vi o Senhor assentado sobre um alto e sublime trono, e seu séqüito enchia o templo. Os serafins estavam acima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobriam os seus rostos, e com duas cobriam os seus pés e com duas voavam”. Os seis homens a velar o sono dos náufragos remetem aos serafins que tinham seis asas e guardavam o trono de Deus; seria mais um caso de paralelismo implícito.

Existem outras referências bíblicas no texto de Cabeza de Vaca: entre elas está a passagem em que Jesus se afasta dos apóstolos para rezar no Getsêmani; no Evangelho de Mateus (26: 36:38) está escrito: “Então chegou Jesus com eles a um lugar chamado Getsêmani, e disse a seus discípulos: Assentai-vos aqui, enquanto vou além orar. E, levando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a entristecer-se e a angustiar-se muito. Então lhes

---

que nem ousaria vir a fazer-lhes aquelas coisas; e que tivessem por certo que enquanto nós naquela terra estivéssemos ele não apareceria nela . (Tradução do pesquisador).

[50] Depois que partimos dos que deixamos chorando, fomos com outros a suas casas, e fomos bem recebidos e trouxeram seus filhos para que lhes tocássemos as mãos. (Tradução do pesquisador).

[51] E quando de noite dormíamos, a porta do rancho onde estávamos nos velavam cada um de nós seis homens com grande cuidado, sem que nada nos ousasse entrar dentro até que o sol tivesse saído . (Tradução do pesquisador).

disse: A minha alma está cheia de tristeza até à morte; ficai aqui, e velai comigo".

Já no texto de Cabeza de Vaca tem-se: "y yo me salí una noche a dormir en el campo, apartado de ellos. Luego fueron donde yo estaba, y toda la noche estuvieron sin dormir y con mucho miedo y hablándome y diciéndome cuán atemorizados estaban rogándonos que no estuviésemos más enojados" (CABEZA DE VACA, 1984, p. 119).[52]

A relação entre esses dois textos se dá por alusão e por uma seqüência de outras relações anteriores entre a figura principal da narrativa e a figura de Cristo.

Outra comparação:

> Y a puesta del sol llegamos a cien casas de indios; y antes que llegásemos salió toda la gente que en ellas había a recibirnos con tanta grita que era espanto, y dando en los muslos grandes palmadas. [...] Sin dejarnos poner los pies en el suelo nos llevaron a sus casas, y tantos cargaban sobre nosotros y de tal manera nos apretaban, que nos metimos en las casas que nos tenían hechas (CABEZA DE VACA, 1984, p. 110). [53]

A entrada triunfal de Jesus em Jerusalém: é essa a imagem à qual alude o narrador. No livro de João (12:12-15) está escrito: "No dia seguinte, ouvindo uma grande multidão, que viera à festa, que Jesus vinha a Jerusalém, tomaram ramos de palmeiras, e saíram-lhe ao encontro, e clamavam: Hosana: Bendito o rei d'Israel que vem em nome do Senhor".

---

[52] Eu saí uma noite para dormir no campo, afastado deles. Logo foram onde eu estava, e toda a noite estiveram sem dormir e com muito medo e falando-me e dizendo-me quanto atemorizados estavam rogando-nos que não estivéssemos mais enojados . (Tradução do pesquisador).

[53] E ao por do sol chegamos a cem casas de índios; e antes que chegássemos saiu toda a gente que nelas havia a receber-nos com tanta alegria que era espanto, e dando nos muros grandes palmadas. Sem deixarnos colocar os pés no solos nos levaram a suas casas, e tantos carrregavam sobre nós e de tal maneira nos apertavam, que entramos nas casas que nos tinham feito . (Tradução do pesquisador).

A imagem do Messias é incorporada, pelo discurso, ao grupo de náufragos e consolidada na figura de quem narra. O Texto bíblico diz: “Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu; e o principado está sobre os seus ombros; e o seu nome será: Maravilhoso Conselheiro, Deus Forte, Pai da eternidade, Príncipe da Paz” (ISAÍAS, 9:6).

O paralelismo se dá quando Cabeza de Vaca escreve: “Por todas estas tierras, los que tenían guerras com los otros se hacían luego amigos para venirnos a recibir y traernos todo cuanto tenían, y de esta manera dejamos toda la tierra en paz” (CABEZA DE VACA, 1984, p. 125). Outro caso de paralelismo: “Pasamos por gran número de diversidades de lenguas; con todas ellas Dios nuestro Señor nos favoreció, porque siempre nos entendieron y les entendimos” (p. 125). [54]

No livro de Atos está escrito: “E todos ficaram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem” (2:4)[...] “Havendo-lhes Paulo imposto as mãos, veio sobre eles o Espírito Santo, e falavam em línguas e profetizavam” (19:6)”.

Com a aproximação do final da narrativa, Cabeza de Vaca escreve: “Después que vimos rastro claro de cristianos, y entendimos que tan cerca estábamos de ellos, dimos muchas gracias a Dios nuestro Señor por querernos sacar de tan triste y miserable cautiverio” (1984, p. 129).[55]

Em Romanos (8:21) está escrito: “na esperança de que também a própria criação há de ser liberta do cativeiro da corrupção, para a liberdade da glória dos filhos de Deus”. E em Efésios (4:8): “Por isso foi dito: Subindo ao alto, levou cativo o cativeiro, e deu dons aos homens”.

[54] Por todas estas terras, os que tinham guerra com outros faziam-se logo amigos para vir receber-nos e trazer-nos tudo quanto tinham, e desta maneira deixamos toda a terra em paz . (...) Passamos por um grande número de diversidade de línguas; com todas elas Deus nosso Senho nos favoreceu, porque sempre nos entenderam e os entendemos. (Tradução do pesquisador).

[55] Depois que vimos rastro claro de cristãos, e entendemos que estávamos perto deles, demos muitas graças a Deus nosso Senhor por querer nos tirar de tão triste e miserável cativeiro. (Tradução do pesquisador).

Cabeza de Vaca deixa uma mensagem de fé e de esperança em um novo reino, um reino futuro onde o rei da Espanha irá dominar:

> Dios nuestro Señor por su infinita misericordia, quiera que en los días de Vuestra Majestad y debajo de vuestro poder y señorío, estas gentes vengan a ser verdaderamente y con entera voluntad sujetas al verdadero Señor que las crió y redimió. Lo cual tenemos por cierto que así será, y que Vuestra Majestad há de ser el que lo há de poner en efecto (que no será difícil de hacer); porque dos mil leguas que anduvimos por tierra y por la mar en las barcas, y otros diez meses que después de salidos de cautivos, sin parar, anduvimos por la tierra, no hallamos sacrificios ni idolatría (CABEZA DE VACA, 1984, p. 136-137).[56]

O discurso engendrado revela uma personagem que promete um novo reino, como uma analogia ao messias bíblico. Sendo assim, a figura do rei da Espanha está paralelamente ligada à figura de Deus.

O final do Livro de Cabeza de Vaca o aproxima ainda mais do discurso bíblico, pois, assim como na bíblia, o texto se torna circular, ou seja, toda a história remonta ao seu início; remonta a uma profecia:

> ...después que dejamos los tres navíos porque el outro era ya perdido en la costa brava. Los cuales quedaban a mucho peligro, y quedaban en ellos has cien personas con pocos mantenimientos, entre los cuales quedaban diez mujeres casadas, y una de ellas había dicho al gobernador muchas cosas que le acaecieron en el viaje, antes que le sucediesen. Esta le dijo, cuando entraba por la tierra, que no entrase, porque ello creía que él ni ninguno de los que con él iban no saldrían de la tierra; y que si alguno saliese, que haría Dios por él grandes milagros; pero creía que fuesen pocos los que escapasen o no ningunos. El gobernador entonces le respondió que él y todos los que con él

[56] Deus nosso Senhor por sua infinita misericórdia, queira que nos dias de Vossa Majestade e debaixo de vosso poder e senhoria, essas gentes venham a ser verdadeiramente e com inteira vontade sujeitas ao verdadeiro Senhor que as criou e redimiu. O qual temos por certo que assim será, e que Vossa Majestade há de ser quem o há de por em efeito (que não será difícil de fazer), porque das duas mil léguas que andamos por terra e por mar nas barcas, e outros dez meses que depois de saído de cativos, sem parar, andamos pela terra, não achamos sacrifícios nem idolatria. (Tradução do pesquisador).

> entraban iban a pelear y conquistar muchas y muy extrañas gentes y tierras, y que tenía por muy cierto que conquistándolas habían de morir muchos; pero aquéllos que quedasen serían de buena ventura y quedarían muy ricos, por la noticia que él tenía de la riqueza que en aquélla había. Díjole más, que le rogaba que ella le dijese las cosas que había dicho pasadas y presentes, ¿quén se las había dicho? Ella respondió, y dijo que en Castilla una mora de Hornachos se lo habia dicho, lo cual antes que partiésemos de Castilla nos lo había a nosotros dicho, y nos había sucedido todo el viaje de la misma manera que ella nos había dicho (CABEZA DE VACA, 1984, p. 219 e 220).[57]

Tudo o que aconteceu está resumido em uma profecia, apesar de se tratar de uma narrativa montada na "condicional", pois foi dita por uma outra pessoa que não estaria presente, a "moura de Hornachos", cujo texto, em seu sentido profético, se assemelha ao texto bíblico.

Para Trinidad Barrera, citando Pupo-Walker:

> El relato de la Mora de Castilla ofrece una variante de la *profecia*: las aventuras y vicisitudes descritas por Alvar Núñez aparecen como previstas y contenidas en la profecía: 'lo que ocurre es que Alvar Núñez, al narrar sus aventuras, no há hecho más que recordar lo profetizado. De esa manera se cancela por un instante la progresión lineal de la historia que repentinamente queda supeditada al mundo de la ficción', y aún la persona de Cabeza de Vaca resulta enaltecida através de la profecía: 'si alguno saliese (com vida) que haría Dios por él muy grandes milagros' (1985 p. 41).[58]

---

[57] (...) depois que deixamos os três navios porque o outro já estava perdido na costa brava. Os quais ficaram a muito perigo, e estavam neles cem pessoas com poucos mantimentos, entre os quais ficavam dez mulheres casadas, e uma delas havia dito ao governador muitas coisas que lhe aconteceram na viagem, antes que acontecessem. Esta lhe disse quando entrava por terra, que não entrasse, porque acreditava que ele e nenhum dos que com ele iam não sairiam da terra; e que se algum saísse, que faria Deus por ele grandes milagres; mas acreditava que fossem poucos os que escapassem ou nenhum. O governador então lhe respondeu que ele e todos os que com ele estavam iam pelear e conquistar muitas e muitas estranhas gentes e terras e que tinha por muito certo que conquistando-as haviam de morrer muitos; mas aqueles que ficassem seriam de boa ventura e ficariam muito ricos, pela notícia que ele tinha da riqueza que lá havia. Disse-lhe mais, que lhe rogava que ela dissesse as coisas que havia dito passadas e presentes, quem se havia dito? Ela respondeu, e disse que em Castela uma moura de Hornachos havia dito,a qual antes que partíssemos de Castela nos havia dito, e nos havia sucedido tudo na viagem da mesma maneira que ela havia dito. (Tradução do pesquisador).

[58] O relato da moura de Castela oferece uma variante da profecia: as aventuras e vivissitudes descritas por Alvar Núñez aparecem como previstas e contidas na profecia: o que ocorre é que Alvar Nunes ao narrar suas aventuras, não fez mais que recordar o profetizado. Desta maneira se cancela, por um instante, a

A maioria das passagens marcantes da vida de Jesus pode ser inferida a partir da leitura de *Naufrágios.* Para Santiago Juan-Navarro:

> La presentación de si mismo como leal conquistador y evangelizador pacífico, con dotes de líder político y religioso, conocimiento geográfico y etnológico del território, así como capacidad retórica para encender la imaginación de sus lectores, tiene un objetivo que no es principalmente ético, científico ni literário, sino político y militar: justificar obedientemente sus acciones em la Florida y la Nueva Galicia y solicitar nuevas "mercedes" del emperador (su nombramiento como capitán o Adelantado de una nueva expedición) (1999, p. 219).[59]

O Messias está presente no discurso e compõe a figura de um Cabeza de Vaca redentor. E quem rege esse discurso se apropria dessa figura e a usa como "espada" para conquistar seus interesses.

A estrutura discursiva do livro de Cabeza de Vaca é marcadamente focada nos diversos textos bíblicos. Esses textos são "vozes" que se coadunam para conformar, por meio da regência do narrador, um herói. Esse "outro" gerado pelo discurso é dominante do cenário narrativo; uma personagem que ganha força e sobressai no texto, pois o texto é lido até os dias de hoje.

Curiosamente, a cruz que Cristo carregou e que se tornou o símbolo de seu martírio aparece no discurso de Cabeza de Vaca como uma "arma"; uma arma retórica.

---

progressão linear da história que repentinamente fica supracitada ao modo da ficção. E ainda a persona de Cabeza de Vaca resulta enaltecida através da profecia: se algum saísse com vida faria Deus por ele muitos milagres. (Tradução do pesquisador).

[59] A apresentação de si mesmo como leal conquistador e evangelizador pacífico, com dotes de líder político e religioso, conhecimento geográfico e etnológico do território, assim como capacidade retórica para encender a imaginação de seus leitores, tem um objetivo que não é propriamente ético, científico nem literário, senão político e militar: justificar obedientemente suas ações na Flórida e na Nova Galícia e solicitar novas 'mercês' do imperador (sua nomeação como capitão de uma nova expedição) . (Tradução do pesquisador).

O diálogo entre a história contada por Cabeza de Vaca e alguns livros da Bíblia parece evidente. O cruzamento do texto de Cabeza de Vaca com algumas passagens presentes em livros, tanto do Velho quanto do Novo Testamento, engendra uma figura que tem autonomia, pois enquanto o náufrago retorna à sua terra nu e faminto, o Cristo permanece vitorioso e triunfante. Talvez seja esse o motivo de essa história continuar a fazer sucesso depois de quase cinco séculos de existência.

3.2 Cabeza de Vaca, o filme

Como toda forma de expressão é passível de carregar consigo alguns elementos de sentido ideológico, o objeto aqui tratado, o filme *Cabeza de Vaca*, de Nícolas Echeverría, uma produção de 1992, também será analisado no sentido de se averiguar que tipo de ideologia traz amalgamado em sua constituição, e se essa ideologia é a mesma contida na obra de base ou referencial, que é o livro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufrágios*.

O conteúdo ideológico será então tratado, tomando-se por referência o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, especialmente desenvolvido em seus escritos denominados *Sobre o Niilismo* e também em O *Eterno Retorno*.

Robert Stam ao trabalhar com o conceito de multiculturalismo enfoca os artefatos culturais que possivelmente teriam o efeito de descolonizar as representações físicas das aparências comuns formuladoras de um comportamento da cultura global. Stam enumera itens como: cânones literários, exibições em museus, mostras de cinema e a mídia em geral como alçadoras das peças deste grande mosaico no qual a sociedade reproduz as suas diversas identidades (*Cf.* STAM, 1996, 197-214). No momento em que essas atividades refletem o maniqueísmo do “outro” a seu favor, dois campos se sobressaem pela retenção de produção intelectual e pelo alcance diante da população: a literatura e o cinema.

A literatura e o cinema compartilham paralelos em forma e em função, mais do que qualquer outra atividade. Existe uma preliminar conjunção do primeiro (literatura) com as artes consagradas pela tradição; nomeadamente o

teatro e o romance, que desenvolvem a sua essência narrativa. O cinema nasceu sob a influência de um conjunto de vetores históricos e sociais que o aproximou da literatura (*Cf*. CARDOSO, 2003, 61-76). E também num momento em que o entusiasmo pelo projeto imperialista se espalhava além das elites européias, rumando parcialmente para as camadas menos favorecidas, graças às ficções e espetáculos populares (Cf. STAM, 1996, 200-201).

A filmografia é uma atividade que se tornou cada vez mais intensa e se proliferou a partir do momento em que priorizou a obtenção material para produções que visavam à incursão em países ainda a serem explorados, transmitindo assim as lendas e os costumes dessas nações; mobilizando também o desejo próprio dos povos dos lugares incurcionados a uma sensibilidade nacional no trato com o tempo, com a trama e com a história.

Essa linearidade paralela em que caminharam e caminham o cinema e a literatura proporcionou a construção de uma expressividade conjunta no que se refere à conotação. Já quanto à denotação, ela existe sempre antes do seu empreendimento artístico. A força das imagens parece dispor de um privilégio sobre as letras e pode, talvez, "enganar" o espectador com uma "veracidade" da representação humana, que geralmente está em meio ao seu cotidiano. Esse cotidiano é simplificado por afetações de reconhecimento sobre as projeções e suas dualidades, que são promovidas inconscientemente ou não pelo agente.

Segundo Luís Espinal, existem as projeções físicas e mecânicas, que são imparciais para qualquer um. Existem também as projeções subjetivas, nas quais predominam os aspectos ideológicos, mentais e vivenciais que servem para influenciar na compreensão do conteúdo do filme. Para que essas deduções possam ser concisas não bastam a idade ou o coeficiente de inteligência, mas a complementação de uma maturidade do espectador.

Luis Espinal esclarece: "[...] pensando que o impacto de uma mensagem é inversamente proporcional à interiorização das próprias idéias, valores e sentimentos, a maturidade do espectador é realmente o fator decisivo para medir o impacto do cinema sobre ele". (SPINAL, 1996, p. 32).

Uma característica que é peculiar ao ser humano também é necessária para a compreensão das teorias contidas num livro. Tanto num paralelo condutor como inibidor do cinema, para criar uma escrita cinematográfica (Cf,

METZ, 1971, p. 316). A produção literária atordoa a câmera fazendo-a divagar sobre o romance a pretexto de uma “licença poética” investida em intenções favoráveis à sua estética com atribuições específicas ao texto literário. A “aproximação da letra à imagem (quando o romance reflete a visão da câmera cinematográfica)” ou o distanciamento da letra face à imagem (quando o romance valoriza o monólogo interior) (CARDOSO, 2003, p. 67). É por causa dessas questões que é um tanto quanto arriscado para o espectador prender-se ao escrito diante da imagem.

O cinema, como arte temporal, está apto a construir e comunicar histórias. Ele usa das propriedades dessa arte narrativa seqüencial pelo menos duas vezes: no tempo do narrador (tempo do significado) e no tempo da narração (tempo do significante). Denotando isso de um para o outro; tornando seu contexto plausível na passagem da imagem e, por sua vez, transpondo um espaço para outro, chegando à descrição, que transfere um espaço para um tempo. (Cf. METZ, 1977, p.31).

A estrutura narrativa de um filme pode sofrer varias articulações, dependendo do tipo de intelectual que se dispõe a fazer isso. Carlo Reis, por exemplo, trabalha com narrador, autor e leitor, aproximando a estrutura narrativa do filme da estrutura narrativa literária. Louis Giannetti faz uma junção entre a voz do narrador literário e o olhar da câmera, enquanto Chatman, Kawin, Ross e Bordwell assumem a não-concordância de reconhecimento desses itens na narrativa. (Cf. CARDOSO, 2003, p. 66)

A possibilidade desse encontro produz a liberdade expressa quando “letra e imagem muitas vezes unidas principalmente pela relevância social, histórica e cultural que possuem, bem como pelas capacidades de representação ideológica, trabalhadas por roteiristas e diretores que podem apregoar suas razões e pensamentos particulares no tempo do discurso fílmico podendo ou não contar com o auxilio do tempo histórico” (Cf. CARDOSO, 2003, p. 66). Contando com o encontro do visual em movimento e obtendo significados dentro de seu planejamento, demonstrando assim, sua visão de mundo.

São corriqueiras as mudanças na transposição de um objeto para outro campo, o livro não foge à regra no seu caminho à tela cinematográfica. A

evidência desse fato é mais facilmente percebida para aquele que acompanhou os dois meios no processo construtivo e constitutivo de sua completitude.

Essas mudanças também são percebidas no caso da adaptação do livro a respeito da passagem do desbravador espanhol Alvar Núñez Cabeza de Vaca pela América do Norte e América Central, ocorrida no século XVI e intitulado *Naufrágios.*

A Adaptação foi feita em 1992 e tem como título: *Cabeza de Vaca*. O filme, uma co-produção hispano-americana, tem por diretor Nícolás Echeverría, que faz a tentativa de transpor a sua visão do livro para a linguagem cinematográfica.

Com respeito ao livro, é um relato do périplo de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, em que narra as (des)venturas passadas no decorrer dos longos dez anos de sua peregrinação por terras indígenas na Costa Leste dos Estados Unidos (Flórida) e no interior do México. Ao escrever seu relato usando alegorias, Cabeza de Vaca constrói um "herói", uma figura que projeta a imagem do profeta/pastor, uma figura bíblica. (RIVAS, 2006, on-line).

O início da aventura se dá quando a expedição comandada por Pánfilo de Narváez se desarticula e os que antes eram conquistadores passam a ser náufragos perdidos em um ambiente selvagem e hostil.

Cabeza de Vaca, em sua narrativa, conta os principais acontecimentos pelos quais passou no período de tempo de quase dez anos. Período esse em que percorreu a Costa Leste da América do Norte, partindo da bahia de Tampa, na Flórida e perpassando o interior do que hoje é o atual estado do Texas. Finalmente, atravessou o atual México, atingindo o oceano Pacífico para depois adentrar novamente ao interior do país rumo até à cidade do México, conforme o mapa na figura abaixo: (figura 1).

Figura 1. Cena do filme *Cabeza de Vaca*, de Nícolas Echeverría, 1992.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca, retornando à sua pátria, não levava nada de valor a seu rei. Mas como era um homem de elevada coragem e desmedida ambição, converteu seu infortúnio em uma história cheia de símbolos e alegorias, transformando-se em um herói que é um misto de soldado/cavaleiro puro e justo com missionário do evangelho cristão. Algo que beira a reprodução do Cristo/homem, guardadas as devidas proporções. (Cf. RIVAS, 2006, on-line)

Na adaptação, o início da história se dá quando Alvar Núñez Cabeza de Vaca está sendo resgatado; testemunha-se então seu desespero, porque estava há anos perdido entre índios num território agreste e desconhecido.

Quando a câmera focaliza seu rosto, num close, as lembranças tomam Alvar Núñez Cabeza de Vaca e a lente aproxima o espectador daquele que será o sujeito da enunciação. Autor de sua própria história, contando-a a partir do ponto em que se encerrou, torna-a totalmente imaginária; o real nunca conta história. (*Cf*. METZ, 1977, p.31).

Figura 2. Cena do filme *Cabeza de Vaca*, de Nícolas Echeverría, 1992.

Ao se assistir à seqüência final (figura 2), depreende-se que ela funcione como uma síntese do filme. Uma lenta e coletiva marcha de autóctones carregando uma imensa cruz acompanhada por um representante dos espanhóis tocando um bumbo.

A câmera transcreve um movimento panorâmico em que todos, caminhando sobre as areias, mudam de um cenário ensolarado e brilhante para um outro, tempestuoso e terrificante, direcionando-se para uma montanha. Essa imagem tendencia o conteúdo dramático fílmico e talvez não possibilite ao sujeito espectador assimilar e concluir o significado por seus próprios meios.

A referida seqüência direciona em uma única significação a atmosfera da narrativa dos indígenas a caminho do “calvário”; uma única seqüência resume o conteúdo ideológico de todo o filme, que difere, em partes, do livro.

Seguindo o esquema de Metz (Cf. 1977, p. 97-98) a denotação fornece um significante, que são os índios carregando uma cruz e, um significado, seu sofrimento. A expressividade natural, vista por todos, diferencia-se na maturidade do espectador ao perceber a conotação carregada de beleza

plástica com a incidência do sol sobre a areia, que eleva os integrantes da seqüência a um estado lúdico e iluminado durante a mudança de ambiente para a montanha. Essa posição da câmera escamoteia a beleza plástica do cenário e a direciona para a construção ideológica do diretor representada pela câmera.

A eficiência dessa observação somente tem efeito de veracidade com a estrutura de realização de seu efeito imagético, determinado pela câmera que a capta em interação com o aparelho reprodutor de imagens (projetor), tudo se levando em consideração a pretensão de quem elaborou a tomada. A potencialidade da contenção desses traços é mediadora de uma situação de mundo que abarca as situações fluidoras do reconhecimento do cinema como parte do ser humano. Em outras palavras, o diretor toma, somente para si, o discurso, ele "fala" por meio das imagens.

Cinema, para Píer Paolo Pasolini "é um grande plano seqüência, do tamanho da vida, sem cortes: um grau zero de aderência da imagem-câmera do transcorrer, à duração". O filme é a intervenção sobre a natureza, a montagem, o corte, nem sempre, ideológico com o presente se transcorrendo em passado. (Cf. METZ, 1977, p. 97-98)

A "auto-narração" de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (no filme) é continuamente separada por blocos que se unem pela presença do protagonista e sua evolução diante dos fatos que se vão apresentando para a conscientização progressiva por ele desenvolvida.

O filme é dividido em um primeiro bloco em que Alvar Núñez Cabeza de Vaca aparece como náufrago, apresentando um bom convívio com os índios; há o ganho de confiança por demonstrar poderes de cura. No final dessa parte o escurecimento da seqüência irrompe para uma nova fase da história de Cabeza de Vaca, quando ele vive como trocador de mercadorias (mascate) caminhando entre as aldeias, com um convívio também amistoso entre os nativos. Esse bloco encerra-se de forma brusca.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca encontra seus companheiros de naufrágio sendo capturados. Posteriormente conseguem empreender uma fuga, no decorrer da qual Cabeza de Vaca é acometido por um desespero e nega sua fé católica, ato simbolizado quando ele joga seu crucifixo ao chão.

Como uma atitude da providência, cavaleiros espanhóis surgem como uma miragem no horizonte, em uma tomada panorâmica - em auxilio dos náufragos.

A praia (que já havia aparecido na primeira seqüência) aparece novamente à noite e corrobora para a continuidade fílmica; Cabeza de Vaca e seu companheiro Estebanico lavam os braços enquanto ouvem um aventureiro contar a outros sobre uma cidade de ouro, se resignam então e, Cabeza de Vaca diz que são mentiras as falas de seu compatriota.

A câmera acompanha o espanto dos dois ao verem a chegada de uma carroça trazendo em seu interior o corpo de um índio que era amigo deles. Alvar Núñez Cabeza de Vaca, aos prantos, tira-o da carroça. Ao ver que o índio está morto com seu crucifixo numa das mãos, se agacha posicionando o nativo com o dorso na sua altura e com as pernas esticadas à sua esquerda, conforme a figura 3.

Figura 3. Cena do filme *Cabeza de Vaca*, de Nícolas Echeverría, 1992.

Cria-se o campo de filmagem com esse enquadramento, os dois estão a sós formando uma elipse (núcleo da imagem). A imagem do índio, dessa forma, pode ser entendida como uma alusão ao “Cristo descido da cruz”; o

escurecimento gradual da seqüência marca o seu fim. Se mantivermos a relação cronológica entre imagens, ela passa, desse modo, a ter um significado quase que fúnebre.

Retomando a seqüência final, mesmo sem alteração de planos ou movimentos de câmera, o significado torna-se plausível com o uso de recursos figurativos: a posição em que a cruz é carregada, na horizontal; seu tamanho, a largura. Mas o efeito unívoco é conseguido pela inserção da trilha sonora que acompanha a mudança da imagem com o bumbo sendo tocado ao lado do cortejo da "real" vitima que é o povo indígena.

A imagem formada pressupõe não existir êxito na ação multiculturalista imposta, não há uma reciprocidade, denotando as latitudes da capacidade humana de denegrir o outro por uma imposição do seu conhecimento.

A seqüência em questão (figura 2) chega a ser obscena ao expor totalmente o significado fílmico transcorrido durante a projeção do filme, prevaricando com o trabalho de uma produção cinematográfica complexa e importante na historiografia dos primeiros contatos entre europeus e nativos americanos.

Quem vier a assistir tal seqüência terá uma visão do que provocará possivelmente o mesmo efeito que o filme inteiro produziu; é uma seqüência síntese, praticamente uma resenha iconográfica do efeito produzido pelo filme.

A plasticidade, valorizando a seqüência, que ajudaria a compor um quadro dramático e subjetivo é supostamente menosprezada pelo diretor, que a minimiza ao denegar à significação fílmica o poder da câmera apenas.

O realizador (diretor) parece não acreditar na sua capacidade de elaboração de um discurso firme e compreensível sobre o tema abordado, quando insere uma seqüência final em forma de síntese fílmica. O final do filme converge discursos fílmicos e históricos para uma única seqüência.

No entanto, Peter Greenaway escreveu que: "o que você lembra de um bom filme – e vamos falar apenas dos bons filmes – não é a historia, mas uma experiência especial e quem sabe única que tem a ver com atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da historia". (Cf. GREENAWAY, 2001 p. 9-12)

O diretor de *Cabeza de Vaca* transcreve o livro para o cinema, com suas impressões; usa uma estrutura consistente passando a veracidade das imagens para conquistar a imaterialidade dos campos de percepção do texto. Navarro cita que entre os temas das descobertas, um dos mais estudados é a relação entre o real e o maravilhoso. (NAVARRO, 1992, On-line).

O cinema, funcionando como contador de historias do mundo, por excelência é um veiculo ideal para transmitir as lendas e os mitos. Essas lendas e mitos são equiparados para mobilizar desejos próprios a uma sensibilidade nacional no trato com o tempo, a trama e a história, assumindo assim um papel decisivo na fomentação do próprio cinema.

A montagem tem um aporte decisivo criando uma qualidade geral em que cada detalhe tem participação e reúne todas as partes num todo, numa imagem global, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema.

Se a seqüência final do filme fosse projetada no início talvez contribuísse para o entendimento fílmico selecionando seu espectador que talvez mantivesse um contato cognitivo no detalhamento explicitado; cabendo a ele (espectador) uma liberdade maior de raciocínio. O que é um fato normal e corriqueiro na linguagem cinematográfica, pois “entre a apresentação de algo e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representação vinculada aos aspectos característicos”. (EISESNTEIN, 2002, p.198).

Desta maneira o espectador iria familiarizar-se diante do enunciado e acompanhar o seu discurso que “depende de talento, formação e acesso” (STAM, 2000, p. 131). Seguindo uma maneira de disponibilizar a forma e tendo um alcance de aproximação para a verdade ser construída por ele próprio.

A seqüência final (figura 2) ao ser assistida denota uma impressão de que o diretor, de posse da lente, restringe o espaço escolhendo sua “verdade”, para a qual possivelmente só importa sua própria expressão. Também parece que o planejamento é regido sob rédeas próprias. Conclui-se que ninguém mais participa na composição do significado da unidade fílmica. Essa seqüência, desse modo, parece condicionar uma ordem social independente da consciência existente na prática de vivência de seu público.

Na concepção do filósofo alemão Nietzsche o *Niilismo* é tomar consciência do longo desperdício de força, como se tivesse feito, praticado, aderido a algo “em vão”. (NIETZSCHE, 1974, 388)

O vazio programado diante de uma crença estagna os pensamentos, principalmente quando se percebe o engodo realizado diante de seus olhos. Tudo se torna sem sentido objetivo, não existindo alvos finais para que nunca termine, criando um eterno retorno (NIETZSCHE, 1974, 388) ao grande nada.

A seqüência analisada aqui é aberta, com as personagens em movimento prosseguindo num semicírculo que se direciona para uma montanha, onde irá haver a representação icônica da morte do Cristo na cruz; seu sepultamento e sua posterior ressurreição se prolongarão circularmente. Existe um acondicionamento de forças repetitivas que, para estarem ali, é preciso que já tenham passado no mesmo ponto, como se a vida estivesse encerrada em uma ampulheta. (NIETZSCHE, 1974, 388)

O eterno criar a si mesmo num simulacro incessante de repetições é representado na seqüência em questão e a dialética dessa situação humana que, neste caso, é vivida pelo índio, é analisada por Nietzsche quando escreve:

> Dionísio contra o ‘Crucificado’: aí tendes a oposição. Não é uma diferença quanto ao martírio. – é só que ele tem um outro sentido. A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condicionam o tormento, à destruição, à vontade de aniquilamento. No outro caso, o sofrer, o ‘crucificado como inocente’, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. – Adivinha-se: o problema é o do sentido do sofrer: se é um sentido cristão, se é um sentido pagão. No primeiro caso, deve ser o caminho para um ser que seja santo; no segundo, o ser vale como santo o bastante para justificar ainda uma monstruosidade de sofrimento. O homem trágico afirma ainda o mais acerbo sofrer: ele é forte, pleno, divinizante o bastante para isso; o cristão nega ainda a sorte mais feliz sobre a terra: ele é fraco, pobre, deserdado o bastante, para em cada forma ainda sofrer com a vida. O deus na cruz é uma maldição sobre a vida, um dedo apontando para redimir-se dela; - o Dionísio cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição. (NIETZSCHE, 1974, 402)

A capacidade de retroagir sempre pertencente ao ser humano, que se coloca diante de pretensões inalcançáveis, equivale-se ao tropeço cotidiano no combate para a vida. Não se entregar é a ordem do vencedor sem baixar a cabeça, mesmo jogando para a infelicidade.

Na seqüência síntese do filme de Nícolas Echeverría, a panorâmica segue rebatendo o plano geral, sem cortes rápidos e roteiros-surpresa, parecendo não querer identificar as personagens diluídas com hipóteses imperfeitas, apenas provisórias.

Lembrando Pasolini e seu conceito de cinema, que é comparado com o tamanho de uma vida, a panorâmica é usada para se ter uma visão de uma distância segura para não se comprometer. Com o corte, surge o filme; a proximidade da câmera interrompe a vivência, tomando a consciência do presente que se transforma em passado.

O filme retorna ao conceito de origem para recomeçar o processo de cinema num contínuo prosseguimento da vida. A seqüência proposta, que se torna circular, pode ser analisada tomando-se como paradigma a teoria de Nietzsche do eterno retorno. Pois o filósofo escreve: “pensemos esse pensamento em sua forma mais terrível: a existência, assim como é, sem sentido e alvo, mas inevitavelmente retornando, sem um final no nada: o eterno retorno” (NIETZSCHE, 1974, 391). O eterno martírio do Cristo. A seqüência final do filme revela uma história sem fim, uma história que a cristandade retoma todos os anos, a encenação da paixão de Cristo.

3.3 As vozes do discurso

Para Bakhtin o autor “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta” (2003, p. 10). Cabeza de Vaca é o agente que unifica a obra, sempre como narrador. Sua figura histórica se dilui no discurso. O narrador toma conta da cena, se instaura e suplanta o homem. Por conseqüência da estrutura da obra, “romanesca”, o próprio personagem suplanta o narrador.

O “messias herói” ganha força paulatinamente, sobrepondo-se ao próprio “narrador.“ “A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (BAKHTIN, 2003, p. 11).

A autoria pressupõe o aniquilamento do homem em favor da personagem. Essa acaba por exceder o plano essencialmente autoral, criando uma nova janela; a janela da personagem. Uma janela que se transforma em portal para os dizeres do homem: Cabeza de Vaca.

> O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O não-acabamento da linguagem se concretiza quando existe a “confusão” autor/herói: “não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim – ao menos em todos os momentos essenciais -, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente” (BAKHTIN, 2003, p. 11).

Existe uma relação direta entre o autor, que se coloca à margem, e a personagem que se sobressai. O narrador torna-se o outro de si mesmo; se espelha e se refrata na personagem: o messias. “Ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Cabeza de Vaca se exime ao dar força à personagem “porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (BAKHTIN, 2003, p. 21).

> A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração; tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora (BAKHTIN, 2003, p. 25).

As outras personagens são colocadas em um nível inferior no discurso; não são levadas em conta como objetos/seres que pertencem ao momento narrativo.” É isso que diferencia o mundo da criação artística do mundo do sonho e da realidade da vida: todas as personagens estão igualmente expressas em um plano plástico-pictural de visão, ao passo que na vida a personagem central – o eu – não está externamente expressa e dispensa imagem” (BAKHTIN, 2003, p. 27).

A “carne” é obliterada pelo discurso. O narrador anula a personagem histórica ao “puxar” para si todas as vozes

As relações volitivo-emocionais aprendem e organizam a expressividade do discurso de Cabeza de Vaca. A personagem “que tem vontade, ama, sente, vê, e conhece – de dentro, em categorias de valores totalmente diferentes e que não se aplicam de modo imediato à [...] expressividade externa” (BAKHTIN, 2003, p. 28).

Bakhtin escreve: “eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia” (2003, p. 31). O espelho é a personagem diante do narrador. As figuras obliteradas são os índios e os companheiros sobreviventes que estão junto com Cabeza de Vaca. Ele se coloca sempre

como uma vítima, até mesmo diante do governador. No trecho já citado, Cabeza de Vaca alude a fala do governador Narváez à de Pôncio Pilatos, pois, ao lavar as mãos, Pilatos se exime de culpa quanto à condenação de Cristo. Da mesma forma, ao deixar os náufragos à deriva, sem comando, Narváes "é silenciado" pela voz de Pilatos.

> A imagem externa não deve ser tomada isoladamente em relação à criação literária; aí, certa incompletude do retrato puramente pictural se completa em toda uma série de elementos imediatamente contíguos à imagem externa, pouco acessíveis ou totalmente inacessíveis às artes plásticas: o andar, os modos, a expressão cambiante do rosto e de toda a imagem externa nesses ou naqueles momentos históricos da vida do homem, a expressão dos momentos irreversíveis do acontecimento da vida na série histórica do seu fluxo, os momentos de crescimento gradual do homem que passa pela expressividade externa das idades; as imagens da mocidade, da maturidade, da velhice em sua continuidade plástico-pictural. Todos esses momentos podem ser englobados por uma expressão: a história do homem exterior. Para a minha autoconsciência, essa imagem integral está dispersa na vida, entrando no campo da minha visão do mundo exterior apenas como fragmentos aleatórios, faltando, ademais, precisamente unidade externa e continuidade, e o próprio homem, vivenciando a vida na categoria do seu *eu*, não pode juntar a si mesmo a um todo externo minimamente acabado (BAKHTIN, 2003, p. 33. Grifo do autor).

No outro se conclui a voz daquele que a disse "De fato, só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada" (BAKHTIN, 2003, p. 34).

Existe uma diferença de valores entre o eu e o outro segundo a moral cristã. As trocas entre os nativos mantêm essa desigualdade. Cabeza de Vaca não amou ao próximo como a si mesmo, enquanto narrador. Pois para amar-se a si mesmo é preciso que se ame primeiramente ao outro: "mencione-se ainda o altruísmo, que aprecia de modo inteiramente diverso a felicidade do outro e a própria felicidade" (BAKHTIN, 2003, p. 35).

Não existe praticamente, no discurso em Naufrágios, a voz do outro. Existe sim um "silenciamento"

> Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física mas na *falsidade* volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo. Como objeto do abraço, do beijo, do afago, a existência exterior limitada do outro se torna axiologicamente rija e pesada, um material interiormente ponderável para se enformar plasticamente e esculpir um dado homem não como espaço fisicamente acabado e fisicamente limitado, mas como espaço vivo esteticamente acabado e limitado, como espaço esteticamente acabado do acontecimento" (BAKHTIN, 2003, p. 39. Grifo do autor).

O local geográfico determina as atitudes do eu. Esse eu ocupa um valor em relação ao sujeito em um mundo particular. Bakhtin escreve: "meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior" (2003, p. 44).

Pode-se amar o próprio corpo, sentir por ele uma espécie de ternura, mas isso significa apenas uma coisa: o anseio permanente e o desejo daqueles estados e vivenciamentos puramente interiores que se realizam através do meu corpo, e esse amor não tem nada de essencialmente comum com o amor pela imagem externa individual de outra pessoa (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 44).

É o caso de um Cabeza de Vaca narcisista que gerencia um discurso que vence a si mesmo. Um discurso que dá vida a um messias alusivo ao Cristo da igreja católica. Um ser que "erroneamente" toma para si todas as dores. No entanto é paradoxal o discurso que centraliza as falas de um "eu" praticamente isolado.

> Posso imaginar e prever o amor do outro por mim, mas não posso imaginar e prever o amor do outro por mim, mas não posso amar a mim mesmo como se amasse o outro, de forma imediata. Se me preocupo comigo mesmo como me preocupo com o outro que amo, não posso concluir por isso que haja identidade na relação volitivo-emocional que noutro por mim e pelo outro, isto é, que eu me ame como amo o outro (BAKHTIN, 2003, p. 45).

Cabeza de Vaca age como um egoísta ao centralizar o discurso na voz de um narrador/herói "O egoísta age *como se* amasse a si mesmo; no entanto, é claro, ele não experimenta nada semelhante ao amor e à ternura por si mesmo,

precisamente porque desconhece tais sentimentos. A autopreservação é uma diretriz volitivo-emocional fria, totalmente desprovida de quaisquer elementos de amor-carinho e estética" (BAKHTIN, 2003, p. 45. Grifo do autor). A autropreservação é a tônica do discurso narrativo. Autopreservação do narrador em função da personagem.

> Em Cristo encontramos a síntese, única pela profundidade, do *solipsismo ético*, do rigor infinito do homem consigo, isto é, de uma atitude irrepreensivelmente pura em face de si mesmo com a bondade *ético-estética* para com o outro: aqui, pela primeira vez, apareceu o *eu-para-mim* infinitamente profundo, não frio mas desmesuradamente bondoso com o outro, que faculta toda a verdade ao outro como tal, revela e afirma toda a plenitude da originalidade axiológica do outro (BAKHTIN, 2003, p. 52. Grifos do autor).

Cabeza de Vaca cria uma falsa imagem de um Cristo que irá ressurgir para aqueles que ama. No entanto ele parece amar mais ao seu discurso que aos seus companheiros. Pois não lhes dá a voz. Essas vozes silenciadas no entando criam um efeito devastador na obra. Um efeito de "monofonia". Efeito esse que é paradoxal. Pois quanto mais as outras vozes são negadas mais elas aparecem como um grito de silêncio. Um silêncio que diz que estão à margem.

> Vivenciar empaticamente com o autor, visto que ele expressou a si mesmo em dada obra, não é vivenciar empaticamente a sua vida interior (suas alegrias, seus sofrimentos, seus desejos, suas aspirações) no sentido em que vivenciamos empaticamente com a sua ativa diretriz criadora para o objeto da representação, isto é, já é uma co-criação (BAKHTIN, 2003, p. 60).

Apesar de criar um efeito monológico com seu discurso centralizador, as vozes do silêncio nativo se reverberam no discurso de Cabeza de Vaca. Todos os silêncios são "vozes" que se entranham no discurso engendrado.

> Admitamos expressar a questão assim: nós exprimimos *a nós mesmos, a nossa* vida interior pela forma desse rochedo, pomos o *nosso eu* em empatia com ele, mas ainda assim a forma continua sendo a auto-expressão de uma alma, a expressão pura de um interior (BAKHTIN, 2003, p. 63. Grifos do autor).

É impossível explicar a forma do todo discursivo como sendo expressão inerente à personagem criada. “(...) no melhor dos casos introduz apenas o elemento subjetivo da sua *concepção* de personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 63. Grifos do autor).

> De dentro do vivenciamento a vida não é trágica, nem cômica, nem bela, nem sublime para o indivíduo que a vivencia concretamente e para quem tem com ele um vivenciamento empático; só na medida em que eu saia do âmbito da alma que vivencia a vida, que ocupe uma posição firme fora dela, revista-a de carne exteriormente significativa, cerque-a de valores transgredientes à sua tendência concreta (o fundo, o ambiente como meio e não como campo de ação – horizonte), a vida dessa alma me aparecerá numa luz trágica, assumirá uma expressão cômica, tornar-se-á bela e sublime (BAKHTIN, 2003, p. 64).

O efeito catártico se dá quando experienciamos a vida da personagem, o messias criado pelo discurso.

> O garoto que brinca de chefe de bandidos vivencia de dentro sua vida de bandido, pelos olhos do bandido olha para outro garoto que passa correndo ao lado interpretando um viajante, seu horizonte é o horizonte do bandido representado; o mesmo ocorre com seus companheiros de interpretação; a relação de cada um deles com o acontecimento da vida que decidiram representar (BAKHTIN, 2003, p. 68).

O drama só existe ao ser lido, visto.

A interpretação dos fatos aproxima-se da arte, “justamente da ação dramática, quando surge um participante novo, apático – o espectador – que começa a deliciar-se com a interpretação das crianças do ponto de vista do todo do acontecimento da vida aí representado, contemplando com ativismo estético” (BAKHTIN, 2003, p. 69).

Interpretação que acaba criando um todo esteticamente significativo que é transferido a um novo plano; um plano em que se representam os heróis. “(...) isto é, já não temos diante de nós o acontecimento da interpretação mas o acontecimento artístico do drama em forma embrionária” (BAKHTIN, 2003, p. 69).

Bakhtin escreve:

Eu mesmo estou todo *dentro* de minha vida, e, se de algum modo vejo pessoalmente a *imagem externa* de minha vida, no mesmo instante essa imagem se torna um elemento dessa vida [vivenciada] de dentro, enriquece-a de modo imanente, isto é, deixa de ser efetivamente uma imagem exterior que de fora conclui minha vida, deixa de ser a fronteira que pode ser submetida à elaboração estética, que me conclui de fora (BAKHTIN, 2003, p. 69. Grifos do autor).

Cabeza de Vaca não enunciou a sua vida, mas enunciou sobre sua vida.

A tensão entre a distância entre o narrador e o herói cria a imiscibilidade como "privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos" (BAKHTIN, 2003, p. 80).

Jean-Paul sartre escreve: "para obter uma verdade qualquer sobre mim, necessário é que eu passe pelo outro. O outro é indispensável à minha existência, tal como, aliás, ao conhecimento que eu tenho de mim" (1973, p. 22). E Bakhtin escreve: "O eu só se realiza externamente por via do outro" (2003, p. 69). "Os valores de uma pessoa qualitativamente definida são inerentes apenas ao outro" (BAKHTIN, 2003, p. 96).

Esse outro é o nativo, na narrativa de Cabeza de Vaca; é também seus companheiros de infortúnio. No entanto esse outro é aniquilado no discurso. O efeito polifônico se dá nas instâncias do discurso. Ao inserir as passagens da bíblia de modo velado, o narrador dialoga com a tradição católico-cristã. Também ao se remeter ao poderio do soberano espanhol, Carlos V, Cabeza de Vaca insere um discurso de poder constituído para conformar seu discurso.

Uma relação axiológica solitária consigo mesmo é o limite a que visa o auto-informe-confissão, superando todos os momentos transgredientes da justificação e do juízo de valor, possíveis na consciência dos outros indivíduos; a caminho desse limite *o outro* vem a ser necessário como juiz, que deve me julgar como eu mesmo me julgo, sem me estetizar, necessário para destruir sua possível influência sobre minha própria auto-avaliação, para, através da minha auto-humilhação perante ele, libertar-me dessa influência da posição axiológica dele, que está situada fora de mim, e das possibilidades vinculadas a essa distância (não temer a opinião das pessoas, superar a vergonha). Neste sentido, qualquer tranqüilização, qualquer suspensão de minha autocensura, qualquer avaliação positiva (eu já me torno melhor) são interpretadas como queda da pureza da relação comigo mesmo, como prevalência de um possível outro que me avalia (BAKHTIN, 2003, p. 131).

"(...) além da memória histórica existe a proclamada pela Igreja, a memória que não conclui o indivíduo (no plano fenomênico), o culto eclesiástico de súplica pela alma do morto ('em memória do servo morto do Senhor') e a prece pelo descanso eterno" (BAKHTIN, 2003, p. 137).

Cabeza de Vaca/narrador não amou ao próximo como a si mesmo e a Deus sobre todas as coisas. Amou sim, sua narrativa acima de qualquer coisa.

3.4 Considerações finais

A partir do momento em que um texto é lido como ficção, os leitores sentem-se mais livres para (con)fabular sobre os fatos narrados. Em entrevista concedida em 2002, o poeta Manoel de Barros, ao ser inquirido sobre a recepção de sua obra, escreve: "O que eu aprendi sobre minha poesia, aprendi nas Dissertações de Mestrado e teses. ***Incrível como descobrem coisas que nunca pensei***" (VASCONCELOS, 2002, p. 151. *Cf.* Anexos. *Grifos acrescentados*).

O texto deixa de apenas "dizer" algo; ele passa a "significar" também tudo aquilo que for possível ao leitor, através de sua imaginação, dentro de possíveis interpretações da obra literária.

Procurando conceituar a obra de Manoel de Barros e estabelecer sua "poética", (VASCONCELOS, 2002, p. 19) constata que "tiramos conclusões gerais, aplicáveis aos mais variados gêneros. Daí que se qualifiquem de poéticas as mais heterogêneas obras".

Segundo a autora, é “já no final do séc. XIX que P.Valéry vai resgatar o valor etimológico da antiga palavra *Poética*, entendida como tudo o que se relaciona com a criação de obras das quais a linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio e não o conjunto de regras ou preceitos para a poesia” (VASCONCELOS, 2002, p. 21). Essas regras ou preceitos seriam formados por elementos invariantes que transcendem os mais variados textos infinitamente.

As escolhas feitas pelo autor para desenvolver a forma e também o conteúdo que seu discurso irá tomar determinam um estilo ou poética. “Sua designação merece destaque, vinda do grego *poiêsis*, que quer dizer ‘criação’, assim, etimologicamente falando, poeta significa *criador*” (VASCONCELOS, 2002, p. 27).

Os mecanismos que Cabeza de Vaca utiliza para engendrar seu discurso sinalizam para um estilo. Esse estilo é fundamentado em paralelismos com os textos bíblicos; suas atitudes e suas ações emulam as ações do Messias. No entanto, essas remissões às cenas pintadas pelos livros da Bíblia são preferencialmente indiretas.

Desse modo é possível arriscar uma denominação para o estilo de Cabeza de Vaca: “Uma poética do interdito”. Apesar de isso ainda ser insuficiente, pois esse “interdito” é subordinado a uma determinada época e local, nunca teremos uma palavra última, apenas aproximações.

Procurar pela verdade é um trabalho penoso e demorado; o resultado nunca é definitivo. O máximo que podemos alcançar são aproximações, no entanto, a verdade continua sendo o “norte” que incita a investigação.

Quanto mais nos aproximamos de resultados ditos “verdadeiros” mais nos deparamos com o fato de que devemos continuar a investigar e a dar a palavra a outros investigadores. Esse “diálogo” entre os textos esclarece algumas dúvidas e, por outro lado, produz muitas outras.

O tecido discursivo conseguido pela união dos mais variados trabalhos realizados no decorrer da história aparenta ser composto de muitas nuances, nem sempre harmoniosas entre elas. O que resta é a contínua busca por um

ideal de verdade. Segundo o teórico russo Tzvetan Todorov, a verdade deve ser sempre encarada como um horizonte último, como algo que existe e se faz presente, porém ela não está ao alcance do homem como algo material e possível. Esse paradoxo é discutido em ensaio intitulado Lo Humano y Lo Interhumano, (*Cf*. 2005, p. 81 – 100).

Ao analisar o percurso histórico da crítica literária feita pelo pensador e teórico da linguagem Mikhail Bakhtin, Todorov estuda as relações que Bakhtin estabeleceu para interpretar as obras de Dostoieviski. Para Todorov, Dostoiéviski defendia um ideal de verdade. As personagens criadas por Dostoieviski, apesar de serem todas "verdadeiras" enquanto figuras construídas por um discurso, eram subordinadas ao seu criador.

O pressuposto que foi discutido é se esse criador era mais "verdadeiro" que suas personagens. O que resta é saber que existe uma verdade que "reina" sobre as várias outras, no entanto essa verdade não nos é acessível; nunca é alcançada; funciona apenas como um rumo a ser seguido, um horizonte regulador.

A história escrita por Cabeza de Vaca não é uma obra de ficção, pelo que se sabe não foi essa sua motivação principal. O nobre espanhol contou seu sofrimento em terras americanas com o intuito de mostrar ao mundo a "sua verdade".

Essa "verdade" está repleta de elementos ficcionais; a forma como a história foi contada é similar à forma como os romances são construídos. A "verdade" de Cabeza de Vaca passa a extrapolar aquilo que se poderia dizer dos fatos ocorridos. O narrador de *Naufrágios* cria uma outra "verdade", a verdade literária.

Jamais haverá um ponto final nesse assunto, pois mesmo a verdade existindo, não nos é dado o poder de alcançá-la plenamente; de partilhar o estatuto pleno da verdade.

Temos acesso apenas a algumas facetas desse horizonte; essas facetas unidas e dialogando têm a propriedade de nos mostrar os limites desse

horizonte; limites que estão sempre se movendo e, paradoxalmente, se distanciando dos que mais se aproximam dele.

3.5 Referências

ADES, César. A experiência psicológica da duração. *Ciência e Cultura,* São Paulo SBPC, ANO 54, N.2 p. 26, 2002.

ANDO, Marta Yumi; BONNICI, Thomas. A construção da alteridade em Viagem à Terra do Brasil de Jean de Léry. *Uniletras*, Ponta Grossa, UEPG, n. 26, p. 100, 2004.

ARENAS, Carmen V. Vidaurre*. La interaccion de diversos tipos textuales en la obra de álvar núñez.* Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunez.htm.> Data do acesso: 12/10/2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

BARRERA, Trinidad. *Introdução*. Naufrágios. Madrid: Alianza, 1985. p. 7-55.

CABEZA DE VACA, Álvar Núñez. *Naufragios y Comentários*. Madrid: Raycar, 1984. (História 16).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:* em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. p. 1-9. (Ensaios de Cultura, 7).

BÍBLIA SAGRADA.Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura.* Maringá: Eduem, 2000.

BRAIT, Beth. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27. (Ensaios de Cultura, 7).

CORDIVIOLA, Alfredo. La palabra expuesta: Los Naufrágios de Cabeza de Vaca. In: *Anuario brasileño de estudios hispânicos*. Brasília: Consejería de Educación y Ciência en Brasil, 2001. p. 153-160.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum Tr*adução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001, p. 138 -197.(Humanitas).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro. Record, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução Marcos Antônio Carvalho. Rio de Janeior: Jorge Zahar, 2002.

ENCICLOPEDIA DELTA UNIVERSAL. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1987. vol. 4.

ESPINAL, Luis. *Consciência Critica Diante do Cinema*. São Paulo: LIC editores, 1996.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. Orgs. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaios de Cultura, 7). P. 37-60.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaios de Cultura, 7). P. 49-61.

FETTER, Marília. *Alvar Núñez cabeza de vaca: mentalidade e imaginário de um conquistador espanhol na américa*. São Leopoldo, 1997. Dissertação (Mestrado) -- Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. p. 29-36. (Ensaios de Cultura, 7).

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso*: o Novo Mundo. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GUZMAN, Ruy Diaz. *La Argentina Manuscrita*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/acadLetArg/68049485989571385754491/index.htm>. Data do acesso: 25/05/2007.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2001.

HEUFEMANN-BARRÍA, Elsa Otilia. La honra y su omnipresencia en los relatos de los conquistadores. Disponível em: <http:www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=MSC0000000012002000300017&lng=pt&nrm=abn>. Data do acesso: 12/02/2007.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

JUAN-NAVARRO, Santiago. Los mitos culturales de la otredad: revisiones contemporáneas de los Naufrágios de cabeza de vaca. In: SANTOS, Pedro Brum; JUAN-NAVARRO, Santiago; YOUNG, Theodore Robert. Santa Maria: UFSM/CAL, n.18 e 19, jan/dez. 1999. *Letras.*

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

LACALLE, Carlos. *Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca: hazañas americanas de um caballero andaluz*. Madrid: Instituto de Cultura Hispanica, 1961. (Coleccion Nuevo Mundo).

LAFAYE, Jacques. *Mesías, Cruzadas, utopías: El judeo-cristianismo em las sociedades iberoamericanas*. Carretera Picacho-Ajusco: Fondo de Cultura Econômica. 1997. p. 65-84.

LEMOS, Cláudia. T.G. de. *A* Função e o Destino da Palavra Alheia. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. Orgs. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. p. 37-43. (Ensaios de Cultura, 7).

LEWIS, Robert E. Los Naufrágios de Álvar Núñez: historia y ficción. *Revista Iberoamericana,* Madrid, Artes Gráficas Benzal S.A, n. 48, 120-121, p. 681 – 694, 1982.

LOPES, Edward. Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999. p. 63-81 (Ensaios de Cultura, 7).

LOZANO, Joaquín Roses. La Cronologia en Naufragios: ¿Naufragios del Tiempo? Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52105&orden=1&info=link.>. Data do acesso: 12/06/2007.

MARINUCCI, Roberto. Missão Cativa: a presença evangelizadora de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca. *Revista de Cultura Teológica*. São paulo, Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, ano VI, n. 25, p. 41-53, out/dez. 1998.: MAURA, Juan Francisco. Introdução. *Naufrágios*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2000. p. 9-62.

MELLO, Cristina. *O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários*. Coimbra: Almedina, 1998.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão. *Literatura em Pespectiva.* Juiz de Fora: Editora UFSF, 2003.

NAVARRO, Santiago Juan. *Apuntes del seminario Foundations of Spanish American Literature Rolena Adorno, Princeton University, Otoño 1992.* Disponível em: <http://www.angelfire.com/id/ssims/ensayosvirtuales.html>. Data do acesso: 28/04/2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras completas;* tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIN, José Luis (Org). *Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vinte Luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505.* São Paulo, Edusp. 1996.

POSSE, Abel. *El largo atardecer del caminante*. Barcelona, Plaza & Janés, 1992.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 2001.

RIVAS, José Andrés. *"El Último viaje de Álvar Núñez".* Disponível em: < http://www.hispanista.com.br/revista/artigo76esp.htm>. Data do acesso: 28/04/2006.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões Introdução*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1988. (Pensamento Humano).

SARTRE, JEAN-PAUL. O existencialismo é um humanismo. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

STAM, Robert. *Da teoria literária à cultura de massa*; tradução: Heloísa Jahan. Campinas; São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*; tradução: Fernando Marcarello. Campinas; São Paulo: Papirus, 2000.

SOLANO, F. de. El conquistador hispano: señas de identidad. In: *Proceso histórico al conquistador,* Madrid:Alianza, 1988. p. 15-36.

TEZZA, Critovão. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Prefácio à edição francesa*. In: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

TODOROV, Tzvetan. A viagem e Seu Relato. *Revista de Letras/UNESP*. São Paulo, v. 39, n.1, p. 13-24, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, Colección Surcos. 2005.

VASCONCELOS, Vânia Maria de. *A Poética "in-verso de Manoel de Barros: meta-linguagem e paradoxo representados numa "disfunção lírica"*. São Paulo, 2002. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica). Comunicação e Semiótica – PUC/SP.

WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX.* Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992. (Coleção Ponta; v. 4).

ZUBIZARRETA, Carlos. *Capitanes de la Aventura: I Cabeza de Vaca el Infortunado – II Irala, el Predestinado*. Madrid: Ediciones Cultura Hispânica, 1957

FILME

ECHEVERRÍA, Nicolas. *Cabeza de Vaca.*Espanha;EUA. 1992.