

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

MIRLENE COUTINHO DE MELO

CANTO DE MURO: A CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO DE PAPEL

NATAL – RN
2015

Mirlene Coutinho de Melo

Canto de muro: a construção de um mundo de papel

Dissertação submetida à banca examinadora como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura Comparada, vinculada ao eixo temático “Literatura e Memória Cultural”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edna Maria Rangel de Sá

Melo, Mirlene Coutinho de.

Canto de muro: a construção de um mundo de papel / Mirlene Coutinho de Melo. – Natal, RN, 2015.

84 f.

Orientadora: Edna Maria Rangel de Sá.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

AGRADECIMENTOS

As palavras, neste momento de tanta alegria, parecem que são insuficientes para expressar o que sinto, mas, de maneira singela, demonstro a minha gratidão àqueles que foram bastante significativos para a realização desta pesquisa. Primeiramente, agradeço a Deus pelo o dom da minha vida e por me fazer acreditar na impossibilidade de um sonho. Em seguida, sou grata a minha família, especialmente a minha querida mãezinha, D. Marlene, que cuidou e se preocupou comigo e com esta pesquisa tanto quanto eu. E a minhas irmãs e ao meu querido esposo que foram pacientes com as minhas desculpas e com as minhas ausências devido à dedicação diária aos estudos.

Agradeço a minha orientadora, Edna Rangel, que me fez conhecer e me encantar pelas obras de Luís da Câmara Cascudo, em especial *Canto de Muro*, como também sou grata a sua dedicação e a seu apoio contínuo para que esta pesquisa fosse realizada. Sou grata também ao Programa de Pós-Graduação (PPGEL – UFRN) que me deu a oportunidade e a responsabilidade, por meio do curso de mestrado, de refletir uma obra cascudiana; e aos professores que compõem a banca, Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN) e Maria Suely da Costa (UEPB), que gentilmente deram suas contribuições significativas a fim de ampliar a nossa reflexão.

Além disso, agradeço a família de Câmara Cascudo (em especial a sua neta Daliana Cascudo) que sempre esteve disposta a nos ajudar, disponibilizando diversos acervos digitais, como os jornais, livros e o acesso à leitura dos “caderninhos do Tirol”. As contribuições foram relevantes para esta pesquisa devido às informações pouco difundidas em nosso campo de estudo.

No decorrer de nossa pesquisa, passamos a ver os animais com outros “olhos”, a observar mais as suas características e as suas ações triviais. Diante disso, quero agradecer aos milhares de seres que habitam em meu canto de muro que, de uma forma ou de outra, serviram de motivação para esta reflexão, como também de observações estimuladas pelas leituras da narrativa. Logo, aprendi que todos os animais possuem universalidade que deve ser respeitada e traços peculiares que os fazem únicos e especiais para a nossa diversidade natural.

RESUMO

CANTO DE MURO: A CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO DE PAPEL

O *corpus* desta pesquisa é a obra *Canto de Muro* (1959), do escritor potiguar Luís da Câmara Cascudo. Trata-se de um romance de costumes que apresenta, em sua temática e estrutura composicional, nitidez científica associada à poeticidade. A obra é a narração da vida, das aventuras e da morte de animais que vivem no quintal de uma chácara urbana, no Tirol, lugar que Cascudo investiga as atitudes e os comportamentos diários dos bichos sob a ótica naturalista (científico), social (cotidiano) e poética (linguagem). Nessa perspectiva, este estudo tem como objetivo compreender e analisar a presença da intertextualidade para a construção da narrativa cascudiana, em que evidenciamos a existência de outros textos tanto de estudos divulgados da História Natural, quanto da cultura popular, que contribuem para a formação do texto literário e para a cultura e a memória coletiva. Sendo assim, a fim de embasar a nossa reflexão sobre a intertextualidade, estamos fundamentados nas teorias dos seguintes estudiosos: Compagnon (1996) e Kristeva (2005), que nos subsidiam acerca da presença de epígrafes, de citações e de notas de rodapé. Além disso, antes de adentrar pelo campo da intertextualidade, refletimos também sobre os elementos memorialista e autoficionais que fazem parte da obra, contemplando as principais contribuições teóricas Brandão (2008) e Bosi (2006) que discutem com propriedade essas reflexões. Dessa maneira, percebemos que a intertextualidade em *Canto de Muro* é necessária para estabelecer a relação tanto entre o texto literário e o texto de caráter científico.

Palavras-chave: Canto de Muro. Intertextualidade. Memória. Autoficção.

RESUMEN

CANTO DE MURO: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO DE PAPEL

El corpus de esta investigación es el trabajo de *Canto de Muro* (1959), el escritor Luís da Câmara Cascudo. Es una novela de costumbres, que cuenta en su estructura temática y compositiva, la claridad científica asociada con poética. El trabajo es la narración de la vida, las aventuras y la muerte de los animales que viven en el patio de una granja urbana en el Tirol, un lugar que Cascudo investiga las actitudes y los comportamientos cotidianos de los animales desde la perspectiva naturalista (científica), social (todos los días) y poética (idioma). Desde esta perspectiva, este estudio tiene como objetivo conocer y analizar la presencia de la intertextualidad para la construcción de la narrativa cascudiana, en el que se pudo comprobar la existencia de otros textos ambos estudios divulgados de Historia Natural, en la cultura popular, que contribuyen a la formación del texto la literatura y la cultura y la memoria colectiva. Por lo tanto, con el fin de fundamentar nuestro pensamiento sobre la intertextualidad, se basan en las teorías de los siguientes académicos: Compagnon (1996) y Kristeva (2005), que nos subvencionan sobre la presencia de epígrafes, citas y notas al pie. Además, antes de entrar en el campo de la intertextualidad también reflexionar sobre el memorioso y autoficcionais elementos que forman parte de la obra, contemplando el principal teórico contribuciones Brandão (2008) y Bosí (2006) discutiendo con propiedad estas reflexiones. De esta manera, nos damos cuenta de que es necesaria la intertextualidad en *Canto do Muro* para establecer la relación entre ambos el texto literario y el texto científico.

Palabras – clave: Canto de Muro. La intertextualidad. Memoria. Autoficción.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 MEMÓRIA CULTURAL: AUTOFIÇÃO NO ROMANCE DE COSTUMES	13
3 INTERTEXTUALIDADE EM <i>CANTO DE MURO</i>	24
3.1 A perigrafia de <i>Canto de Muro</i> – a intertextualidade a partir da epígrafe e da nota de rodapé	35
4 O PULSAR DA VIDA: DESVENDANDO O CANTO DO MURO	44
4.1 (En)canto de muro	48
4.2 O olhar do narrador	55
4.3 <i>Canto de Muro</i> : a construção de um mundo de papel	66
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	77
REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

*Um homem é
invariavelmente a soma
de muitos homens que
nele vivem*
(Câmara Cascudo)

A recorrente presença de epígrafe, de paráfrase, de citação, de referência documentada e de alusão à História Natural, associada aos saberes da cultura popular, às curiosidades e às emoções do narrador inquieto, fazem da obra *Canto de Muro*, escrita em 1959, pelo norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo, um livro de observações de cunho científico, caracterizando a singularidade da obra para a literatura potiguar. Nesse contexto, essa narrativa ficcional é um romance de costumes¹ que narra as observações científicas e populares do narrador-pesquisador sobre os animais que vivem, de forma ficcional, em um canto de muro.

Essa obra é fruto de pesquisas, de anotações e de vivências de Câmara Cascudo acerca de seu encantamento com a História Natural. No entanto, ela foi construída em poucos meses, em um ambiente onde havia solidão, ansiedade e desespero, conforme afirma o autor: “Na ansiedade em que vivia, o esforço foi uma derivação sublimadora e o livro nasceu com violência. [...] Num clima de inquietação e susto *Canto de Muro* se ergueu” (2006, p. 218). A situação vivida por Cascudo diz respeito ao agravamento da doença do seu filho Fernando, no fim de dezembro de 1956, período em que sua esposa e seus filhos vão para Recife, e ele fica em Natal. Assim, a fusão de sentimentos, as inquietações e as curiosidades científicas contribuíram para o surgimento de um romance de costumes que representou a maneira de o autor extravasar suas angústias e enfrentar a situação que vivia em seu seio familiar.

De maneira breve, podemos corroborar que Luís da Câmara Cascudo é considerado um dos maiores pesquisadores e estudiosos da cultura popular brasileira, que registra os saberes, a vida, os costumes do povo e da sociedade. Contudo, não se limitando aos conhecimentos folclóricos e às tradições, as suas produções contemplam também o fenômeno

¹ O subtítulo “romance de costumes” faz parte da primeira publicação, em 1959, e da segunda edição em 1977. Na atual reedição da obra, pela Global, esse subtítulo foi retirado.

literário de maneira ampla, abordando assim diversos gêneros, tais como: crônicas, poesias, romances, contos, lendas e críticas literárias que exploram diversos temas sociais, políticos, religiosos, históricos, geográficos e cultura popular.

A bibliografia desse autor é tão vasta que compreende produções desde o início da década de 1920 (*Alma Patrícia, crítica literária*, 1921), com publicações recentes datadas de 2012 (*Histórias de Vaqueiros e Cantadores para jovens* – publicação póstuma), segundo o Instituto Câmara Cascudo². Ademais, as obras cascudianas são, em sua maioria, produzidas a partir das inquietações, das leituras, das observações, das curiosidades e da necessidade de registrar os costumes, os valores, os mitos e a vida do seu povo, evidenciando assim a característica de Cascudo como um pesquisador erudito.

O legado literário de Cascudo não está estagnado em bibliotecas ou em livrarias, mas chega às universidades como objeto precioso para a pesquisa. Assim, os estudiosos das obras de Câmara Cascudo, representantes de diversos campos de estudos dos conhecimentos humanísticos, apropriam-se da diversidade das obras desse autor potiguar para valorizar e reconhecer seus escritos no contexto social e literário.

Francisco Ivo Cavalcanti – professor particular de Conhecimentos Gerais de Câmara Cascudo –, que escreveu o prefácio do livro *O tempo e eu*³ (1998) – destaca uma característica peculiar desse autor:

Da “Imprensa”, sua ação jornalística irradiou-se por todo o Brasil, escrevendo em vários jornais e revistas, enquanto no silêncio do seu gabinete, sem outros elementos além da poeira dos arquivos, onde fazendo suas pesquisas, escrevia livros e mais livros, onde fazendo assuntos históricos, folclóricos, políticos, etnográficos, estudando fatos, homens, costumes, tradições e raças, merecendo *títulos honoríficos* de vários países e *prêmios dignatários de instituições culturais*. (CAVALCANTI, 1998, p. 10-11. GRIFO DO AUTOR)

Notamos, assim, os conhecimentos vastos e o caráter pesquisador de Cascudo em estudar os aspectos sociais, unindo a valorização e o resgate da cultura popular numa perspectiva de tradição e de memória social. Essa característica de Cascudo, em dominar

² A instituição foi criada, em janeiro de 2010, com o propósito de preservar, propagar e gerenciar o patrimônio cultural de Luís da Câmara Cascudo. O prédio, localizado na Avenida Câmara Cascudo, em Natal-RN, foi a casa de Cascudo por aproximadamente 40 anos e está aberta para a visita de estudantes, de pesquisadores, de turistas e da comunidade.

³ Obra memorialista e autobiográfica foi escrita em 1968. A primeira edição foi intitulada *O tempo e eu* (Confidências e proposições).

diversos assuntos, é o que justifica a não restrição dos seus estudiosos⁴. Porém, os seus livros não se limitam a esses conhecimentos: suas publicações fazem parte do sistema literário, como destaca Cavalcanti (1998). Assim, a literatura cascudiana é um misto de suas observações, experiências, emoções e linguagem poética, em que se evidenciam as funções do fenômeno literário.

Em relação aos estudos literários da obra *Canto de Muro*, percebe-se que não há registro de dissertações ou teses sobre esse livro relativo à pesquisa literária, na esfera acadêmica norte-rio-grandense. No entanto, a dissertação *Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico*, de Alexandre Gomes Neves (2008), da USP, realiza um estudo comparado entre as obras *Canto de Muro* e *Uanga* (feitiço), com o objetivo de propor aproximações entre os autores, ancorado no conceito de *macrossistema literário*, de acordo com a perspectiva de Benjamin Abdala Junior. Neves ainda propõe uma análise de outra obra, *Made in Africa* (1965), de Câmara Cascudo, evidenciando-o como leitor de Oscar Ribas, a fim de analisar a relação do Brasil com a África.

Portanto, como observamos, *Canto de Muro* é ainda um *corpus* em descobrimento para os estudiosos, pois não se evidencia nenhum estudo relacionado somente à intertextualidade em que se estabelece relação de igualdade entre os conhecimentos científicos e aos saberes populares explorados por Cascudo; e no decorrer de nossa análise, foi possível registrar essa relação. Nesse contexto, apenas encontramos a pesquisa de Neves (2008), que estuda Câmara Cascudo como leitor de Oscar Ribas, num processo de intertextualidade, objetivando os elementos do folclore e das origens culturais africanas.

Partindo dessa contextualização acerca do autor, atentemo-nos para o *corpus* deste trabalho, *Canto de Muro*, cuja primeira publicação data de 1959, sendo a 4ª e última edição de 2006, pela editora Global. No tocante à época de 1959, a arte brasileira já havia passado por muitas transformações que atingiram a vida e a cultura do povo brasileiro. Bosi aponta que nesse período existia

Uma literatura penetrada de pensamento, uma literatura que faz da auto-análise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal) do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem. (BOSI, 1988, p. 126)

⁴ Segundo o Instituto Ludovicus, há monografias, dissertações e teses com as obras de Câmara Cascudo em diversos âmbitos de pesquisas que se encontram-se desde a década de 90 até o presente momento.

É nessa fase da literatura brasileira que o romance cascudiano se insere a partir da reflexão do cotidiano e da valorização da linguagem. Nesse mesmo período, completando o pensamento de Bosi, Guimarães Rosa publica, em 1956, o romance *Grande Sertão: Veredas*, dando um novo traço ao Modernismo a partir da valorização do regionalismo, da vida simples do povo, e da linguagem repleta de neologismo, caracterizando assim a produção de romance brasileiro da época.

Acerca disso, Lopes (2010, p. 23) nos leva a uma inquietação sugestiva: “Romance na vertente do regionalismo nordestino?”. Para Lopes, Cascudo segue a tendência literária, porém o espaço é outro: enquanto Rosa explora o sertão, levando os leitores para um novo universo pouco explorado pela figura do sertanejo, Cascudo delimita o seu olhar aos muros de um quintal, porém desvenda, assim como Rosa, um novo mundo que pulsa e que tem suas belezas peculiares a partir da visão e das experiências científicas do narrador.

Canto de Muro diz respeito a uma narrativa ficcional, romance de costumes, que narra as observações científicas e populares do narrador sobre os animais que viviam em um canto de muro de uma chácara onde ele passou a infância e a juventude. Nessa obra, o narrador conta a origem dos animais desse *locus*, as suas características biológicas, seus costumes e hábitos de maneira peculiar, sempre associando com os seus conhecimentos científicos e também populares, além de sua experiência e convívio com os animais. A narrativa está dividida em 24 capítulos, sendo o último um depoimento, um posfácio do autor sobre sua relação com a obra em que explica certos fatos.

No primeiro capítulo, intitulado **Canto de muro e seus moradores**, há a descrição do lugar onde os animais habitam e as peculiaridades desses personagens, que possuem nomes próprios e personificações humanas, tais como: sentimentos, emoções e atitudes, características próprias da essência humana. Ele contextualiza o ambiente e apresenta seus habitantes já dando algumas dicas de suas personalidades personificadas e humanizadas. Todos os moradores são aves, animais e insetos comuns que vivem em um canto de muro de qualquer quintal, por exemplo, o escorpião (Titius), a aranha (Licosa) e o sapo (Fu), além dos visitantes diários, os xexéus e os bem-te-vis.

Observamos que os demais capítulos são pequenas narrativas sobre a origem, as características e o cotidiano dos animais, em que o autor procura associar esse espaço ficcional literário com um laboratório de observações. Além disso, chama-nos a atenção pelo fato de não haver homens na narrativa, somente seres irracionais! Essa peculiaridade na narrativa impulsiona a reflexão filosófica sobre a relação homem versus animais, no que diz

respeito à inteligência e às atitudes do *Homos sapiens* em seu contexto social. Esta reflexão é relevante para a narrativa e será abordada no final deste trabalho.

Nessa obra, Câmara Cascudo deixa resquícios de seus estudos e de suas experiências sobre a História Natural, vinculada à zoologia, à botânica, à cultura popular e as suas vivências, respaldadas pela autoficção. Dessa forma, tais aspectos ratificam que *Canto de Muro* é uma recordação do tempo de estudante de Cascudo em que ele tem a necessidade de documentar e registrar os seus estudos científicos como também preserva a cultura, os costumes e as tradições populares, a fim de contribuir com a memória do coletivo social.

Assim sendo, a peculiaridade de Câmara Cascudo em explorar a vida animal, utilizando conhecimentos técnico-científicos sobre o assunto e estabelecendo alusões à sabedoria popular, fez com que a obra apresentasse intertextualidade na estrutura composicional do texto. Essa característica, associada à linguagem literária, causa “estranheza” ao leitor em relação à atitude de Cascudo em escrever um texto literário com essa natureza.

Acerca disso, Cascudo aponta (2006, p. 217): “Para muito leitor parecerá estranha esta atividade inesperada num professor provinciano, convertido à sedução da História Natural e aos encantos divulgativos de leituras recentes”. Essa assertiva é uma justificativa de Cascudo para o estranhamento da narrativa e também pela sua atitude em escrever algo de outra temática. E essa característica da obra foi responsável pelas inquietações que impulsionaram os estudos críticos literários desta pesquisa.

A problemática acerca do nosso objeto de estudo suscita-nos alguns questionamentos, que no decorrer desta pesquisa são refletidos. Não propomos obter respostas imediatas, mas motivar uma leitura apreciativa, tais como: por que há textos científicos em um romance de costumes? O que motivou Câmara Cascudo a utilizar, em um texto literário, textos científicos? Quais são a contribuição e a finalidade desse recurso (a intertextualidade), associado à sabedoria e à cultura popular, na obra literária? Qual é a relevância da obra para a memória individual e /ou coletiva e para a cultura local? Qual a finalidade de trazer para a narrativa elementos autoficcionais?

Desta forma, compreender os processos narrativos, as relações de textos e de gêneros reafirmam, para nós, a concepção de literatura como discurso constituinte, de acordo com a perspectiva de Dominique Mainguenu (2009), ou seja, o discurso de origem, pelo fato de estabelecer relações paratópicas com outros textos como o científico, observado no *corpus* em análise. Portanto, podemos afirmar que Câmara Cascudo concebe a literatura como geradora

de outros discursos na esfera discursiva do coletivo social, atuando entre fronteiras discursivas móveis, no sentido inscrito por Maingueneau.

Nessa perspectiva, este estudo se propõe a compreender e analisar a presença da intertextualidade⁵ para a construção da narrativa *Canto de Muro*, contribuindo assim para a construção do texto literário como elemento significativo da obra e para a cultura e a memória coletiva. Ademais, nossos objetivos específicos visam perceber a presença da memória, permeada pela tradição, tendo em vista a contribuição deste para os estudos críticos literários, identificar o processo de intertextualidade, visando a sua contribuição para a construção da obra literária cascudiana e analisar os elementos da narrativa, a estruturação do romance de costumes e o papel do narrador.

Metodologicamente, esta pesquisa é classificada como exploratória, isto é, para o desenvolvimento dela são realizados levantamentos bibliográficos, documentais, como define Gil (2002, p.41). Ademais, o cunho é qualitativo, pois a análise suscita reflexões e explicações à medida que decorre a análise da obra. Diante disso, o *corpus* desta pesquisa é o livro *Canto de Muro*, no entanto, atenta-se para as leituras e releituras de algumas publicações de Luís da Câmara Cascudo a fim de se efetuar nossa investigação. Além disso, as reflexões teóricas que subsidiam e compreendem a análise do *corpus* estão organizadas de acordo com a necessidade dos capítulos e subcapítulos da pesquisa.

Assim, o primeiro capítulo – “Memória cultural: autoficção no romance de costumes” – destina-se a perceber como a memória é compreendida na narrativa. Para isso, esse capítulo contempla as principais contribuições teóricas de Brandão (2008) e Bosi (2006). O segundo capítulo, denominado “Intertextualidade em *Canto de Muro*”, objetiva discutir sobre a existência dos elementos da intertextualidade na narrativa cascudiana, compreendendo a sua relevância para a construção da obra. Para embasar a nossa reflexão, estamos fundamentados na teoria dos seguintes críticos literários: Compagnon (1996) e Kristeva (2005). Por fim, o último capítulo, intitulado “O pulsar da vida: desvendando o *Canto de Muro*”, tem por propósito contextualizar e analisar o objeto de estudo desta pesquisa. Consideramos este capítulo como um dos mais relevantes, primeiramente para valorização e contemplação da obra analisada; e, em seguida, por minuciar a essência da narrativa no tocante à estrutura e aos aspectos que compreendem a fundamentação teórica.

⁵ Nesta pesquisa, os termos referentes à intertextualidade estão essencialmente fundamentados de acordo com a perspectiva teórica de Antoine Compagnon, tendo como referência a obra *O trabalho da citação*. Esse livro tem o título original *La seconde main ou le travail de la citation*, traduzida pela editora UFMG, em 1996.

2 MEMÓRIA CULTURAL: AUTOFIÇÃO NO ROMANCE DE COSTUMES

O termo *memória* não se restringe à contemporaneidade, pois sua origem vem da mitologia greco-romana, que remete à deusa Mnemósine, que representa a personificação da memória. Desde os tempos mitológicos, parafraseando Brandão (2008), esse termo está relacionado à forma poética e, hoje, na pós-modernidade, compreende as Ciências Humanas atreladas a dois elementos: ao tempo (*Cronos*) e à vida.

Nesse contexto, a definição de memória refere-se, de acordo com Brandão (2008, p.19), “à faculdade de lembrar e de conservar o passado e, também, aos relatos que descrevem esse passado (re)vivido, pressupondo, assim, um narrador.”. Isto é, a memória é uma forma de resgate daquilo que vivemos, seja de maneira individual ou coletiva, responsável por trazer ao presente a trajetória de vida de um sujeito ou até mesmo de uma sociedade.

De maneira ampla, depreendemos que a faculdade de lembrar está sempre associada ao tempo *Cronos*, como forma de resgate do passado, por meio do presente em que vivemos, para construir nossa identidade que se concretiza pelas lembranças passadas e/ou pelas lembranças dos outros que constituem a nossa memória e conseqüentemente a nossa identidade enquanto sujeitos de uma sociedade dinâmica.

Acerca da lembrança, Brandão afirma que

A lembrança individual é construída, muitas vezes, com elementos não realmente vividos pelo indivíduo, mas apropriados e incorporados a partir dos relatos dos pais, tios, avós, entre outros, sobre fatos vividos no seio da família e, posteriormente, ao longo da vida nos diferentes grupos sociais dos quais fazemos parte. (BRANDÃO, 2008, p. 28)

Esse estudioso chama a atenção para a lembrança individual que se constrói por meio das lembranças das pessoas com quem convivemos no âmbito social, sem necessariamente termos vivenciado a experiência, reafirmando para nós que não somos ou estamos sós e que as nossas recordações não são únicas e isoladas, mas se constituem a partir do nosso convívio social, relacionadas ao tempo. Essa afirmação de Brandão amplia também a discussão sobre a memória coletiva, esta compreendida como a memória de um grupo do qual participamos ou fazemos parte.

No âmbito literário, é possível evidenciar a presença da memória em diversos gêneros ficcionais, autobiografias, obras memorialistas e também na autoficção como forma da construção da identidade do sujeito que lembra. Na narrativa ficcional *Canto de Muro*, evidenciamos elementos memorialistas responsáveis por compreender a trajetória da vida do sujeito da memória, o narrador, como também do coletivo social como forma de construção da identidade, pois as lembranças que evidenciaremos estão atreladas ao convívio familiar e social. Dessa maneira, percebemos que a memória presente nesta está misturada com a realidade vivenciada pelo narrador, evidenciando assim a presença e a característica autoficcional da obra.

Aqui, o conceito de memória, no sentido amplo, está sempre associado ao envelhecimento, ou seja, às características inerentes aos idosos de lembrar e de invocar e conservar o passado. No entanto, de acordo com Brandão⁶ (2008), o termo memória é compreendido “como uma questão fundamental do ser humano”. Essa afirmação se fundamenta no fato de que a memória compõe a identidade, isto é, não somos nada além daquilo que lembramos, como cita Brandão, seja das nossas histórias ou experiências vividas de maneira individual ou coletiva. Assim, percebemos que essa faculdade de lembrar constitui não só o ser humano como também os grupos sociais.

Brandão (2008) ainda entende a “memória como acervo pessoal dos fatos vividos pelos indivíduos ao longo da vida, passíveis de ser recuperados, chamados pelo presente”. Destarte, a definição da autora revela o significado plural de memória que está relacionado aos relatos que surgem a partir dos fatos de que o indivíduo participou ou foi testemunha – não limitando a memória a aspectos etários. Além disso, a autora salienta que as lembranças se dão pela interação bioquímica juntamente com a emoção, impulsionando um fato a ser narrado.

Para complementar essa reflexão, Bosi⁷ (2001), em seu livro *Memória e sociedade*, afirma que a “lembrança é a sobrevivência do passado”. A partir da assertiva, depreendemos que o passado só existe e é reconstruído por meio das lembranças, e sem elas não há histórias para serem contadas seja das memórias individuais ou de um grupo. Logo, compreende-se quão é importante a memória para a essência humana.

Para ampliar a discussão sobre a memória, Le Goff acresce que

⁶ Pesquisadora da área das Ciências Sociais que estuda a memória sob a perspectiva neurobiológica.

⁷ Ecléa Bosi é psicóloga social e estudiosa da psicologia da memória, cujos estudos estão voltados para a memória de mulheres e homens idosos sob a perspectiva social.

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 impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 419)

Nessa definição, o estudo da memória está relacionado a aspectos psicológicos e biológicos. Isso se fundamenta na ideia de que o ser humano é capaz de atualizar, isto é, trazer para o momento atual suas informações, sensações e experiências vividas. Ademais, para Le Goff, o conceito de memória também é entendido como um fenômeno individual, ligado ainda à vida social.

Estudar as características da memória nos leva a refletir sobre o indivíduo e sobre a sociedade no que se refere às lembranças para a construção de uma identidade, seja a nossa, de maneira peculiar, ou a do grupo no qual estamos inseridos socialmente, assim se insere o conceito de memória social. No entanto, é relevante ressaltar que não cabe a este trabalho estudar a identidade, mas somente perceber a relação desta com a faculdade de lembrar.

Sob a perspectiva de Brandão, podemos observar que

[...] as memórias individuais e coletivas que escolhemos para relatar são formadas no entrelaçamento das experiências pessoais e de interpretações culturais, podendo formar sentidos, quando indagamos “quem sou eu?” na busca por identidade(s). (BRANDÃO, 2008, p. 43, grifo do autor)

Sendo assim, compreendemos que a memória e a identidade são elementos que estão interligados, pois a busca pela identidade do sujeito ou até mesmo de um grupo se dá pela memória social e pelas interpretações culturais. Brandão (p. 29) ainda salienta que, “ao recordar, buscamos os sentidos na e da trajetória individual, sem esquecer que ela está atrelada com as trajetórias grupais”. Isso só reafirma os aspectos fundamentais da memória.

Para ampliar a reflexão teórica deste trabalho, é relevante compreender outro tipo de memória, chamado memória autobiográfica. De acordo com Brandão (p. 61), esta é como “um trabalho de rememoração contínuo, não só do que realmente vivemos, mas também das memórias herdadas dos grupos de origem”. Nesse âmbito, a lembrança autobiográfica está associada ao tempo presente e ao tempo vivido. Assim, rememorar é um trabalho contínuo em que sempre reconstruímos e acrescentamos novas informações ao relatar um fato individual, que temos como referências as novas vivências e as dos outros. Além disso, essa memória é caracterizada como memória social.

Para fundamentar a reflexão, Bosi (2006, p.55) ainda acrescenta que lembrar é “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”.

Logo, as lembranças não se restringem às características saudosistas ou a fatos acabados. Lembrar também é um processo de reconstrução infinito, pois sempre há novos elementos, pessoas, ações e fatos a ser inclusos nas lembranças. Esse tipo de memória compreende as narrativas autobiográficas ou as autoficções, porém exige um elemento essencial para que os fatos sejam relatados, chamando de “sujeito da memória”, segundo a perspectiva de Brandão, narrador, é relevante ressaltar que este difere do autor.

Consideramos que um fato narrado é reelaborado e reconstruído pelos vários mecanismos, conscientes e inconscientes, que atuam na formação, consolidação e recuperação das lembranças, seja do ponto de vista neurobiológico, seja no das diferenças do meio sócio-histórico e do lugar que nele ocupa o “sujeito da memória”, o narrador. (BRANDÃO, 2008, p. 51)

Compreende-se que esse sujeito quando relembra e reconstrói os fatos vividos, recupera as lembranças, não só as suas, mas a do grupo, e se apropria do presente no qual se encontra para se situar e exercer sua função: narrar. Dessa forma, percebe-se a importância da narrativa que surge a partir da recuperação e consolidação das lembranças e o papel do narrador que, por meio da memória, reconstrói sua história.

Portanto, ao entendermos a definição de memória sob a perspectiva neurobiológica e sob a perspectiva social, compreendemos que ela está associada à questão humana, ou seja, a memória é elemento essencial para a busca e para a construção da identidade, seja individual, coletiva ou histórica. Assim, passamos a entender quem somos por meio das nossas próprias experiências e fatos, como também a partir das memórias dos outros, que resgatam as lembranças num processo contínuo de reconstrução. Dessa maneira, o tempo presente reconstrói o passado, e as narrativas são construídas pelas lembranças, dando voz e espaço para o sujeito da memória, o narrador.

Ao ler e/ou analisar uma obra literária ficcional, é bastante comum o leitor ou o crítico literário procurar associar fragmentos da narrativa com fatos vividos pelo autor com a história da vida do escritor. Como estamos tratando de ficção, não podemos evidenciar a veracidade das experiências, das falas e das ações das personagens, por exemplo. Porém, cabe lembrar o escritor romancista e professor universitário Serge Doubrovsky, que inovou ao desenvolver a experiência de associar à história um pouco de verdade e um pouco de ficção. Esse professor escreveu um romance intitulado *Fils* (1977), que, de acordo com Lejeune⁸, “se apresenta

⁸ Estudioso francês da autobiográfica e biografia.

como uma ‘autoficção’” (1996, p. 59, grifo do autor), tornando-se o precursor dessa nova terminologia na esfera literária.

De acordo com Brandão, baseando-se no pensamento de Lejeune,

[...] o termo autoficção tornou-se uma palavra “guarda-chuva” utilizada, atualmente, no espaço entre uma autobiografia que não ousa assumir-se como tal e uma ficção que não quer se desprender de seu autor. (BRANDÃO, 2008, p. 56)

Em outras palavras, o termo autoficção está interligado à autobiografia e à ficção. Porém, podemos afirmar que ele acontece quando “vaza” memórias individuais ou coletivas, de forma voluntária ou involuntária, do autor para a obra de ficção. Assim, o autor faz uso de sua história ou de acontecimentos, por meio de suas lembranças e expõe na narrativa ficcional, mas não a classifica como uma obra sobre sua existência.

A partir disso, a autoficção passa a ser percebida na obra de Câmara Cascudo. Nela, o autor deixa claro para o leitor que a narrativa trata de um romance de costumes que explora a biodiversidade em um canto de muro, mas, durante a narrativa, notamos fragmentos que remetem à vida do autor, uma fusão de realidade e ficção por meio do resgate da memória. Logo, Cascudo traz traços de sua biografia por meio de breves intromissões do narrador, o que caracteriza a existência da autoficção na narrativa, vistas no decorrer deste trabalho.

Brandão (p. 56) ainda ressalta que “na ficção, construída sobre a memória, o autor vai buscar dentro e si próprio, mesmo sem declarar, a substância da obra”. Dessa maneira, evidencia a oscilação entre a vida real e a ficção, onde Cascudo deixa alguns elementos, de forma sutil, de sua biografia invadir a ficção romanesca e, em algumas situações esses elementos são justificados pelo próprio depoimento do autor.

Nessa breve contextualização acerca da autoficção, Lejeune, no segundo capítulo da obra *O pacto autobiográfico*, ainda acresce que a autobiografia está relacionada à verdade que é narrada pura, sem ficção, e a associação de verdade e ficção é entendida como autoficção, pois envolve a identidade do indivíduo a elementos ficcionais.

Analiticamente, a memória na narrativa de *Canto de Muro* acontece maneira singular, visto que a obra não é uma autobiografia, mas a presença da memória é fundamental para compreendermos o quanto ela está ligada à questão humana e também como constituinte da identidade de um indivíduo e do grupo. Assim, por meio de leituras e releituras do *corpus*, percebemos e concluímos que o narrador dessa obra – este compreendido como o sujeito da memória – é também o próprio Câmara Cascudo, que introduz na narrativa suas experiências

de vida e de estudo, seu ponto de vista, suas leituras e até mesmo pessoas de seu convívio social, o que denota a obra como autoficção. Contudo é importante destacar que iremos nos referir sempre ao narrador e não ao autor da obra, salientamos também que o narrador deixa pistas e denuncia suavemente o seu autor.

Partindo dessa contextualização, poderemos entender o conceito de memória e perceber como ela se faz presente na obra *Canto de Muro*:

Estes bandos de libélulas lembram os meus velhos monoplanos do meu tempo de menino. Monoplano de Blériot que atravessou o canal da Mancha, o *Demoiselle* de Santos Dumont. As duas asas extensas garantem aos olhos profanos uma base de sustentação absoluta. Os dois grandes olhos salientes são faróis. Apenas voam com as patas pendentes, sem recolher o trem de aterrissagem. (CASCUDO, 2006, p. 183, grifo do autor)

Esse fragmento faz parte do capítulo **Canção da vida breve**, em que o narrador, ao ver um bando de libélulas, inseto que voa próximo à água e muito comum na região Nordeste, associa-o a aeroplanos que o fazem lembrar a sua infância. As lembranças surgem a partir da referência do formato do corpo do inseto, que é parecido com um monoplano. Nesse contexto, a memória resgatada constitui a identidade do narrador, pois, em seu “tempo de menino”, a ideia que se tinha de aeronave eram os monoplanos de Blériot e de Santos Dumont, os primeiros registros técnico-científicos e que tinham a função militar e de carga, diferente do tempo presente do narrador. Logo, esse fato reafirma para nós que a memória é entendida como acervo pessoal dos fatos vividos pelos indivíduos ao longo da vida, como cita Brandão (2008), em que, pelo presente, se recupera o passado.

Além disso, faz-se necessário ressaltar que a memória na narrativa está sempre associada a um fator que impulse e estimule a memória. Quando o narrador expõe as características peculiares dos animais, em cada capítulo, ele os associa com suas experiências, além de conhecimentos populares e científicos.

Um dos moradores do canto de muro se chama Titius, um escorpião solitário que tem suas peculiaridades narradas no capítulo **Titius bate-se em duelo**. Em certo momento desse capítulo, o narrador conta como o escorpião ataca a sua presa, descrevendo detalhadamente esse processo. Nessa situação, o narrador se põe no lugar da presa e se recorda de uma picada de um escorpião.

Recordo minha aproximação, em dezembro de 1944, com ele. Calçando uma chinela tive a exata impressão de ter calcado uma brasa viva. Sacudi o pé instintivamente e o escorpião apareceu, já longe, afastando-se ligeiro da zona

em que agira. Matei-o ignominiosamente com uma chinelada. A dor, aguda e queimante, irradiava-se do calcanhar. Antes dos socorros empreguei, numa verificação acurada, os dois remédios clássicos, aconselhados por pessoas da família, incluindo magistrado eminente, desembargador erudito. Subi para mesa de estudo, isolando-me do solo. A dor deveria ceder mas não cedeu. Continuou terebrante. O outro recurso foi transformar Titius em emplastro e pô-lo na parte molestada pelo seu ferrão. (CASCUDO, 2006, p. 77)

A recordação do narrador, em lembrar que foi picado pelo escorpião Titius, está associada ao sentimento de dor e também aos medos que teve resgatados pela memória. Assim, reafirma para nós a ideia de que as lembranças se constituem também pela interação bioquímica juntamente com a emoção, impulsionando um fato a ser narrado. Essa noção fica explícita quando o narrador descrever que a dor é “aguda”, “queimante”, “terebrante” e difícil de cessar.

Além disso, depreendemos também a presença da memória coletiva e da cultura popular quando o narrador sobe na mesa e, com o pé longe do chão, alivia a dor. Essa atitude faz parte da crecha popular, nota-se que o narrador segue o conselho tanto dos familiares quanto de pessoas importantes da sociedade, recomendando a mesma ação. Acerca da temática, o narrador afirma que

Em qualquer país do mundo e tempo da História a coruja é mensageira da morte infalível. Morávamos numa chácara e numa noite, muito doente meu pai, a coruja começou no seu alulado arrepiante. Meu pai fez um sinal a um dos criados. Um tiro estrondou e o servo voltou com a corujinha morta, pintada de sangue, olhos imensos, abertos, sem saber porque morrera. Meu pai disse a frase consagrada pelo uso: “– Vá agourar outro...” (CASCUDO, 2006, p. 92-93, grifo do autor)

Tomando como referência o fragmento citado, a coruja é conhecida, na cultura popular, como “rasga-mortalha”, pois o seu canto é indicativo de morte. Quando esse animal passa voando sobre uma casa e canta seu canto de agouro, diz-se, popularmente, que irá morrer alguém naquela casa. Diante desse fato, o narrador do *Canto de Muro*, revelando o seu autor, no capítulo **Romance de coruja**, lembra-se de uma situação sobre o canto desse animal. Em suas lembranças, ele traz para o presente da narrativa uma situação que ocorreu com o senhor Francisco Cascudo, supostamente o pai do narrador, que estava doente, e, quando ouvir o canto da coruja, associou-o à morte, ou seja, a um pressentimento ruim. Percebemos que a memória não é do próprio narrador, isto é, não foi um fato vivenciado somente por ele, mas as lembranças se constroem a partir da experiência do seu pai. Logo,

Cascudo e as demais pessoas que viveram naquele momento passaram a fazer parte da memória coletiva.

Ainda sobre a citação, cabe ressaltar que quando o narrador faz menção ao canto da coruja Sofia⁹, afirma que: “Não é um piado longo e tétrico, levemente interrogativo às vezes, nem o estalo surdo e brusco que faz voando, rumor semelhante a um rompimento de tecido e daí a ideia fúnebre do *rasga-mortalha*¹⁰.” (CASCUDO, 2006, p. 94, grifo do autor). Essa característica do canto da coruja é o que determina para se nomear popularmente esse animal; não se restringindo a isso, o narrador também procura explicar o porquê de associar a figura da morte ao animal, pois ela é entendida como a mensageira da morte, reafirmando a presença da tradição popular na narrativa cascudiana.

Portanto, percebemos que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros”, como ressaltava Le Goff (1990, p. 26). Nossas experiências estão sempre atreladas às experiências dos outros, compreendendo não somente a memória coletiva social, mas também a identidade. Nessa reflexão, é relevante destacar uma observação feita pelo narrador, ainda no início do romance. Vejamos:

A rodovia onde passam trepidantes os caminhões de carga e os automóveis de trabalho ou vadiagem é paralela à velha estrada de areia solta, com blocos de barro batido que um vago compressor comprimiu e o tempo esqueceu. (CASCUDO, 2006, p. 49)

No fragmento, nota-se a inquietação do narrador com o esquecimento do coletivo social e a sua preocupação com o tempo e a memória, assim a percepção de “o tempo esqueceu” se refere às pessoas daquela época, daquele contexto em que, com a chegada da modernização, o grupo social não lembra mais a estrada de areia que caracteriza aquele lugar.

Ainda nesse aspecto analítico, compreenderemos a autoficção, que, segundo os teóricos estudados neste trabalho, é entendida como uma biografia não autorizada, ou seja, o autor da obra associa à narrativa ficcional fatos de sua trajetória de vida, numa fusão que envolve ficção e realidade. A partir disso, notamos que a narrativa em análise apropria-se da

⁹ Nas edições anteriores da obra, o nome da coruja era grafado “Sófia”, mas na atual reedição o acento agudo foi retirado. Acerca disso, os editores afirmam que “foram acrescidos os acentos em Luís e em Câmara, por razões de normatização bibliográfica, permanecendo sem acento no corpo do texto quando o autor cita publicações de sua obra.”

¹⁰ No contexto popular nordestino, a coruja é conhecida como rasga mortalha, pois o seu canto faz um barulho semelhante ao rasgar e costurar de tecido e traz mau agouro por onde ela sobrevoa.

autoficção para construir o conteúdo a ser narrado e isso é evidenciado por meio de resquícios textuais sobre a vida pública e familiar de Câmara Cascudo.

No capítulo **Três personagens à procura de autor**, notamos o seguinte fragmento:

Certamente o maior prestígio do guaxinim como objeto excitador de variações literárias é seu método de pescar caranguejos. Já o registraram em livros de ciência vulgarizadora e literatura. O senhor Aroaldo Azevedo, de Aracaju, informou ao professor Rodolfo vonlhering, e o coronel Francisco Cascudo, da cidade do Natal, ao escritor Mário de Andrade. Ambos escreveram com afeto sobre o guaxinim. Há, naturalmente, dezenas de informações. (CASCUDO, 2006, p. 68).

No trecho acima que o autor de *Canto de Muro* menciona o nome verídico do seu pai, o coronel Francisco Cascudo, como também cita o nome da cidade em que reside o coronel, reafirmando para nós a existência da autoficção na narrativa que se dá por meio de informação pessoal. Além disso, outro elemento da autoficção diz respeito à referência de Câmara Cascudo ao mencionar o escritor Mário de Andrade, pois no âmbito literário, sabemos da relação de amizade de Cascudo com o escritor.

Ainda acerca dos elementos autoficcionais, o narrador acresce:

Meu pai foi vendedor de formicidas e fazia provar nos formigueiros da chácara, justamente na época em que iniciava eu minhas curiosidades de amador sem método. As saúvas reagiram. (CASCUDO, 2006, p. 162)

Nunca lhe dei importância pela felicidade com que o via na chácara onde me criei, habitual e familiar ao redor do estábulo. As coisas vistas diariamente perdem insensivelmente o valor. (CASCUDO, 2006, p. 203.)

Nesses fragmentos, há duas informações relevantes sobre a vida do narrador: em relação ao primeiro trecho, refere-se à atividade do pai, e a segunda ao lugar onde o narrador cresceu, na chácara. Essas informações são reais, pois nas suas memórias autobiográficas, da obra *O tempo e eu* (1998), Câmara Cascudo cita que, no ano de 1900, o seu pai comprou uma loja de ferragens e miudezas de José Gomes Tinoco, evidenciando a atividade de vendedor de formicidas.

Ainda sobre a segunda citação, é relevante destacar uma certa reflexão do narrador sobre a vida: “As coisas vistas diariamente perdem insensivelmente o valor”. Nessa fala há ruptura com o que se está sendo narrado, pois o narrador, preocupado em falar sobre a chácara onde cresceu, quebra o pensamento com uma reflexão, esse tipo de construção é um exemplo de desautomatização, ou seja, há um estranhamento no texto literário.

Sob a ótica da teoria dos Formalistas Russos, a linguagem do texto literário causa estranhamento, surgindo dessa maneira a literariedade do texto. Para ampliar a reflexão, Candido (2004) acresce que “a literatura corresponde a uma necessidade universal”, assim a literatura é a uma manifestação que transcende o cotidiano da língua, completa a nossa existência, e revela o contexto social. E uma das funções da literatura é justamente a defendida pelos formalistas: desautomatização da linguagem.

Nessa obra memorialista, Cascudo lembra que “Em fins de 1913, meu pai comprou ao arquiteto Herculano Ramos, por 20.000\$ a “Vila Amélia” no Tirol, região de chácaras e quintas” (CASCUDO, 1971, p. 61, grifo do autor). Nesse trecho, há a existência da chácara, propriedade de sua família; ademais, no contexto de que foi retirado o fragmento, Cascudo descreve a diversidade das plantas e animais que lá tinha e afirma que viveu nesse lugar por cerca de dezenove anos, o que pressupõe que as observações feitas e registradas sobre o canto de muro sejam desse lugar.

Em *Canto de Muro*, o narrador denuncia o autor da obra, observemos:

Muito antes de 1918, segundanista de Medicina, andava eu colecionando insetos, criando escorpiões, aranhas caranguejeiras e formigas saúvas, na grande chácara que meu pai possuía no bairro do Tirol, na cidade do Natal. Ali moravam Sofia, na mangueira escura e copada, o sapo Fu, o senhor Ka (...). No canto de muro, perto do tanque, morava Dica (...). Minha curiosidade fez muitas vítimas para a lupa e o microscópio com corantes e fixadores inauditos. Os cadernos se foram enchendo de notas mas nunca delas me aproveitei. Quase todos os episódios ocorreram na saudosa Vila Cascudo, paraíso perdido em 1932. (CASCUDO, 2006, p. 217-218)

No capítulo destinado ao depoimento, o autor deixa perceptíveis as marcas de sua autobiografia no romance de costumes, mas não procura autorizar os resquícios de sua trajetória de vida, pois o seu envolvimento com os estudos relacionados à História Natural é mais relevante do que suas memórias autobiográficas. Assim, esse fragmento demarca notoriamente a sedução de Câmara Cascudo pelas pesquisas sobre os animais, e fundamenta, para nós, a presença da autoficção na narrativa em análise.

Além disso, na citação, evidenciamos o processo da recuperação da memória no tocante ao “paraíso perdido”. Com o passar do tempo, a parte física (a casa) se esvaiu, porém permaneceu a memória como forma de resgate do momento vivido. Na obra *O tempo e eu*, Cascudo lembra da Vila por meio de uma velha chave da sua casa que ele encontrou: “Guardo eu a minha chave inútil. É tudo que me resta do meu **Paradise Lost**, mas continua servil e lógica.” (CASCUDO, 1971, p. 63. Grifo do autor). Mais uma vez, o narrador do *Canto de*

Muro deixa marcas do seu autor, sendo perceptíveis por meio dos elementos autoficcionais da vida de Câmara Cascudo.

Percebemos que a obra *Canto de Muro* não apenas narra a origem, o modo de vida e o cotidiano dos animais que habitam o canto de muro da chácara onde Cascudo morou, mas ela foi construída em um ambiente onde havia solidão, ansiedade e desespero, em que se evidencia também a introspecção, conforme afirma o autor: “Na ansiedade em que vivia, o esforço foi uma derivação sublimadora e o livro nasceu com violência. [...] Num clima de inquietação e susto *Canto de Muro* se ergueu”. (2006, p. 218). A situação vivida por Cascudo diz respeito ao agravamento da doença do seu filho, Fernando Luís, período em que sua esposa e seus dois filhos vão para Recife e Cascudo fica em sua casa. Assim, os sentimentos, as inquietações e as curiosidades científicas (estudos e anotações ao longo da vida) contribuíram para o surgimento de um romance de costumes, uma narrativa que vai além de observações científicas e populares sobre a vida animal, mas que envolve elementos da trajetória de vida de um homem.

Logo, essas informações da biografia do autor, da introspecção e da solidão que ele vivia dão-se pela ruptura da narrativa quando o narrador/autor para de contar sobre as observações e estudos da História Natural para relatar fatos de sua vida. Contudo, compreende-se que, por meio da ficção, Câmara Cascudo busca dentro de si mesmo a substância da obra, como faz lembra Brandão (2008), misturando ficção, realidade e memória, mas em nenhum momento da narrativa o autor procura declarar-se, caracterizando assim a autoficção no romance de costumes.

No decorrer deste subcapítulo, percebemos que a memória está associada à essência humana, pois nossas lembranças são lembradas pelos outros que fazem parte do nosso convívio social, como vimos nessa reflexão analítica da presença da memória na obra *Canto de Muro* de Câmara Cascudo. Assim, analisar esse aspecto contribuiu para nossa reflexão de que a narrativa cascudiana não é memorialista, mas, por meio da memória, esta que se constitui pela interação bioquímica juntamente com a emoção, tem a função de construir a identidade do sujeito da memória, impulsionando os fatos a serem narrado. Além disso, tem a funcionalidade de documentar e de registrar a fim de contribuir com a memória do coletivo social.

Nesse sentido, a autoficção, como definiu Lejeune (1996) e Brandão (2008) é o termo que associa autobiografia e ficção. Desse modo, a narrativa *Canto de Muro* é classificada como um romance de costumes e não como uma autobiografia, pois foi possível depreender

da narrativa elementos da trajetória de vida e de pesquisa do autor num romance que entrelaça ficção e realidade.

Compreender a narrativa cascudiana, sob a luz das teorias que fazem parte da memória e também da autoficção, foi significativo para entendermos que a memória pode ser caracterizada como um elemento de resgate pela busca da identidade individual ou coletiva, pois ela vai ao encontro das nossas origens enquanto sujeitos sociais e culturais, pertencentes a uma determinada comunidade. No capítulo de análise, compreendemos sutilmente como os traços memorialistas permeiam a narrativa e resgata os elementos da autoficção.

3 INTERTEXTUALIDADE EM *CANTO DE MURO*

A epígrafe deste trabalho, Um homem é invariavelmente a soma de muitos homens que nele vive, é considerada como uma máxima de Câmara Cascudo por representar a soma de todos os homens a quem Cascudo tinha apreço. Essa ideia de multiplicidade refere-se, conotativamente, os homens que formaram o homem que Cascudo é/ou foi. Assim como na vida, a obra *Canto de Muro* apresenta essa característica múltipla, mas voltada para o campo textual.

Nessa narrativa, há a presença de vários fragmentos de textos, por exemplo, estudos científicos e divulgativos da época sobre a zoologia e a botânica de autores relevantes como Buffon, Cuvier e Edmond Jaloux, menções de obras e autores da literatura (Machado de Assis, Camões, Shakespeare e La Fontaine) e trechos bíblicos que são frutos das leituras de Cascudo ao longo de sua vida, contribuindo assim para compor a obra em estudo e caracterizar o estilo do autor.

A partir dessa observação, percebemos a presença significativa da intertextualidade em *Canto de Muro*, o que nos impulsionou a estudá-la tendo em vista a sua existência e finalidade no texto literário. Assim, no *corpus* em análise, voltamos nossa atenção para a presença desse recurso textual, atentando-nos para a recorrência de citações direta e indireta, notas de rodapé, referências documentadas acerca dos estudos da História Natural e dos saberes da cultura popular.

Para o nosso apanhado teórico sobre a intertextualidade, consideremos a declaração de Cavalcante:

Chama-se *intertextualidade* quando um texto remete a outro(s), que ele lembra ou de que traz a presença, seja por meio de citações explícitas ou implícitas, seja em formas estruturais, gêneros, linguagens diferentes ou ainda, quando apenas lembra a temática ou os sentidos primeiros. O termo é retirado da Literatura Comparada e faz parte de estudos literários dos tempos pós-modernos. Os autores atuais têm recorrido aos aspectos intertextuais para, a partir de outros textos, criar ou recriar textos com novos sentidos. Considerando que qualquer texto possui, de um modo ou de outro, as marcas de outros que o precederam, há sempre a possibilidade de haver aspectos

intertextuais a serem lidos ou descobertos na leitura de textos literários. (CAVALCANTE, 2009, p. 32)

A definição de intertextualidade, segundo a pesquisadora Moema Cavalcante¹¹, está relacionada à existência de um texto em outro, seja de maneira concreta estruturalmente ou por menção de ideia. E a peculiaridade desse processo é perceptível em toda a narrativa cascudiana, o que impulsionou a investigação deste estudo. Cavalcante afirma que a intertextualidade compreende os estudos literários pós-modernos que permitem a utilização de elementos externos seja de maneira estrutural ou de menções para construir novos sentidos na narrativa, ainda nos acresce que no ensino de literatura é intertextual, devido os diálogos entre os textos.

Para exemplificar e evidenciar a existência da intertextualidade na obra em estudo, observemos os fragmentos abaixo:

Antes de 1587, Gabriel Soares de Souza (cap. LXXXVI) era o primeiro a comunicar no Brasil que “quando estes morcegos mordem alguém que está dormindo de noite, fazem-no tão sutilmente que não se sente; mas sua mordedura é muito peçonhenta”. O grande observador colocou Quiró entre as aves, simpatia maior que valoriza o morcego lembrando sua clássica e única anedota. (CASCUDO¹², 2006, p. 38, grifo do autor)

Naturalmente outras espécies, também residentes no canto do muro, são carnívoras, a *Formiga niger*, a *filiginosa* etc., decepando insetos mortos ou feridos, dividindo-os em carretos proporcionais às carregadeiras apressadas ou levando os animais em plena tentativa de defesa inútil para a mais horrorosa e torturante das mortes no fundo da cidade hostil. Estas devem lembrar a força convergente e miúda dos liliputianos quando imobilizaram Guliver pelos cabelos. (2006, p. 153-154, grifo do autor)

As citações retiradas de *Canto de Muro* exemplificam a noção de intertextualidade mencionada por Cavalcante. Na primeira, retirada do capítulo **O mundo de Quiró** – que explora o universo dos morcegos –, percebe-se que o processo da intertextualidade se dá por meio da citação direta de Câmara Cascudo em apontar um fragmento do livro de Gabriel Soares de Souza, pesquisador português que foi um dos primeiros estudiosos a tecer comentários sobre esses animais no Brasil, demonstrando as aspas, o capítulo e o comentário da perspectiva teórica.

¹¹ A reflexão teórica foi retirada do capítulo “A contextualização e a intertextualidade literária”, do livro *Metodologia de ensino de literatura*, publicado em 2009.

¹² Nos capítulos destinados aos estudos da intertextualidade e à análise da obra *Canto de Muro*, optamos, nas citações referentes à obra de Cascudo, formatá-las somente com o número da edição e das páginas.

Cavalcante (2009) ressalta também que esse processo pode acontecer ainda quando o autor traz para seu texto a lembrança de uma determinada ideia que leu e que deseja recordar e isso é perceptível na segunda citação. No estudo sobre as formigas saúvas, o narrador menciona que há outra espécie de formiga no mesmo *locus* que habita a rainha Ata. Ao mencionar a existência da formiga niger, o narrador associa as peculiaridades dessa espécie com as características de resistência física dos liliputianos, personagens do romance *Viagens de Gúliwer*, de Jonathan Swift, que possuem estatura minúscula que habitam a ilha fictícia de Liliput. Esse recurso é intertextual, pois a alusão à obra de Swift justifica a existência de um texto possuir marcas de outro texto de maneira implícita que é perceptível por meio do conhecimento de mundo e de leitura do leitor.

Ainda nesse campo de reflexão teórica, os primeiros estudos sobre a relação entre textos surgiram com o pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre a linguagem. Esse estudioso percebeu que os textos podem se relacionar entre si, assim o filósofo notou que “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo” (BAKHTIN, 2002, p. 135). Na teoria literária, isso é evidenciado no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que esse teórico observa como Dostoiévski organiza e apresenta as palavras e as falas por meio da relação lógica, num processo que Bakhtin classificou como romance polifônico. É importante ressaltar que neste trabalho não estudaremos os aspectos da polifonia e nem do dialogismo, apenas a intertextualidade, ou seja, a presença de textos em outros textos seguindo os pensamentos de Compagnon.

O estudo sobre o cruzamento de textos recebeu outra nomenclatura: intertextualidade. A teórica dos estudos da semiótica e crítica literária francesa, Júlia Kristeva, foi a precursora em levar essa nova concepção para o campo da literatura, assim, por volta dos anos 60, analisando e estudando as reflexões bakhtinianas, ela afirma que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade, instala-se a de intertextualidade”, conclusões que fazem parte da obra *Introdução à Semanálise* (2005).

Dessa maneira, a construção de um texto se dá por meio de fragmentos textuais que, bem relacionados estruturalmente, irão construir um novo texto a partir de outros já existentes, estes que fazem parte do universo intelectual do autor. Essa relação de ideias e texto só é possível se o escritor for um bom leitor, aquele capaz de promover o cruzamento de ideias, sendo o promovedor do mosaico textual. Além disso, o estudo de Kristeva compreende que a intertextualidade é um fenômeno que faz parte do próprio texto, os elementos textuais não estão soltos no campo textual, mas relacionam-se.

Continuando na perspectiva dos estudos mais recentes, sob a perspectiva da linguística textual, a pesquisadora textual Ingedore Koch, que também recebeu influências dos pensamentos do filósofo Mikhail Bakhtin em seus estudos, afirma que há vários tipos de intertextualidade no qual cada um tem peculiaridades próprias. Para o nosso estudo, cabe ressaltar apenas a intertextualidade explícita.

Em relação a essa intertextualidade, Kock (2007) compreende que a intertextualidade explícita, quando ela acontece no próprio texto, “é feita menção à fonte de intertexto”. Em outras palavras, acontece quando um fragmento ou um texto é citado e pertencente a outro enunciador textual, e isso é perceptível nas seguintes situações: referências, citações, resumos, resenhas e etc.

Logo, compreendemos que o estudo da intertextualidade não se restringe somente às peculiaridades do campo de estudo da Linguística, acerca das relações entre textos, mas a intertextualidade está intrinsicamente associada às obras e às pesquisas literárias como nos elucidou Cavalcante (2009), Bakhtin (2002) e Kristeva (2005). Em *Canto de Muro*, esse recurso está perceptivelmente presente e caracteriza a narrativa, conforme afirma Telê Ancona Porto Lopes¹³.

Canto de Muro trabalha com êxito a intertextualidade em sua estrutura; alia a ficção de dados absolutamente corretos da zoologia, da botânica, da mitologia, da geografia, permeados pelo folclore, e recolhe citações de poetas amenizadoras do escopo didático que disfarçadamente se instala. (LOPES, 2003, p.25)

Essa obra cascudiana é impar para os estudos da intertextualidade na literatura, pois Câmara Cascudo conseguiu fundir os seguintes fatores: ficção e dados concretos cientificamente acerca dos estudos relativos à História Natural no mesmo espaço textual. Além disso, ele relacionou esses fatores ao folclore, procurando mostrar as características dos animais típicos da região nordestina tanto numa vertente científica quanto popular, traço peculiar desse escritor. Para ratificar a afirmação de Lopes, vejamos o seguinte exemplo:

É um caprimulgídeo, gênero *Nyctidromus albicollis*, Gm. *Nyctidromus* porque passeia, anda, corre, durante a noite. *Albicollis* por ostentar certo tipo de mancha branca, simular, na garganta. Por isso o chamam bacurau-do-peito-branco. [...]

Como o velho Niti passa sua noite atarefada rasteiro ao solo, dizem que ele escreve. Para quem e o que escreve é que é segredo da natureza. Daí a frase

¹³ Escreveu uma análise crítica da obra *Canto de Muro*, no livro *Dicionário Crítico Câmara Cascudo* (2003), organizado pelo historiador Marcos Silva.

sertaneja do Nordeste do Brasil: *É dizendo e bacurau escrevendo*, imagem corroborante de qualquer afirmativa que não admitia dúvida. (CASCUDO, 2006, p. 50 e 53, grifo do autor)

Nesse fragmento, o narrador se refere a Niti, ave noturna com penas de tom marrom, conhecido como curiango ou bacurau, morador do canto de muro. Assim, quando a ave é citada na obra, há as características científicas como nome e gênero e, em seguida, nota-se a curiosidade popular desse animal no âmbito nordestino. Dessa maneira, o narrador se apropria da tradição oral, das superstições, dos mitos para caracterizar os hábitos e costumes dos habitantes do canto do muro.

Acerca dos aspectos da tradição, Bornheim afirma que

A tradição pode, assim, ser compreendida como um conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano. (BORNHEIM, 1987, p. 20)

Entende-se que o significado de tradição é tido como algo que não se limita a entregar e transmitir “algo” ou conhecimento, ratificando a relevância da tradição como elemento constituinte da identidade, de maneira ampla, da sociedade. Ainda faz-se necessário ressaltar a literatura como sistema que se realiza por meio de denominadores comuns que se concretizam como sistemas simbólicos.

Candido (2000, p.24) compreende a literatura como sistema, em cujo meio a tradição deseja se perpetuar, ou seja, fundar-se na continuidade. A literatura, portanto, se realiza por meio da transmissão de elementos para os homens e, sem o desejo de eternizar, não há literatura.

A tradição do povo nordestino é um elemento presente em *Canto de Muro*, pois ela compreende os saberes populares e os costumes dos habitantes e dos visitantes da chácara do narrador. A presença da tradição popular nessa obra encontra-se como forma de registro e constituinte da identidade do coletivo social. Essa tradição para a obra cascudiana está intimamente relacionada ao sentido de permanência, ou seja, Câmara Cascudo registra na obra literária os elementos que fazem parte da tradição do povo com a intenção de que eles não sejam esquecidos.

Em *Canto de Muro*, o traço mais marcante da tradição é quando o narrador faz, por exemplo, as seguintes afirmações: “Dizem que Tim, o lagarto verde, calango vagabundo ora visitante, detivera um deles para sempre, incorporando-o ao seu todo¹⁴.”, “Uma parenta amiga

¹⁴ O lagarto Tim possuía um pirilampo, isto é, um vagalume do canto do muro.

íntima do bem-te-vi é a lavadeira, lavadeira como gostosamente o povo diz.” (CASCUDO, 2006, p. 24 e 145). O registro oral marca notoriamente a obra de Cascudo, o uso do “dizer” do povo é uma maneira de trazer para a obra os aspectos da tradição, que simboliza uma versão oposta da científica. Nesse sentido, é como se o narrador mostrasse e apontasse duas vertentes o conhecimento científico a partir das grandes descobertas e do caráter evolutivo da ciência associada à sabedoria do povo, entretanto elas não confrontam-se, apenas se completam, interligam-se em um mesmo patamar de igualdade.

Nesse âmbito de pesquisa, o crítico literário Antoine Compagnon, na obra *O trabalho da citação* (1996), afirma que a escrita é compreendida como um exercício de intertextualidade que se dá por meio de um processo simples: recortar e colar. Essa brincadeira infantil, como o próprio autor faz questão de ressaltar, é o processo de labuta para se construir o texto. Nessa obra, o crítico francês aponta os elementos e as características da citação numa perspectiva de intertextualidade.

Assim, a obra discorre sobre a citação propriamente dita, a nota de rodapé, a epígrafe e ainda nos questiona: “Mas se se retirar do livro as alegações, os empréstimos, as citações, as paráfrase, as alusões, o que resta de propriamente seu?” (COMPAGNON, 1996, p. 140). Essa perspectiva apontada pelo teórico francês dialoga com a obra de Câmara Cascudo, pois a narrativa de *Canto de Muro* contempla todas esses fatores mencionados pelo crítico, motivando o presente estudo. Sem os elementos da intertextualidade, a narrativa apresentação outra perspectiva, diferente da pretendida pelo o seu autor.

Ademais, esse teórico ainda declara que “A citação é um operador trivial da intertextualidade. Ela opera para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho” (COMPAGNON, 1996, p. 58-59). Em outras palavras, a citação é um dos elementos mais corriqueiros da intertextualidade, pois essa significa a presença incontestável de um texto em outro texto, mas para isso requer do autor leitura e consequentemente trabalho para poder encadear bem as ideias para que elas possam ter sentido no corpo textual.

Após esses apontamentos, faz-se necessário estudar a perspectiva teórica de Compagnon, abordando os elementos da citação e estabelecendo uma análise com a obra *Canto de Muro*. Sendo assim, este trabalho analisa as citações, as alusões, as epígrafes, as notas e o eu da citação (a voz do narrador), constituintes da narrativa *Canto de Muro*, sob as ideias teóricas desse estudioso.

Para adentrar na temática da intertextualidade, trouxemos a seguinte peculiaridade de Câmara Cascudo com o universo da leitura: aos seis anos de idade, ele aprendeu a ler sozinho!

“Em casa, lia, lia, lia, revistas, álbuns de gravuras, viagens, curiosidades” (CASCUDO, 1998, p. 51). Na obra *O tempo e eu* (1998), o autor faz questão de relatar que desde a sua infância tinha prazer pela leitura, e lia de tudo que estivesse a seu alcance, e esse prazer resultou numa prática discursiva marcante em suas obras, conforme observamos na citação sobre os liliputianos.

A minha solidão, ausência de companheiros, dariam hábitos decorrentes: falar só, abstração, timidez – repulsa ao grupo, silêncio pelo isolamento, intensidade de vida interior suprimindo a distância da convivência menina. Lia muito, mais do que apreciava os jogos materiais. Ficava horas e horas imóvel, num cadeirão de braços, com o livro na perna, viajando na imaginação. (CASCUDO, 1998, p.58)

O hábito pela leitura compreendia a existência de um homem solitário que tinha essa prática como uma porta para um universo imaginário na infância. Porém, o hábito de ler tornou-se uma das suas principais características: ler muito e escrever demais sobre tudo que lhe despertasse curiosidade. Essa relação possibilitou não só o domínio da escrita, mas também fez com que suas leituras ficassem marcadas em suas obras por meio da intertextualidade.

Logo, ler as obras cascudianas significa mergulhar no mar dos diversos tipos de leituras, conhecer novos autores e curiosidades desse autor ao longo de sua vida. Assim, na obra em análise, notamos os diversos autores pelos quais Cascudo tinha apreço, tais como: no campo científico le Leclerc, Fabre e outros; na literatura, Machado de Assis, La Fontaine, Jonathan Swift etc. Todos esses foram responsáveis por influenciarem a escrita cascudiana como também deixaram as suas marcas textuais no romance *Canto de Muro* por meios de suas ideias e fragmentos, caracterizando a intertextualidade explícita.

Antes de 1918, Luís da Câmara Cascudo foi segundanista do curso de Medicina, no Rio de Janeiro. Em 1918, ele frequentou essa faculdade na Bahia até o quarto ano, porém teve de abandonar os estudos por motivos financeiros de sua família. No entanto, ele não possuía vocação médica, mas sonhava em ter um laboratório para desenvolver pesquisas na área da História Natural. Mesmo formado em Direito, no ano de 1928, pela faculdade de Recife, nunca deixou de estudar sobre essa área e, muito curioso, sempre anotava o que via ou lia sobre a zoologia e a botânica. E, assim, de acordo com Cascudo (2006, p. 218): “os cadernos se foram enchendo de notas, mas nunca delas me aproveitei”. A maioria das anotações provia das observações feitas na Vila Cascudo, elas são resultados de mais de quarenta anos de pesquisas que estavam esquecidas.

Isso justifica a existência de dados concretos no romance de costumes. Então, os estudos divulgativos da época passaram a fazer parte do enredo, compreendendo assim a presença de outros textos já produzidos na obra, que são denominados de intertextualidade. Esse recurso textual significativo para o processo de leitura de *Canto de Muro* porque expõe as características de cada animal, por meio da presença de outros textos, levando o leitor a conhecer não só as peculiaridades da cultura popular, mas científica de cada animal mencionado na obra.

De maneira analítica, estudamos as citações científicas de diversos pesquisadores e o sujeito da citação¹⁵ a fim de notar como Câmara Cascudo estabelece a sua paixão pela História Natural não em uma perspectiva científica, mas puramente literária em que propomos constatar isso na escrita de Cascudo. É importante destacar que não analisamos todas as recorrências da citação, contudo as ocorrências apresentadas têm como propósito perceber como a intertextualidade se faz presente na narrativa. .

Na obra em análise, a intertextualidade é responsável por desempenhar a função da veracidade das informações científicas e por permitir que o leitor conheça o universo de um laboratório natural que Cascudo criou na obra. Reafirmando esse pensamento sobre a característica científica de *Canto de Muro*, Cascudo declara, em entrevista ao jornal *Folha da manhã*, de Recife, em outubro de 1958, que “esse livro é, antes de tudo, um trabalho de pesquisa zoológica, por aí se vê que é um livro diferente, na minha bibliografia.”¹⁶. Essa assertiva sobre a construção de *Canto de Muro* é o que o diferencia das demais publicações de Cascudo, pois nessa obra contém a essência de um pesquisador que escreve para poder esvaziar-se das problemáticas que o cercavam na época em que seu filho ficara doente.

Ao estudar um dos elementos mais característico e recorrente da intertextualidade, a citação, compreendemos que esta se inicia a partir da leitura significativa, assim

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 29)

¹⁵ Compagnon utiliza a expressão “sujeito da citação” para designar o relator da citação no texto.

¹⁶ Todo acervo jornalístico acerca da obra *Canto de Muro*, utilizado como referência nesta pesquisa, foi cedido e autorizado o uso para fins científicos pelo Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo.

O estudioso literário nos declara que o princípio da citação se dá pela leitura significativa que é iniciada pela solicitação, isto é, a aproximação com o texto, o prazer e o sentido. Em seguida, a leitura passa a fazer parte da escrita por meio da produção do texto, em que a escrita e a leitura dependem da citação, dando sentido para aquilo que é construído. Assim, torna-se claro o trabalho da citação proposto por Compagnon: o jogo infantil de recortar e colar.

Para se apropriar dos termos científicos e dos estudos divulgativos da História Natural, Cascudo explora o recurso da citação, uma maneira de fundamentar suas ideias e de dar ao livro o caráter investigativo. Vejamos as citações abaixo:

O nobre Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, confidenciou na sua informação prestante e linda:

*Le rats sont aussi lascifs que voraces; ils glapissent dans leurs amours, et crient quand ils se battent; ils préparent un lit à leurs petits, et leur apportent bientôt à manger; lorsqu'ils commencent à sortir de leur trou, la mere les veille, le defend, et se bat meme contre les chats pour les sauver. Un gros rat est plus méchant et Presque aussi fort qu'un jeune chat; il a dents de devant lougues et fortes*¹⁷. (CASCUDO, 2006, p.46, grifo do autor)

O Senhor Conde de Buffon afirmava que o caprimulgídeo era originário do continente americano e que o *Caprimulgus carolinensis*, Gmel., partindo da parte setentrional, *d'où le passage em Europe étail facicile*, alcançara o Velho Mundo estabelecendo a primeira colônia. (2006, p.51-52, grifo do autor)

As citações fazem referência a um dos maiores intelectuais da biologia, Georges Louis Leclerc, considerado como autor de “*antigos relatos sobre história geral, biologia e geologia não baseado na Bíblia e grande observador da natureza e ávido leitor de história natural*”¹⁸. Conhecido como Buffon, devido a sua nomeação a Conde de Buffon, é um dos autores mais citados na obra de Cascudo, há mais de dez menções do nome do estudioso.

A partir disso, voltemos às citações acima, a primeira está no IV capítulo, denominado **Proezas de Gô**, um rato morador do canto de muro, e para falar de suas façanhas relativas a dominar a fêmea na época da procriação, Cascudo se apropria do discurso de Buffon para acrescentar e fundamentar as informações apontadas sobre Gô. A segunda está no capítulo seguinte, **O bacurau-mede-léguas**, destinado a Niti, ao se referir à origem da ave, Cascudo

¹⁷ Os ratos são tão brincalhões quanto voraz; eles ganir em seu amor, e choram quando batem; eles preparam uma cama para seus filhotes, e logo trazer-lhes comida; quando eles começam a sair do seu buraco, a mãe defende, e até mesmo luta contra os gatos para salvá-los. Um grande rato é mais perverso e quase tão forte quanto um gato jovem; ele tem língua e dentes fortes. Tradução nossa.

¹⁸ Biografia de Buffon, disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/GeorgsLo.html>>

retoma os estudos de Buffon, mantendo nessas citações o idioma original, o francês, visto que essas pesquisas tinham origem francesa.

Devido à decorrente referência por Buffon, Compagnon diz que “admite-se muito bem que um intelectual tenha preferências definidas e escolha certos escritores entre outros” (Compagnon *Apud* Zavie, p.31). No caso de Cascudo, a predileção por Buffon como também por Bouvier, Edmond Jaloux e Fabre se justifica pela revolução científica e divulgativa da época, esses foram responsáveis pelos estudos da zoologia e da botânica que revolucionaram a teorias. Não somente isso, essa predileção por autores cientistas é devido também aos aspectos da modernidade, o texto literário rompe com os moldes tradicionais e passa a introduzir aspectos científicos. Nesse cenário social, a Ciência passa por grandes descobertas e revoluções que influenciaram a Arte, isso é perceptível, por exemplo, nas vanguardas históricas e em suas técnicas.

Logo, a presença de citação direta e indireta de caráter científico, na obra em estudo, está associada a uma questão de discurso, ou seja, tem a intenção de persuadir o leitor, pois essa é maneira de convencer por meio de estudos cientificamente concretos que aquilo que o narrador diz é verdade, apesar de se tratar de um texto fictício. Além disso, há também as menções bíblicas e de autores da literatura. Estas estão sempre associadas às características psicológicas ou físicas dos animais.

Assim, ao mencionar sobre o réptil, no capítulo vinte, Cascudo se apropria da história bíblica: “Quanto à origem, creio que melhor fórmula ainda é o 1º livro do Gênesis, versículos 20 e 21, especificamente *o Creavitque Deus... omne volatile secundum genus suum.*” (2006, p. 187. Grifo do autor). Essa característica compreende as reflexões da teórica da Linguística textual, Ingedore Koch, que também comunga das reflexões de Júlia Kristeva, afirmando que “a intertextualidade seria a relação de um texto com outros previamente existentes.” (KOCH, 2007). Nota-se que a intertextualidade é um elemento constitutivo desse novo texto que se constrói, tornando-se imprescindível para relacionar as ideias discursivas e dar sentido ao novo texto.

Nesse âmbito do estudo da citação, há um protagonista responsável por esse trabalho de citar: o sujeito. Assim, Compagnon (p. 50) entende que o sujeito é um ser real e responsável pela citação, sendo caracterizado como alguém irreduzível, inqualificável e assume em voz alta: “Cito” e “Fim da citação”.

No nosso estudo, a participação desse ser impulsiona a relação intertextual, demarcando a presença da citação, e mostra, por meio de sua atuação, que o texto mencionado

não é seu, mas faz questão de fazer essa ressalva para o leitor. Logo, Compagnon amplia esta reflexão afirmando que

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos –, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. De fato, o sujeito da citação é o *je* de Montaigne. Nem fenomenológico, nem autobiográfico, nem metalinguístico, ele designa o repetidor ou o relator, o porta-voz sem fé nem lei. De nada adianta replicar-lhe: “Quem o diz o faz.” (COMPAGNON, 1996, p. 50. Grifo do autor)

O sujeito que atua na citação age no texto duplamente, conforme mencionou o teórico, denuncia os outros discursos como também há uma solicitação que representa o reconhecimento pelo objeto citado, este que é fruto do prazer do texto. Além disso, esse ser ficcional atua na primeira pessoa do singular, “eu”, não se caracteriza como marcação autobiográfica, mas um representante de outras vozes do discurso. Portanto, essas observações trazidas por Compagnon compreendem a obra cascudiana, conforme observemos os seguintes fragmentos, retirado de *Canto de Muro*:

Peço licença para citar Camões, Os Lusíadas, V, 22:

Vejam agora os sábios na escritura
Que segredos são estes de Natura!
(2006, p. 37)

Faço questão de citar La Rochefoucauld: Il y a des héros em mal comme em bien. (2006, p. 147)

Nas duas citações de Cascudo, o “Eu que cita” está explícito, porque há citações diretas, demarcando o sujeito da enunciação, aquele ativo e real. Esse ser é responsável por relatar a voz de outras pessoas no campo textual, neste caso a de Camões e a de La Rochefoucauld o que confirma a atuação do sujeito. Observa-se também que na primeira citação, o sujeito procura dialogar com o leitor ao pedir licença para citar um autor que não faz parte da esfera científica; já na segunda o ele tem uma postura diferente, “faz questão de citar” um ditado que está relacionada a uma peculiaridade da formiga, a personagem Ata, ressaltando a importância da citação.

No entanto, essa forma expressiva do sujeito não é algo corriqueiro em um texto, pois, na maioria das vezes, “eu” que cita se apropria do discurso modalizador para citar, mencionar a voz ou o pensamento de outra pessoa, uma forma do sujeito se eximir da afirmação. Compagnon ainda acresce que há um sinal tipográfico da citação que é um indicador que equivale à presença explícita do “eu cito”: as aspas. Segundo Compagnon (1996, p. 52), “o que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-núnciação, ou uma renúncia a um direito de autor”. Nesta situação, o sujeito está apoiado na voz do outro, e por meio das aspas ele renuncia a sua presença, mas demarca a existência de outra enunciação no texto.

Portanto, na narrativa de *Canto de Muro*, observamos que as citações têm valor significativo não só como elemento estético da obra, como percebemos, mas também tem caráter argumentativo para comprovar a veracidade dos estudos científicos, as origens e as peculiaridades sobre os animais estudados e observados pelo narrador do canto de muro. Nessa fusão entre verdade comprovada e ficção, o narrador de *Canto de Muro* utiliza fragmento do campo científico, a partir de estudiosos revolucionários e de pesquisadores da História Natural da época, para construir as personagens desse *locus*. Assim, as citações na obra são explícitas, seja de maneira direta, com o uso das aspas e do “eu cito”, ou modalizadas, a fim de aproximar o leitor para o universo científico de Cascudo.

3.1 A perigrafia de *Canto de Muro* – a intertextualidade a partir da epígrafe e da nota de rodapé

As primeiras palavras da obra *Canto de Muro*, de Câmara Cascudo, dizem respeito à dedicatória da obra para os seus “amores”, a esposa Dália e os filhos Fernando Luís e Anna Maria, que fazem parte da emoção e dos sentimentos que impulsionaram o nascimento desse livro, conforme o autor menciona no capítulo final da narrativa. Além dessa dedicatória, há mais dois elementos que nos chamam a atenção na construção do livro: a epígrafe e a nota de rodapé. Esses elementos que antecedem o conteúdo essencial do livro e também envolvem os arredores do corpo do texto, são partes constituintes da perigrafia.

Ademais as epígrafes e as notas de rodapé fazem parte do estudo da intertextualidade, pois a primeira é uma citação por excelência, conforme ressalta Compagnon e a outra é um elemento de apoio intertextual. No entanto, elas aparecem na narrativa cascudiana de maneira decorrente e peculiar, pois estão associadas às características que envolvem os animais do

canto do muro seja de âmbito científico ou âmbito popular. Sendo assim, este subcapítulo pretende demonstrar e analisar a presença das epígrafes e das notas, mostrando suas funcionalidades e peculiaridades na obra *Canto de Muro*.

A definição da perigrafia aconteceu concretamente com o desenvolvimento da imprensa, que foi responsável por registrar os textos orais na modalidade escrita, assim surge a necessidade de haver uma estruturação do livro como suporte para o texto. Dessa maneira, a perigrafia é considerada como uma forma de apresentar o texto, ainda de maneira preliminar, precipitando o leitor sobre o conteúdo a ser abordado pelo autor.

Nesse âmbito, faz-se necessário entender melhor a perigrafia, e sobre isso Muzzi¹⁹ (2004) afirma que:

O livro é um objeto complexo. Sua função primeira é a de suporte material de um texto – literário ou não, teórico ou prático, ensaio ou livro de culinária, romance, teatro ou poesia. O recorte desse texto, entretanto, não corresponde ao livro, cujos limites mais amplos abrigam outros textos que cercam, introduzem, sustentam o texto dito principal e se denominam: título, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, sumário, apêndices, anexos. Esses elementos que circundam o texto podem ser apenas verbais, mas também gráficos e plásticos. Composições de palavras e imagens que se organizam no espaço do livro como postos avançados que preparam o acesso do leitor ao texto principal e, nas últimas páginas do volume, indicam-lhe a saída do mundo textual, esses textos, em razão de sua função de acompanhamento, constituem o paratexto ou a perigrafia do livro. (MUZZI, 2004, p.58)

Os elementos apontados por Muzzi podem ser comparados como uma saliência que completa um trabalho textual, ou seja, uma moldura, e eles têm como intenção principal sinalizar o leitor o início e o término do espaço textual. São eles que permitem que o leitor julgue o conteúdo a ser lido, sem ter entrado no texto. Além disso, a autora aponta duas nomenclaturas para a mesma significação, isso acontece porque *paragrafia* é um termo utilizado por Compagnon e *paratexto* foi empregado por Genette.

Como o nosso estudo está embasado no pensamento teórico de Compagnon, atentemos para o que ele nos acresce sobre esse estudo.

A perigrafia é uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto. É preciso passar por ela para se chegar ao texto. Ela escapa, ainda que pouco, à imanência do texto, não que lhe seja transcendente (não é uma perigrafia suplementar), mas segue-o, situa-o no intertexto, testemunha o controle que

¹⁹ Eliana Scotti Muzzi é professora e pesquisadora, vinculada ao Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso – UFMG, onde trabalha com edição crítica e pesquisa arqueológica do impresso.

o autor exerce sobre ele. É uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor. (COMPAGNON, 1996, p. 105)

Segundo a perspectiva de Compagnon, a perigrafia não está dentro nem fora do texto, mas ela é compreendida como uma série de elementos que envolvem o texto e por meio dela chegamos a ele. Ademais, o teórico reafirma para nós que a perigrafia está relacionada ao intertexto, ressaltando a atuação do autor nesse processo.

A partir dessa breve contextualização sobre a perigrafia, adentremos no espaço textual a começar pela epígrafe. No contexto histórico das sociedades gregas e romanas, a epígrafe era gravada em monumentos como forma de referências históricas ou de homenagens a pessoas importantes da época. Hoje, devido ao desenvolvimento da imprensa, a epígrafe está inserida no livro, constituindo a perigrafia, conforme vimos.

A palavra epígrafe etimologicamente vem do grego *epigraphé* e significa, de acordo com o Dicionário Aurélio Ferreira (2010), “citação no começo do livro, capítulo, relacionada ao tema desenvolvido neles”. Nesse novo espaço textual, no livro impresso, Muzzi (2004) compreende que a epígrafe é “índice semiótico através do qual o texto torna-se corpo e que tem valor de senha intelectual, através da qual o autor assinala seu lugar na instituição literária”. Assim, a epígrafe passa a ser compreendida como a porta de entrada do texto, é por meio dela que inferimos a pretensão do autor em poucas palavras.

Consoante ao pensamento de Compagnon, que subsidia também as reflexões de Muzzi,

A epígrafe é a citação por excelência, quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. (Imitando as epígrafes latinas é que os tipógrafos desenharam o caráter romano.) Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone de sentido de uma estrada privilegiada na enunciação. (COMPAGNON, 1996, p. 120)

A ideia essencial de citar é retomada por Compagnon, lembrando-nos do modo como as epígrafes eram utilizadas no período romano e em seguida a sua marca no texto impresso. Desse modo, há a relação da epígrafe como elemento da intertextualidade, pois esse texto símbolo, introdutório de outro autor e fragmento textual diferente, é inserido em um novo espaço textual e tem por função inferir, anunciar ou resumir a ideia que virá, estabelecendo, assim, uma relação semântica e ao mesmo tempo intertextual.

Os autores que se apropriam desse elemento em suas obras, literárias ou não, despertam a percepção dos seus leitores, instigando-os a mergulhar na leitura já que a epígrafe representa um elo de extremidades com o texto que virá. Para completar nossa reflexão, Compagnon (1996, p.121) ainda acresce que a epígrafe “é um grito, uma palavra inicial, um limpar da garganta antes de começar a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé”. Assim, a epígrafe é importante e tem o seu valor imensurável no texto que se apresenta como porta voz da enunciação.

Após essa compreensão teórica, voltemo-nos para a obra *Canto de Muro*. Nos 25 capítulos que compreendem a narrativa cascudiana, depreendemos que em alguns desses têm a presença da epígrafe antes de adentrar na ideia central da série. Ao fazer uma análise da narrativa, percebemos que a obra contém 17 capítulos com a presença de epígrafes que variam de pessoas e de contextos, assim Cascudo utiliza textos de autores desconhecidos, mas que fizeram parte da sua realidade diária, como o discurso de um vizinho, da empregada, por exemplo, até representantes da literatura como: Fernando Pessoa, La Fontaine, Machado de Assis e etc, de estudiosos das Ciências Biológicas e de um representante da cultura popular como o coco de roda. Na análise da obra cascudiana, contemplamos algumas dessas epígrafes, principalmente o uso indiscriminado de fontes cultas e populares.

Por conseguinte, a maioria das epígrafes utilizada na narrativa representa o conteúdo dos capítulos, resume as características de cada animal, com o propósito de fazer o leitor inferir a peculiaridade mais marcante do ser que habita o canto de muro. Para exemplificar, observemos a seguinte epígrafe, presente no 13º capítulo, denominado **Gesta de Grilo**: “Reparai que o grilo voltou a cantar! – Charles Dickens”. Este capítulo narra sobre o grilo, inicialmente conta a origem e como ele convive com os outros animais no canto de muro, assim a história está centrada em seu cantar: o narrador discorrer sobre o instrumento musical que faz parte do próprio organismo do animal, a intensidade do canto e como acontece a relação amorosa, devido a essa característica. É oportuno ressaltar que o narrador compara o grilo com um músico, mostrando que a música é uma maneira de desafogar as magoas, de seduzir o ser amado e configura o ser boêmio e solitário.

Para isso, Cascudo utiliza a epígrafe de um romancista inglês da era vitoriana, Charles Dickens, que tem uma obra chamada *O Grilo da Lareira*, publicada no século XIX, para estabelecer, assim, uma relação de ícone. Ora quando Câmara Cascudo se apropria do texto do outro, notamos a figura de proteção que a epígrafe exerce no romance *Canto de Muro*, conforme percebemos nesta citação que não somente motivar o leitor a inferir a ideia essência

do texto, mas de cuidado com o texto que virá. Sendo assim, comungando com a reflexão de Compagnon, concluímos que a epígrafe, na obra em análise, é um ícone da enunciação.

Contudo, algumas epígrafes estabelecem relação de retomada, isto é, o símbolo que abre o dizer textual, estabelece uma relação lógica e dialógica com o texto. Dessa forma, a epígrafe encontra-se debruçada no corpo textual, caracterizando assim o texto epigrafado. Isso é evidente nas seguintes citações:

O rato decúmiano incomodou muito ao imperador Napoleão na Ilha de Santa Helena.

F. Martin e Rebeau

(CASCUDO, 2006, p. 40)

De sua disseminação espantosa, roendo a bagagem dos exércitos em todas as campanhas setecentistas, indica-se a presença na Ilha de Santa Helena, 1815-1821, onde teve a honra de torna-se incômodo ao próprio Imperador Napoleão Bonaparte.

Da perfeita sintonização dos guabirus quanto a um determinado alimento há a velha anedota de P. Martins e Rebau, sem localização, mas popular em quase todos os pontos do mundo. (CASCUDO, 2006, p. 42)

A epígrafe do capítulo **Proeza de Gô** – parte destinada às peripécias do rato Gô no canto do muro – diz respeito a uma anedota de P. Martins e Rebau sobre os ratos que habitavam nos navios e atormentavam os portos do século XIX e os seus tripulantes como o Imperador Napoleão Bonaparte. Para tanto, a epígrafe foi retomada no texto, isso acontece para que possamos atribuir sentido a ela, pois o seu significado está atrelado a uma relação lógica e homológica, como ressalta Compagnon. A partir dessa completude de ideias, os textos passam a se relacionar e demarcam, dessa maneira, a presença da intertextualidade.

A existência desse elemento da perigrafia na obra cascudiana não se limita apenas em resumir a ideia central do texto – função comum da epígrafe –, consoante vimos, contudo procura relacionar-se com o próprio texto para dar sentido ao que é dito e também aproximar o leitor da narrativa, por meio desse recurso intertextual. Essa característica de Cascudo acontece também em outros capítulos, observemos este:

– É dizendo e o bacurau escrevendo...

Imagem afirmativa de origem misteriosa (2006, p. 49)

Como o velho Niti passa sua noite atarefada rasteiro ao solo, dizem que ele escreve. Para quem e o que escreve é que é segredo da natura. Daí virá a frase sertaneja do Nordeste do Brasil: *É dizendo e bacurau escrevendo*, imagem corroborante de qualquer afirmativa que não admitia dúvida. (2006, p. 53. Grifo do autor)

A primeira citação é a epígrafe que apresenta o capítulo **O bacurau-mede-léguas** – destinado à ave noturna Niti. No decorrer do capítulo, o narrador procura contar a origem do animal e em seguida apresenta as suas características biológicas, no entanto já no final do capítulo, o narrador volta à epígrafe, rompendo com a perspectiva científica ao mencionar a peculiaridade de Niti na cultura popular. É relevante sabermos que a epígrafe, nesta situação, só fez sentido para o leitor quando o narrador conta que, popularmente, ela é uma ave que escreve. Então, essa retomada textual apenas reafirma para nós a relação entre textos, neste caso o discurso científico associado ao dizer popular, em que a epígrafe não serviu para fazermos inferir a ideia central do texto, mas para mostrar uma característica de Niti.

As epígrafes exercem várias funções na obra e têm um valor complexo que é apreendido a partir de uma leitura atenta e minuciosa. No decorrer dos 25 capítulos que compõem *Canto de Muro*, conclui-se que a epígrafe, consoante com as reflexões de Muzzi (2004), tem valor de senha intelectual, através da qual o autor assina seu lugar na instituição literária. Compreende-se que a epígrafe não é um mero objeto decorativo do livro, mas um elemento constitutivo e significativo do corpo textual.

Referente à normatização em que se encontra a perigrafia, Muzzi afirma que

Com efeito, o título faz parte do dispositivo espacial do livro, de sua perigrafia (segundo Compagnon) ou de seu paratexto (é o termo empregado por Genette), espaço liminar que introduz o texto, constituído por textos menores que cercam e apóiam o texto principal: além do título, o nome do autor, o prefácio, a dedicatória, a epígrafe, as notas, as ilustrações, a bibliografia, o sumário, os apêndices e os anexos. É através desses elementos que um “texto” torna-se “livro”, que ele se submete a uma nova “dispositio” que permite ao leitor avaliá-lo, ter dele uma imagem, sem ou antes de o ter lido. (Muzzi, 2004, p. 65)

Para a constituição do livro, é necessária a presença de vários elementos, como mencionados por Muzzi, que dão suporte para o texto, pois ele é cercado por todos os lados de informações e sem esse apoio o texto estaria lançado no vazio. Conforme estamos estudando, a epígrafe e as notas fazem parte desse aparato, mas sob a perspectiva da intertextualidade.

De acordo com os estudos de Compagnon (1996), em que seguimos a perspectiva teórica da perigrafia, historicamente, o termo nota de rodapé, originado da Língua Inglesa *foot-notes* e surgiu no século XVII como o objetivo de substituir a palavra escólio e representam as referências que são exibidas no texto. Comungando com a reflexão de Muzzi sobre as notas, Compagnon (p.124) declara que “a todo instante elas trazem à lembrança

aquilo o texto se apoia, muletas ou estacas, aduelas”, isso pode ser entendido como as informações extras que completam, explicam e ao mesmo tempo ampliam’ as informações que não devem estar no texto.

Este estudioso (p. 125) acrescenta que “elas têm um papel estético: livram o texto de suas sobrecargas”. Ora, no espaço destinado para as notas, o autor tem a liberdade faz considerações e referências, o que determina o autor em sua autenticidade, pois ele é o principal agente responsável por ajustar a escrita do texto.

No campo da normatização, a Associação Brasileira de Normas Técnica (2002, p.02) diz que as notas são “indicações, observações ou aditamentos ao texto feitos pelo autor, tradutor ou editor”, indo ao encontro das ideias já apresentadas. Assim, as notas têm por função elucidar ou até mesmo tecer considerações que não fazem parte propriamente do texto, uma maneira de não romper com a sequência lógica estabelecida, mas elas são relevantes para apoiar o texto.

Em *Canto de Muro* a presença das notas é entendida, para o nosso estudo, como um elemento da perigrafia, isto é, um item que reafirma a escrita como exercício de intertextualidade. Para sustentar essa ideia, observemos as seguintes notas, retiradas da obra de Cascudo.

Nous sommes six auditeurs. Um moment de calme relatif est attendu. Le nombre des chanteuses est constaté par chacun de nous, ainsi que l’ampleur et le rythme du chant. Nous voilà prêts, l’oreille attentive à ce qui va se passer dans l’orchestre aérien. La boîte part, vrai coup de tonnerre...Aucun émoi là haut²⁰. [...] – J. H. Fabre, Souvenirs Entomologiques, cinquième série, sixième édition, 294, Delagrave, Paris, s.d. (CASCUDO, 2006, p. 124)

Esta nota de rodapé faz parte do capítulo **Gesta de Grilo**, já mencionado neste trabalho, e foi criada por Câmara Cascudo para fundamentar uma ideia apresentada sobre um dos visitantes do canto de muro, a cigarra. Na narrativa desse capítulo, o narrador afirma que a cigarra é surda e procura justificar essa assertiva, no entanto, como a obra apresenta informações concretas da área biológica, o narrador diz que “A verificação de Fabre está sem contestação há mais de setenta anos”.

Para não quebrar a sequência da narrativa, o autor achou necessário usar a nota de rodapé, que explicitamente estabelece relação com a voz do narrador, uma citação em francês

²⁰ Somos seis auditores. Um momento de relativa calma é esperado. O número de cantores é reconhecido por todos nós, o grau e o ritmo da música. Estamos prontos, o ouvido atento para o que vai acontecer na banda ar. A caixa de ação, verdadeiro trovão ... Lá no topo da emoção. [...] – J. H. Fabre, *Suvinil entomológicos*, quinta série, sexta edição, 294, Delagrave, Paris, s.d. Tradução nossa.

da obra *Souvenirs entomologiques* (Lembranças Entomológicas), livro de divulgação científica, fragmento sobre estudo relativo aos insetos. Por conseguinte, a intertextualidade acontece, nesse caso, pela manifestação da presença da nota que, por sua vez, refere-se à ideia proposta pelo narrador.

Em outro momento da narrativa, no capítulo **De Re Aliena**, o narrador assegura que “onça de dia é como equilíbrio orçamentário, visão impossível de puro ineditismo”. (2006, p. 193) Essa observação do narrador ainda não correspondia com os estudos divulgativos da época, então ele inseri esta nota: “Fabre não acreditava no momento: – *Le mimetisme est une illusion que nous ferons bien de rejeter dans l’oubli*. Souvenirs, 8ª série, 82)” (2006, p.193). Compreendemos, assim, que esse recurso utilizado por Cascudo era uma maneira de apoiar o texto e também relacionar, ampliar para o leitor as informações que por sua vez estavam sempre associadas aos estudos biológicos e divulgativos que se fez por meio do uso da nota de rodapé.

Conforme vimos, o estudo da intertextualidade é a relação entre textos que pode ocorrer de maneira explícita ou implícita tanto em textos denominados literários ou não literários. Compreendemos que esse estudo é amplo, porque abrange perspectivas teóricas da Linguística como também da Literatura, conforme observamos ao trazer os pensamentos de Bakhtin, de Koch, de Kristeva, de Cavalcante, de Compagnon e tantos outros que discutem essa temática. No entanto, ao propor perceber e analisar a presença da intertextualidade na narrativa *Canto de Muro*, foi necessário estamos ancorados nas reflexões de Antoine Compagnon, que defende a escrita como exercício de intertextualidade, pois abrange os principais elementos da relação entre pré-texto, texto e pós-texto, constituindo assim a perigrafia.

Para tanto, ao longo da análise de *Canto de Muro*, evidenciamos que a estrutura da obra é composta por, principalmente, citações, alusões, epígrafes e notas que estão associadas a alguma característica do animal que habita o canto de muro, seja um detalhe ímpar ou predominante. Ademais esses elementos da intertextualidade, na maioria das vezes, têm valor argumentativo, isto é, de comprovação, isso acontece quando o Cascudo se apropria das vozes de autoridade da área científica como Buffon e Fabre, por exemplo. No entanto, é válido ressaltar que a narrativa apresenta uma temática peculiar, isso favoreceu para que Cascudo escrevesse o romance de costumes com características científicas. Assim, o leitor tem a sensação de estar lendo um relato científico cujo narrador conta suas experiências de observação e de pesquisa de campo sobre os personagens.

Em suma, inferimos que esses recursos intertextuais foram intencionais, propostos pelo próprio autor, porque a obra tem caráter científico, conforme ele afirma na nota inicial da obra: “Quase todos os episódios contidos neste romance de costumes foram observados diretamente” (CASCUDO, 2006, p. 11). Logo, a intertextualidade em *Canto de Muro* é necessária para estabelecer a relação tanto entre o texto literário e o texto de caráter científico.

4 O PULSAR DA VIDA: DESVENDANDO O CANTO DO MURO

O natalense Luís da Câmara Cascudo é considerado um dos maiores representantes da literatura potiguar, inicialmente por ter sido, segundo Araújo²¹, “responsável pela primeira tentativa de síntese do movimento literário do Rio Grande do Norte”, no princípio da década de 20, e, em seguida, por ter uma vasta quantidade de obras do campo da literatura, com poesias, lendas e mitos, crônicas, romance e contos, por exemplo. No entanto, a bibliografia desse potiguar compreende também a área da etnografia, da história, da geografia, da sociologia e do folclore, pois Cascudo tinha como motivação estudar e registrar tudo que achava relevante para sua curiosidade incansável.

Em 1959, Câmara Cascudo publica a narrativa *Canto de Muro*, um romance de costumes animais que apresenta, em sua temática e estrutura composicional, nitidez científica associada à poeticidade. A obra é a narração da vida, das aventuras e da morte de animais que vivem no quintal de uma chácara urbana, lugar este onde Cascudo investiga as atitudes e os comportamentos diários dos bichos sob a ótica naturalista (científico), social (cotidiano) e poética (linguagem).

Os escritos de Luís da Câmara Cascudo são fortemente marcados pelo folclore, e esse traço é também perceptível em *Canto de Muro*. Acerca disso, o jornalista Pongetti²² afirma que

²¹ ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. O escritor Câmara Cascudo. Disponível em: http://ead.ifrn.edu.br/moodle/file.php/2808/Leitura_complementar_da_Unidade_3/O_escritor_Camara_Cascudo_por_Humberto_Hermenegildo.pdf Acesso em 08/10/14.

²² Jornal 1 – O Show da Cidade, escrito por Henrique Pongetti. Sem registro de data. Material cedido gentilmente pelo Instituto Ludovicus.

NAS suas coletas e pesquisas folclóricas, Luís da Câmara Cascudo passou do interesse pela vida dos homens ao interesse pela vida dos bichos: tanto os racionais e os irracionais do meio se entrelaçam nas lendas, nas fábulas, nas anedotas e no cancionero. O estudioso do típico humano chega ao naturalismo pelo caminho da imaginação. Insensivelmente, como quem assobia para encurtar caminho ou aliviar carrêto. CANTO DE MURO é um romance de costumes dos bichos familiares, aquêles que repartem com os homens as agruras e graças do mesmo habitat. Um folclorista jamais perderia seu tempo em romancear bichos alienígenas, transportando-se ao seu meio ou observando-os de segunda mão, em livros credenciados. Como a botânica, o folclore é uma ciência de raízes, mas de raízes autóctones. Podem alastrar-se fora de casa, em rizomas, mas a raiz-mater é doméstica.

★ ★ ★

Luís da Câmara Cascudo é conhecido nacional e internacionalmente pelos estudos folclóricos, por mais que escrevesse sobre outra temática, como é o caso de *Canto de Muro*, o folclore é um elemento recorrente e marcante em seus escritos. Na análise feita por Pongetti a respeito da obra, o folclore permeia a narrativa, a começar pelos animais/personagens que fazem parte do nossa realidade, ou seja, animais comuns do cotidiano. A partir disso, surgem as superstições – observadas na coruja Sofia – e os ditos populares que resultam do cenário animalesco onde há bichos conhecidos das regiões brasileira, reais e não alienígenas. Logo, os contextos botânico, zoológico e popular fundem-se, resultando em um romance de costumes ficcional em que há cultura popular, tradições e tonalidade do folclore.

Em 1918, na faculdade de Medicina, Câmara Cascudo já demonstrava encantamento pela História Natural, colecionava insetos, criava escorpiões, fazia bastantes vítimas com o seu microscópio e, demonstrava, dessa forma, o seu “eu” pesquisador. Convertido à sedução da biologia, escrevia cadernos e mais cadernos com notas científicas e divulgações, fazia observações e experiências próprias com os animais da chácara, mas nunca chegou a utilizar totalmente as suas curiosidades científicas como um cientista propriamente dito, visto que elas eram apenas um prazer investigativo, conseguinte Cascudo não seguiu esse campo de atuação profissional.

Em relação à área da biologia, Cascudo afirma que

Nunca me deixei de interessar-me pelo assunto, lendo o possível e tomando notas desinteressadas. Os caderninhos do Tirol estavam esquecidos e eu mesmo perdi o que tratava das lemas, minhocas, e de um grande gafanhoto de jurema. Ainda possuo as observações pessoais sobre a pesca do voador e a caça das ribaçãs, parcialmente aproveitadas no trabalho que presentemente me ocupa, da etnografia geral, pesquisas e notas do curso na Faculdade de Filosofia do Natal. (2006, p. 218)

Apesar de Cascudo não ter publicado, antes de *Canto de Muro*, nenhuma obra com traços científicos perceptíveis, ele sempre teve interesse por essa área de estudo, por isso lia, escrevia e pesquisava. Esse domínio sobre a História Natural é notável em vários capítulos da narrativa, vejamos este fragmento: “Fabre crê que o escaravelho possua o dom da esfera como a abelha o dom do prisma hexagonal” (2006, p. 205). Isso se justifica porque Cascudo demonstra conhecimento e domínio em falar sobre a biologia animal; além disso, fundamenta suas observações e experiências por meio de representantes do campo da zoologia como Fabre e Buffon.

Os caderninhos com as anotações de Cascudo foram sendo preenchidos em muito mais de quarenta anos de estudo e estavam aguardando o momento certo para serem utilizados. Com a doença de Fernando Luís e com a solidão sufocada foram o estopim para a criação de *Canto de Muro*. Diante disso, Cascudo declara:

Inexplicavelmente, pensei nos meus bichos de outrora e no convívio inesquecido da longínqua chácara do Tirol. Escrevi meu primeiro capítulo. José Pires de Oliveira, então gerente do Banco do Estado de São Paulo, tomou-se de amores, contagiando-me o entusiasmo e prestando-se a repetir experiências. Na ansiedade em que vivia, o esforço foi uma derivação sublimadora e o livro nasceu com violência. Revi o material, atualizando documentação e verificações. Num clima de inquietação e susto *Canto do Muro* se ergue, página a página. (2006, p. 218)

Assim surgiu o único romance de Luís da Câmara Cascudo. Uma obra que foi sendo construída ao longo dos anos, mas, em um momento de inquietação que tomava de conta da fragilidade do autor, tomou forma de livro em poucos meses. Diante disso, Cascudo nos declara que “Nenhum outro possui, como este, a tonalidade emocional. Por isso, relativamente aos já publicados, no es que fuera mejor ni peor – es outra cosa!” (CASCUDO, 2006, p. 219). O tom emocional de *Canto de Muro* se dá primeiramente pela paixão de Cascudo pela História Natural; e, em seguida, porque escrever essa narrativa foi uma forma de amenizar sua angústia que vivia.

Ainda sobre esses caderninhos, evidenciamos que eles realmente existem! Em algumas visitas ao Instituto Ludovicus, com a autorização da família, tivemos acesso a vários blocos de anotações, agendas e cadernos em que Câmara Cascudo registrava tudo que estava ao seu redor desde nota de nascimento, óbito até planejamento escolar (horário das aulas e nomes dos alunos). As observações pessoais sobre a pesca do voador estavam lá. Neste caderno, Cascudo registra o título “pesca do voador”, fez anotações precisas sobre gênero e

família, a zona onde há mais peixes, a época da pesca (abril, maio e junho), como se pesca e até o valor: “Há 20 anos 10\$, hoje 120 e 150\$ reis”.

Em alguns cadernos não há data e assunto específico, mas encontramos um caderno sobre os peixes do Brasil tanto com as características científicas quanto com as populares. Em outros, evidenciamos registros de leitura das obras de Buffon e informações sobre a tanajura. Vejamos: “Comem a tanajura assada... fazendo pontes com cipós” (CASCUDO). Em *Canto de Muro*, no capítulo **Reino de Ata**, o narrador também traz esse registro:

São sexuadas as formigas de asas, içá, contração de *içaba*, gordura, alusão ao abdome volumoso e graxento, comestível apeteçido pela indiada e ainda por muita gente popular, assando-se ligeiramente. (CASCUDO, 2006, p. 152)

Popularmente, no Nordeste brasileiro, come-se a tanajura assada devido ao seu tamanho, ainda sobre isso, no caderninho, Cascudo registra que “assa ligeiramente e come cru”. Outra peculiaridade evidenciada nesses cadernos é o modo como Cascudo escreve, ele tem uma peculiaridade: o uso de vários idiomas em um único texto. Os manuscritos de Cascudo não se restringem a Língua Portuguesa, usa com frequência o inglês, o espanhol, o francês, o alemão e o latim, por exemplo, isso é também perceptível nas obras de Cascudo. Em *Canto de Muro*, aponta-se: “Para o julgamento de todas as mães do mundo o modelo fiel é o da coruja, *mater admirabilis*.” (CASCUDO, 2006, p. 97), essa peculiaridade de Cascudo só reitera a ideia de que, assim como o autor, o leitor de Cascudo também é culto.

Esses cadernos expressam um pouco de Cascudo, que dedicou anos de sua vida registrando tudo que era possível a seus olhos e a seus ouvidos, guardou fatos históricos, viu muita gente nascer, casar e morrer, planejou aulas... Enfim registrou a vida daqueles menos significantes: os bichos do quintal. Ver e ler esses bloquinhos e cadernos de anotações, sentimos e percebemos a preocupação de Cascudo com o registro que o tempo poderia apagar de sua mente, mas não da escrita feita com suas próprias mãos.

Agora, atentamo-nos para a relação autor e obra que fundem-se, a respeito dessa característica o potiguar Veríssimo de Melo acresce que

Que eu saiba, "CANTO DE MURO" é o livro que mais se aproxima, embora não supere, o original em carne e osso, o fabuloso Luis da Câmara Cascudo.

Isso não diz tudo, evidentemente. Mas, já diz alguma coisa da impressão que colhemos da leitura de "CANTO DE MURO", a mais ousada experiência literária e uma das mais curiosas dos últimos tempos no Brasil.

Quando soube que o etnógrafo mundialmente conhecido, o Historiador da Cidade escrevera livro sobre bichos, tive no primeiro instante impressão idêntica a de saber, por exemplo que famoso pianista, de renome internacional, também tocava flauta! E como toca! Não no sentido de que o estudo dos insetos seja inferior ao de qualquer outro ramo da Ciência. Apenas, pela singularidade com que um escritor consagrado em outros gêneros de estudos aparece um dia com um livro sobre matéria de que nunca tratou em sua brilhantíssima carreira.

"CANTO DE MURO" é estudo profundo da vida social dos insetos, de todos esses bichos que vivem dentro ou derredor de nossas casas. São esses velhos e alguns repugnantes conhecidos nossos de todos os dias, para os quais nunca temos um momento de compreensão e carinho. Aranhas, baratas, formigas, xexéus, sapo, cobras borboletas muitos outros bichos são examinados com olhos de sábio e de amigo até cheio de intimidades e tolerâncias.

Veríssimo de Melo²³, amigo de Câmara Cascudo e conhecedor de suas obras, reafirma que há dois fatores importantes sobre a narrativa *Canto de Muro*: o tom emocional e a “estranheza” temática. O primeiro está relacionado à maneira como Cascudo escreve, o traço emocional é responsável por revelar as características marcantes do autor como o conservadorismo, o homem de bom humor e o poeta, por isso que o livro se assemelha a seu autor. Em seguida, Cascudo passa a falar de bichos! O estudo sobre a vida social de animais que convivem ao redor do homem passar a ser tema de um romance, o que resultou em uma publicação inesperada, devido à ruptura da perspectiva de estudo de Luís da Câmara Cascudo, dedicado a escrever sobre a Etnografia e a História de sua cidade e de seu povo.

Dessa maneira, este capítulo destina-se à contextualização da obra e à análise do objeto de estudo desta pesquisa, ou seja, a obra *Canto de Muro*. Sendo assim, inicialmente há uma leitura da obra e, em seguida, a análise da construção da narrativa. Para isso, escolhemos alguns capítulos – aqueles que o autor apresenta maior complexidade como pesquisador associados com traços recorrentes dos aspectos teóricos aqui estudados – e fragmentos da obra para perceber os elementos apontados na fundamentação teórica tanto referente à autoficção, à memória quanto à intertextualidade, este nosso principal objeto de estudo.

4.1. (En)canto de muro

²³ Veríssimo de Melo foi professor de Etnografia e de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Além disso, lia e escrevia sobre as obras de seu amigo Luís da Câmara Cascudo. Jornal 2 – Título “Acontecimentos da cidade”, escrito por Veríssimo de Melo, Natal-RN 05.01.1960. Não especifica o jornal. Material cedido pelo Instituto Ludovicus.

Luís da Câmara Cascudo tem uma bibliografia vasta, mas escreveu um único romance, intitulado *Canto de Muro: romance de costumes*²⁴. Essa narrativa ficcional conta brevemente o pulsar da vida dos animais que habitam um canto de muro cinzento e com entulhos, onde os insetos, os animais e as aves moram e convivem como uma sociedade, onde há conflitos, solidão, sexo, duelos e a lei de sobrevivência. A obra foi classificada, pelo próprio Cascudo, como romance de costumes, por retratar os hábitos e os comportamentos dessa sociedade animalesca. Diante disso, este subcapítulo objetiva fazer um apanhado geral da obra em análise, abordando os principais aspectos estruturais da narrativa.

A princípio, estamos diante de um título metaforizado – *Canto de Muro*, que faz alusão a algumas inferências da vida do autor, deixadas pelos registros do narrador. Inicialmente, a primeira impressão que temos sobre esse título é a ideia de solidão, de recolhimento e de isolamento de um homem, que na sua infância vivia sozinho, retraído devido à saúde frágil. E as lembranças do seu passado fundem-se com o seu presente, vindo à tona mais uma vez a solidão: o distanciamento da família por causa da doença de seu filho.

Essa ideia de muro, remete-nos à incapacidade diante da situação como também sugere o fim das possibilidades de ajudar o filho. O muro é a representação figurativa da impossibilidade de ser fazer algo e é também a forma como Cascudo extravasa seus sentimentos e preocupações. No depoimento, o autor afirma que alguns dos episódios da narrativa passaram-se na saudosa Vila Cascudo, ou seja, o muro está num ambiente saudosista e em um paraíso, onde remete a um lugar feliz e mágico.

Acerca do livro, ele é composto por 25 capítulos, sendo o último um depoimento do autor sobre a obra. O primeiro contextualiza o espaço da narrativa e as personagens, sejam as que habitam ou as visitantes. Em seguida, os demais capítulos compreendem as peripécias, as características, as curiosidades e o universo biológico de cada animal, em que eles são personagens e os responsáveis pela dinâmica da narrativa.

Cada capítulo é destinado a uma personagem central, por exemplo, **Proezas de Gô, A estória de Vênia, Triste fim de Raca, Reino de Ata**, etc. Assim, as personagens não estabelecem uma continuidade de ação em toda a narrativa, ou seja, não há uma sequência de início, meio e fim focada em um exclusivo ser principal. No entanto, os capítulos não são totalmente independentes e únicos, pois, neles, notamos em torno de cada protagonista que há

²⁴ Primeira publicação foi pela Livraria José Olympio Editora, 1959; segunda edição foi pela mesma editora, em 1977; terceira edição foi pela editora Global, em 2006, e sem o subtítulo “romance de costumes.

a presença dos demais personagens, atuando como secundários e membros da sociedade animal do canto de muro, conforme se observa no seguinte fragmento:

A entrada do senhor Ka no canto do muro foi realmente triunfal. Apenas superior contar-se-á de Dondon, carijó heroica que iniciou as façanhas devorando uma centopeia de dezesseis centímetros, dando uma carreira olímpica em Gô e obrigando Titius e Licosa a uma quarentena rigorosa nos aposentos particulares, assombrados com a belicosidade do galináceo. A cobrinha-de-coral também teve o seu minuto de celebridade mas outra acepção. (CASCUDO, 2006, p. 202)

A relação dos animais é perceptível em vários momentos na história, embora aconteça de maneira biológica, ou seja, um animal sempre será o predador do outro. Na citação, parte do capítulo **Ka ou inutilidade virtuosa**, destinado ao senhor Ka, percebe-se nitidamente a participação e o envolvimento das personagens naquele contexto situacional: no caso, a galinha Dondon procura afastar Gô, Titius e Licosa dos seus filhotes, pois sabe do perigo que eles podem causar em sua ninhada. O espaço fictício torna-se dinâmico, vivaz e cheio de aventuras devido à aproximação dos bichos em um mesmo ambiente, compartilhando seus conflitos diários. Assim, os episódios dos moradores do canto do muro passam a ter feições romanescas.

No primeiro capítulo da narrativa, intitulado de **Canto de muro e seus moradores**, há a descrição desse espaço onde os animais vivem de acordo com a sociedade natural, determinada pelo ecossistema. Esse lugar pré-existente, sem a presença de fantasia e de elementos fabulistas, porém munido de ficção, servirá de cenário para a história. O narrador descreve o ambiente em detalhes e os animais que residem e visitam o quintal de forma descontraída, mas ao mesmo tempo informativa, visto que ele apresenta certa preocupação em informar aos leitores sobre os acontecimentos do canto do muro e de seus arredores.

Assim, o espaço natural e ficcional construído pelo narrador é um canto de muro velho do quintal da chácara do Tirol, em Natal, onde trepadeiras com flores de duas cores, denominadas pelo autor de Romeu e Julieta, fundem-se e, num clima harmonioso e romântico, listam e embelezam o paredão cinzento. Nesse lugar, há um amontoado de entulhos com tijolos quebrados, cobertos com cacos de telha, em que aparentemente, para nós, não há vida e tampouco agitação. No entanto, sob essas ruínas, há refúgios que guardam e preservam vidas com a do escorpião Titus e da aranha Licosa, por exemplo.

Nesse quintal, há uma torneira enferrujada, tanque de água, árvores frutíferas como a mangueira, a goiabeira, o sapotizeiro e o mamoeiro que juntos são os elementos essenciais

para a vitalidade dos moradores do canto do muro, e não poderiam ser excluídas desse universo ficcional Cascudiano. As árvores, além de servirem de alimentação, também são um lugar que abriga moradores:

De três galhos da mangueira, os mais distantes do solo, juntamente na extremidade, penduram-se as bolsas cinzento-claras dos ninhos dos xexéus, guardados em posição alcoviteira, constante e tenaz por um regimento de tapiucabas, vassalas espontâneas e dedicadas até o sacrifício individual. (CASCUDO, 2006, p.14)

Dessa maneira, a diversidade biológica dos moradores do canto do muro possibilita vários lugares para refúgio e morada dos animais como é o caso dos xexéus que escolheram a mangueira para fazer seus ninhos devido à altura e à fartura de frutos. Além desses pássaros, essa árvore frutífera é também a casa da coruja Sofia que mora bem no centro do caule da árvore, observando tudo o que acontece no quintal e na vizinhança.

Sabe-se que o canto de muro é um lugar que existe. No entanto, a maneira como o narrador descreve e, ao mesmo tempo, (re)cria esse espaço com tom de poeticidade e introduzindo elementos de caráter científico, mostra para o leitor um mundo animalesco ficcional onde animais vivem em seu habitat com traços antropomorfizados sem perder a essência natural. E é a partir do uso do lirismo e da ciência que a intertextualidade é introduzida na narrativa, de forma tão suave que o leitor aprecia.

Não somente isso, mas Cascudo demonstra as aventuras, as peculiaridades, as proezas do mundo animal sob o olhar míope do *Homos sapiens*:

Nas brechas do muro que trepadeiras enfeitam e remoçam cada manhã e tarde vivem as lagartixas, chefiadas por Vênia, anciã gorda e vagarosa, de couro áspero, lixento e rugoso. As lagartixas concordam com tudo. [...] Junto à pirâmide está uma telha intacta e semi-enterrada, custodiando a família inteira da rainha Blata com sua corte de baratas avermelhadas e profissionalmente famintas. (CASCUDO, 2006, p. 14 e 15)

Neste ambiente ficcional, Luís da Câmera Cascudo cria pontos de encenações, isto é, apresenta e descreve ambientes onde os animais vivem, cada parte do muro e do quintal é destinadas aos bichos e aos seus familiares que ali habitam. Atentando-nos para a citação, vemos que tanto o grupo das lagartixas como as das baratas têm seus espaços definidos e respeitados. Além disso, têm nomes próprios, batizados pelo narrador, alguns traços humanos e vivem cada um em seu contexto familiar, respeitando os limites sociais.

Nessa sociedade que parece com a nossa, notamos a existência de sentimentos entre os seres (ou a falta deles em alguns momentos), as relações amorosas e até conflitos sociais e pessoais. E acerca disso, Cascudo afirma:

A mãe de Raca tratou a todos com bondade e atingiu sua dedicação ao excesso de devorar dez filhos, poupando-os aos sacrifícios de viver neste mundo enganador. Punha a cabecinha na boca e degluti-os lentamente, como quem sorve macarrão. Debalde o filhote contraía em curvas e voltas sinuosas o corpinho indefeso. Voltaram os dez definitivamente ao seio maternal. (CASCUDO, 2006, p. 99)

No fragmento destinado a Raca, jararaca esperta que prudentemente afastou-se dos carinhos maternos, depreende-se que a atitude da mãe de Raca foi uma forma de proteger os filhos da sociedade cruel – fazendo-nos também refletir sobre a nossa – que engana e devora. Deste modo, Cascudo cria um universo ficcional sobre a personagem, atribuindo sentimentos, neste caso a bondade para a cobra, e reflexões sobre o meio onde sobrevive, sem deixar de lado o caráter biológico.

Os seres que vivem no pedaço de quintal são aqueles do cotidiano: baratas, formigas, grilos, escorpiões, aranhas, morcegos, galinha, gato, urubus, ratos, tanajuras, canários, etc. São centenas de bichos que vivem a passear e a morar no tanque, nas árvores e no velho muro, essas são as personagens do *Canto de Muro*! Neste lugar, há também visitantes e turistas que fazem parte do ambiente socializador e vêm em busca principalmente de alimentação. É comum ver a presença de beija-flores, de vaga-lumes e de algumas aves que encantam e contribuem para a biodiversidade e para o contexto social do pulsar da vida.

Esses animais são personagens e protagonistas da narrativa, porém não apresentam personificação fabulista, encontram-se em sua essência, embora sejam munidos de sentimentos e, acrescidos, de características humanas como a esperteza, a sabedoria e a lerdeza. Para exemplificar, temos o escorpião “Titus” que é orgulho e solitário, “Vênia”, uma lagartixa soberba e “Fu”, sapo atrevido e covarde. Essas peculiaridades representam os traços do ser humano que fazem parte do estereótipo da sociedade que é resultado da convivência, do comportamento e da vida cotidiana.

Cada personagem do canto de muro possui nome próprio, foram batizados por Cascudo a partir das características científicas e da cultura popular, criando assim aproximação e ao mesmo tempo intimidade com os moradores. É o caso do morcego “Quiró” que recebeu este nome devido pertencer à família dos quirópteros, batizados cientificamente

pelo estudioso Cuvier; Sofia é o nome dado para a coruja que representa a sabedoria; e, de maneira carinhosa, Cascudo chama o galo vizinho de “Bidu”.

De acordo com Lopes (2003, p. 66), Cascudo tem certa apreciação por esses seres: “Enxerga-os como indivíduos que merecem um nome especialmente inventado, porém, comum a cada gênero porque são muitos e porque se sucedem rapidamente no quintal”. Essa atribuição destina-se aos muito animais que vivem no canto do muro, dessa maneira quando o narrador se refere ao rato, por exemplo, todos possuem o mesmo nome: Gô. Isso é uma estratégia do narrador, pois ele reconhece que os animais da chácara têm vida breve e, ao mesmo tempo, multiplicam-se rapidamente.

Depreendemos que nesse *locus*, os pequenos animais vivem suas aventuras e desventuras no velho quintal. Cascudo narra a vida e o dia a dia desses animais/personagens em seu próprio habitat a começar pelas suas atribuições e peculiaridades restritas a cada ser, assim eles são responsáveis pelas suas próprias aventuras enfrentadas cotidianamente sem o homem perceber. Na narrativa cascudiana, constatamos que as personagens são protagonistas de suas próprias histórias sem a interferência do *Homo sapiens*.

No tocante à linguagem, Luís da Câmara Cascudo utiliza termos e referências científicas vinculadas ao popular para caracterizar os moradores do canto do muro. Porém, no decorrer da narrativa, a linguagem não é somente técnica, ela está associada ao lirismo e à poeticidade, atribuindo ao texto leveza. Percebemos isso por meio da personificação atribuída à água: “água cantou, trêmula e fiel na linha do tanque” (CASCUDO, 2006, p.27), e, também, pela presença das onomatopeias: “A cigarra da mangueira estridulou longamente seu aviso amorosos às fêmeas longínquas no *zio-zio-zio* excitador”. (2006, p.17), por exemplo.

Ainda sobre a linguagem, Cascudo apropria-se da delicadeza poética para narrar sobre seus amigos animais, quando afirma que durante a noite, o grilo canta “desafogando as mágoas”. No capítulo **Canção da vida breve**, o aspecto poético é característica do novo tempo que se inicia não só para as borboletas, após a metamorfose, como também para os demais moradores do quintal: “Que mudança nos hábitos do canto do muro! Todos os animais deixaram as suas tocas.”. (2006, p.180) O esplendor da nova vida e os júbilos das borboletas atingem a todos, assim Cascudo cria um ambiente sublime e propício:

Ao pôr-do-sol, na hora doce da luz tépida, o quintal se cobriu de neve. Uma neve branca, perolada, com longes de azul e nácar, descendo em ondas sucessíveis e frementes, numa agitação que enchia de sussurrante música imperceptível os galhos oscilantes e as coisas imóveis. Tijolos, telhas, a face do tanque humilde, a pirâmide residencial, os tufos das samambaias, as folhas dos crótons e dos tinhorões, o triste capim atapetador, as roseiras

floridas no abandono, recobriam-se de um manto trêmulo e sutilmente sonoro de asas inquietas. (CASCUDO, 2006, p.179)

Os traços poéticos servem para embalar a canção da vida breve das efeméridas, e marcar a nova fase. Mas Cascudo vai além, para narrar o fenômeno biológico da vida de um inseto, a metamorfose da borboleta, ele foge de uma linguagem puramente científica e seca, típico da entomologia, para dar lugar ao encantamento, à sensibilidade e à sublimação, conforme percebemos no fragmento citado. Esse aspecto é digno de destaque, porque, neste capítulo da narrativa, Cascudo aproveita-se da sensibilidade, marca da sua escrita, poética para surpreender o leitor com a seguinte afirmativa:

Os que habitam o canto do muro sabem destas vidas intensas e luminosamente passageiras. Apenas homens de estudo conhecem outras existências que a limitação do volume tornou invisíveis para os interesses comuns da terra. Jamais figurarão nos livros de imaginação, romance ou poemas, porque não aparecem ao alcance dos olhos criadores de romancistas e de poetas. No comum dos volumes estão indicados nos vagos etc. generalizadores. São aqueles animálculos, revelados pelas réstias de sol, tornados sensíveis quando próximos, passeando num rebordo de folha ou subindo, laboriosamente, por um grão de areia. Voando, soltos, libertos, em pleno ar, são invisíveis. Parecem grãos microscópios de uma semente que estremece sob nossos dedos rústicos. Têm uma história, uma fisiologia, uma vida organizada, costumes, idiossincrasias, prazeres, vícios, paixão, ciúmes, zonas ecológicas em que vivem, migrações, viagens e, quem sabe lá, heróis famosos, memórias de façanhas, de jornadas valentes através de mundos terríveis, talvez do tronco da mangueira ao primeiro tijolo da pirâmide. Conhecem animais monstruosos como Licosa e Titus, numa sensação semelhante à nossa deparando dinossauros em vez de elefantes e plesiossauros no canto de lagartos familiares. (CASCUDO, 2006, p. 182)

O fenômeno sublime das borboletas, mencionado na obra, desperta para um acontecimento que é ignorado no cotidiano humano: a falta de contemplação da natureza. Somente aqueles que se dedicam ao campo da biologia compreendem a intensidade e a beleza da vida dos insetos e de animais minúsculos. A partir disso, Cascudo acresce que há ausência dos seres do canto de muro no universo da literatura. Isso se justifica, porque os animais não são vistos nem tão pouco considerados por aqueles que possuem a sensibilidade poética. Destarte, Luís da Câmara Cascudo valoriza cada pulsar de vida que habita o canto de muro – chamando-os de obras-primas –, enaltecendo os traços biológicos, as peculiaridades animais e dá vivacidade para as “proezas” e esplendor de cada ser. Em certos momentos, conseguimos depreendemos que o autor associa à vitalidade, às sensações e até mesmo os medos dos

moradores do canto do muro com as características do *Homos sapiens* como forma de mostrar que não há seres inferiores e nem superiores.

Além disso, na citação sobre as borboletas, é possível perceber que o narrador faz uma distinção entre o olhar científico e o literário. A beleza da vida, muitas vezes, não é vista e nem sentida pelos poetas, pois a sensibilidade oculta de um minúsculo animal, por exemplo, fica restrito ao pesquisador da biologia, o que caracteriza assim o discurso literário do discurso científico.

Outro ponto relevante da narrativa é o mundo animalesco que conota não só o encantamento da vida, conforme vimos, mas também as reflexões sobre a natureza humana no tocante ao comportamento e os estereótipos, chegando até confrontar a inteligência e a força física do *Homos sapiens* com as características dos animais. Estes compreendidos por nós como seres irracionais, mas na obra há outra perspectiva observada pelo narrador, conforme veremos no decorrer da análise.

4.2. O olhar do narrador

Ao longo da narrativa, não há a figura do homem como personagem, ele apenas é mencionado e compreendido com um ser que faz parte do ecossistema, por esse motivo que é chamado com a nomenclatura científica. No entanto, há a presença de um narrador-pesquisador de cunho naturalista que faz parte do grupo do *Homos sapiens*. Esse narrador onisciente conta, em detalhes, como é o cotidiano dos animais mais comuns que habitam esse canto de muro a partir de suas experiências, de suas observações e de seus estudos do próprio ambiente. Não se limitando a isso, o narrador procura explicar certas ações e características próprias de cada animal/personagem com leveza, muitas vezes com tom de humor e, também, com a ironia.

Na seguinte passagem: “O senhor Ka alimenta-se exclusivamente de fezes. Gosto não se discute.” (2006, p. 206), a peculiaridade do senhor Ka, conhecido popularmente de “rolabosta” por se alimentar de estercos, representa, para nós, uma ação repugnante, por isso que o narrador se intromete ao afirmar “gosto não se discute”. Esse tipo de comentário é uma forma de procurar proximidade com o leitor, porque assim como o narrador tem um posicionamento, nós, leitores, comungamos do comentário feito sem nenhuma implicância.

No decorrer do romance, a atuação do narrador varia, isto é, ele multiplica os seus papéis, agindo como cronista, memorialista, personagem e contista, devido à estrutura não

fixa da obra. Essas multiplicidades acontecem pelo fato de que a narrativa é também construída com fragmentos biográficos e memorialistas de Luís da Câmara Cascudo, respaldado com o posfácio, que explica, por meio de algumas intromissões, onde e como aconteceram alguns fatos ocorridos com as personagens do canto de muro.

Além disso, a construção do texto se dá pela presença dos elementos da cultura popular como a sabedoria e os dizeres do povo, constituindo o traço folclórico tanto pesquisado por Cascudo. Todas essas construções estão veiculadas à vida e aos costumes dos moradores do canto de muro, onde não há somente a animais, mas tem certa atenção às plantas e à água como elementos constitutivos desse *lócus* natural.

O narrador cria para a narrativa duas perspectivas sobre os moradores do canto do muro: primeiramente, as personagens preservam as suas características biológicas, isto é, o comportamento e as habilidades desses seres em seu contexto natural sem a intromissão do homem, por exemplo, a busca pelo alimento, a procriação e os traços físicos. E, em seguida, o narrador beneficia-os com nomeação, sensibilidade, atitudes e cria situações que contribuem, assim, para a ficcionalidade da narrativa romanesca, entretanto sem atribuições fabulistas.

Para fundamentar essa reflexão, Lopes acresce que

Romance, descarta a fábula na construção da trama que leva em conta a condição dos bichos na natureza, além das fronteiras do bem e do mal, e se limita a onomatopeias ou menções às vozes dos animais. Morcegos, urubu, aranha, bacurau, lagartixa, lacrau, e tantos outros não estão ali para transmitir recados morais. Existem simplesmente. Conservam sua autonomia de personagens decalcados em indivíduos da realidade, alheios à comprovação de teses e traços. (LOPES, 2010, p. 24)

Na análise feita por Telê Ancona, há a consonância com a nossa reflexão sobre a atuação dos animais na narrativa, na condição de “bichos” propriamente dito, em seu habitat natural, descartando a possibilidade do caráter fabulista. Dessa forma, os animais do canto do muro vivem as alegrias e os descontentamentos da vida no seu contexto animalesco, desconhecido pelo homem, assim Cascudo não interfere, apenas narra as observações e as curiosidades desse universo.

Essa duas perspectivas contribuem para a estética da obra, elas acontecem da seguinte forma: no início do capítulo, o narrador apresenta o animal em sua essência biológica, expondo suas características que compreendem a morfologia e a fisiologia, narrando o percurso do animal no nosso cotidiano e como ele é conhecido tanto no âmbito científico quanto no popular.

Neste trecho: “Nunca consegui explicar ao xexéu que ele é um icterídeo, do latim *Icterus*, do grego *Iktéros*, significando “amarelo”. (CASCUDO, 2006, p. 135. Grifo do autor), o narrador se refere ao xexéu como membro da família dos icterídeos, apropriando-se de conhecimentos científicos para denotar a origem animal. Essa peculiaridade de demarcar os aspectos biológicos – tanto a família quanto o gênero – é recorrente em toda narrativa, justificando-se pela preocupação do narrador em valorizar e preservar a fauna. Ademais, essa característica é compreendida como um dos elementos estéticos da obra, já que ela possui traços experimentais.

Observemos este fragmento sobre os grilos:

No tempo de Gabriel Soares de Sousa, o grilo vinha para as povoações metido na palha cortada na mata e aproveitada para os casebres. Andava aos bandos como gafanhotos o que não é uso e costume mantido por ele nem por seus antepassados conhecidos nos almanaques de Gota para leitura da família grilídea, espécie ortóptera e gênero *Grillus*, o *Gryllus domesticus*, preto ou esverdeado, e o *Gryllus campestris*, negro, grosso, encorpado e falastrão. (CASCUDO, 2006, p. 120)

A referência ao colonizador português marca a disseminação do grilo nas comunidades, associada a essa informação, tem-se os elementos biológicos do inseto como a família, o gênero e o traço fisiológico do animal em que Cascudo os envolve no enredo dinâmico e ficcional. Logo, há certa preocupação do narrador em contextualizar esses atributos dos moradores do canto do muro, não se limitando a trivialidade de suas vidas, para os seus leitores como forma de mostrar o conhecimento científico e social.

A outra perspectiva está associada à nomeação dos animais pelo narrador. Essa ação estabelece relação de intimidade possibilitando, em alguns momentos, o aspecto jocoso que circunda os animais do canto do muro, vindos do humor e da ironia do narrador. Depreendemos que o narrador tem afeição pelos animais, enaltece as qualidades e as habilidades de cada ser, sem demonstrar repúdio ou insignificância, mas, em certos momentos, ele tem a liberdade de tecer comentários sarcásticos, entretanto sem reprimir ou criticar os moradores.

Feio e simpático, inteira, total e profissionalmente inútil, carne e couro para nada servem. Nenhum animal come o guaxinim porque é fétido e molenga. Creio que apenas Catá, o urubu capenga, estando sem recursos, decidir-se-á saboreá-lo, e assim mesmo às caretas. O guaxinim, entretanto tem de sua pessoa uma impressão lisonjeira e caprichosa e é um encanto vê-lo, quando lhe dá a veneta, fazer higiene corporal sumária, especialmente no rabo, apêndice de alta precisão e auxílio indispensável. [...] Como o guaxinim não

serve para coisa alguma na superfície da terra é natural observar-se que ele está docemente convencido de ser o ser insubstituível em todas as escalas zoológicas. [...]

A senhora guaxinim mantém a espécie com quatro a seis filhotes úmidos, penugentos e razoavelmente horríveis. Trata-os como as ratazanas aos seus filhos, amamentando-os e depois de umas duas semanas oferece-lhes iguarias diversas para habituá-los aos prazeres da mesa variada. (CASCUDO, 2006, p. 66 e 67)

No sétimo capítulo, o narrador nos apresenta um dos visitantes do canto de muro: o senhor guaxinim que, em algumas tarde do ano, passeia alegremente pelo quintal da chácara. Nas descrições desse animal, há certo tom de humor que se dá pela má aparência estética do animal, isto é, “feio”, apesar da simpatia. Dessa maneira, o narrador reafirma esse adjetivo quando se refere aos filhotes, suavizando ao dizer que eles são “razoavelmente horríveis”, o que provoca o riso, porém sem haver nenhum tipo de indiferença ou sem pretensão de desmerecê-lo. Ainda nessa citação, o narrador nos diz que o guaxinim é um animal inútil e que até mesmo a sua carne não é agradável para a alimentação do urubu, fazendo-nos refletir sobre o papel desse animal na cadeia alimentar, já que os urubus não gostam de se alimentar desse bicho. Logo, essas constatações chegam a ser irônicas, visto que cada ser contribuir no ecossistema, caso contrário, seria extinto seletivamente.

E é nessa frenética vitalidade que vivem os bichos do canto de muro, e nós, seres míopes e um tanto limitados com a nossa existência, esquecermos de presenciar o pulsar da vida que existe em qualquer quintal. Mas o narrador foi além, revelou-nos que assim como há prós e contra em nosso cenário social, a vida animal também não é diferente, há suas alegrias e descontentamentos.

Na narrativa ficcional de Câmara Cascudo, o narrador não é apenas um elemento estrutural, mas tem outras peculiaridades em sua ação, age como personagem, como pesquisador e como um ser crítico e reflexivo sobre a vida das personagens do canto de muro. Não se restringindo a isso, esse narrador também é um facilitador para que haja a intertextualidade, conforme veremos nesta análise. Para perceber melhor as características desse elemento em *Canto de Muro*, escolhemos fragmentos da obra, que compreendem bem essas características, para analisar a faceta desse narrador. Logo, este subcapítulo objetiva analisar a influência do narrador para a construção desse romance de costumes e refletir sobre as suas diferentes atuações, por meio das ações, das experiências e das reflexões a partir das observações dos animais.

A obra analisada nesta pesquisa é uma narrativa ficcional, conforme vimos. Neste contexto, a ficção, segundo Reuter (2007, p.27), “designa o universo encenado pelo texto: a

história, as personagens, o espaço-tempo. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura”. Assim, compreendemos que a ficção é um gênero peculiar, constituído de elementos da sequência narrativa e, nesse âmbito, o narrador é essencial para contar a história ao leitor, de acordo com a sua maneira organizacional e singularidade.

No primeiro modo, a mediação do narrador não é oculta. É visível. O narrador é aparente e não dissimula sua presença. O leitor sabe que a história é contada por um ou vários narradores, mediada por uma ou várias “consciências”. (...) No segundo modo narrativo, o do mostrar, também chamado mimese, a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a ilusão de uma presença imediata. (REUTER, 2007, p.60. Grifo do autor)

De maneira ampla, compreendemos a definição e os modos narrativos – contar ou mostrar – do narrador, em que a sua função está ancorada em narrar e organizar a história, e ser, também, mediador. Porém, cada obra tem sua maneira ou técnica própria para relatar os acontecimentos e, conseqüentemente, o modo de atuação do narrador será definido por essa peculiaridade. Assim, o narrador pode se relevar por meio de diversos tipos, características e funções específicas na obra.

Então, entendemos que a essência da narrativa ficcional é o narrador, porque é ele quem caracteriza imprescindivelmente a narrativa, e sem a sua presença, não há estória. Na perspectiva do romance tradicional, cujo encadeamento lógico é início, meio e fim, o narrador age de maneira contida, isto é, transmite a sequência dos fatos, agindo em primeira pessoa ou em terceira, certificando somente a ordem significativa da narrativa. No entanto, no romance moderno, como é o caso de *Canto de Muro*,

O narrador, no afã de apresentar a ‘realidade como tal’ e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e ‘ilusionistas’. (ROSENFELD, 1996, p.84. Grifo do autor.)

Essa reflexão apontada por Atanol Rosenfeld é significativa ao analisarmos a atuação do narrador da obra cascudiana. Primeiramente, porque o narrador do *Canto de Muro* mostra, por meio da ficção, o cotidiano das personagens. Ele explora desde as particularidades essências da vida animal até os sentimentos e as curiosidades de cada ser que vive no quintal. Não se restringindo a isso, o narrador vai além, multiplica seus papéis, mostra-se como cronista, memorialista, contista, personagem e pesquisador naturalista. Sendo assim, o

narrador dessa obra age livremente, sendo compreendido como o principal agente desse romance moderno.

Para refletirmos sobre a influência desse narrador para a construção do romance, vejamos a consideração de Lopes:

O romance harmoniza observação e contemplação amorosa e, por isso mesmo, cheia de humores. Ao longo dos episódios, o narrador multiplica seus papéis: mostra-se o cronista encarregado do registro mais ou menos objetivo dos acontecimentos, o memorialista em rápidas intromissões (...). O narrador enquanto personagem, ou seja, o naturalista das horas vagas, dotado de altíssima erudição e sofisticada simplicidade, profundo conhecedor do folclore de todos os países. (LOPES, 2010, p. 24 e 25)

A atuação do narrador da obra *Canto de Muro* acontece de maneira diferente da perspectiva tradicional, conforme nos apontou Lopes. Dessa maneira, o narrador da obra cascudiana tem liberdade para contar a estória e agir como o convém seja como o observador das peripécias animais seja como personagem.

Além disso, o narrador do romance moderno denota outro aspecto relevante da narrativa, o discurso. De acordo com Reuter (p. 69), as vozes narrativas “remetem às relações entre o narrador e a história que ele conta”, assim, por meio do discurso percebemos a linguagem concreta do narrador em contar a história. Observamos o discurso do narrador pelas marcas de narração, ou seja, pronomes, indicadores de espaço e tempos verbais.

Acerca da ave Niti, o narrador do canto do muro diz: “Nunca o vi abrindo esta cauda que dizem não tem muita plumagem. Nunca cheguei a ver” (CASCUDO, p. 53). Comungando com o pensamento de Reuter, esse discurso estabelece relação do narrador, marcado pelo pronome “eu”, com a própria narrativa, não tendo somente a responsabilidade de narrar, mas também acresce informação sobre a personagem, caracterizando o narrador do romance moderno.

Inicialmente, analisamos o capítulo mais logo da obra *Canto de Muro*: **Reino de Ata**, pois há diversidade de ações do narrador. No canto do muro, a rainha das saúvas recebeu o nome de Ata, devido à classificação científica *Atta sexaens*. Vivendo de maneira organizada, ela reside em um formigueiro próximo ao portão de acesso da chácara e é admirada pelo narrador, sendo uma “obra-prima”, devido a sua maravilhosa organização, além de possuir “inteligência, raciocínio e deliberação idealizadora”.

Os súditos da rainha trabalham sem parar sob o seu comando: cortando, entregando folhas e cuidando dos fungos, das larvas e das ninfas, elas incomodam intensamente o

narrador: “despovoadores do jardim de minha mãe e responsáveis pela ausência fatal da minha planejada salada de verduras” (CASCUDO, 2006, p. 148). Essa atividade corriqueira das operárias desperta sentimentos confrontantes no narrador, isto é, o “eu” pesquisador (admira cientificamente o animal) e o “eu” dono do jardim (odeia o trabalho das formigas). Acerca desses sentimentos, o narrador do *Canto de Muro* afirma:

Machado de Assis dizia não haver uma alegria pública que valesse uma boa alegria particular. Tiramos “alegria” e pomos “raiva”, “rancor”, “cólera” e dá infinitamente certo. Tenho motivos pessoais de combater a rainha Ata porque ela mandou atacar e destruir meus caixotes de hortaliças. Caso típico de mandato criminal. Por isso dediquei-lhe tanto tempo de vida acompanhando-lhe as manhas no intuito desesperado de anulá-las fulminantemente. Como que, estuda um bacilo. (CASCUDO, 2006, p. 148. Grifo do autor)

Os sentimentos de repúdio do narrador acerca das formigas saúvas surgem impulsionados por um motivo pessoal: a devastação da horta familiar. Sabe-se que as formigas conseguem destruir plantações e lavouras, sendo vistas como pragas. Assim, a atuação das saúvas impulsionou o caráter investigativo de Cascudo que se dedicou a estudar uma forma de exterminá-las do seu jardim.

No entanto, o ser que deseja acabar com as formigas é o mesmo que aprecia as características biológicas, por exemplo, a resistência física, a organização e dedicação excessiva ao trabalho, a respiração traqueal e a comunicação pelas antenas. Nesse contexto, Cascudo declara que “Tanto mais a odeio mais a admiro e esta ambivalência é o sentimento dos estudiosos.” (2006, p.147). A simultaneidade dos sentimentos opostos, nesse capítulo da obra, impulsiona o caráter pesquisador e atuação do narrador como personagem.

Para fundamentar essa reflexão, analisamos este trecho, retirado do capítulo **Reino de Ata**:

As formigas comunicam-se pelos breves toques de suas antenas. Possivelmente identificam-se os grupos num reconhecimento recíproco pelas emanções características. Têm um cheiro particular. Perfume nacional. Devem ter, inquestionavelmente, sinais para movimentos de interesse coletivo. Pus um besouro, grande e grosso, num terreno onde raras formigas transitavam. Uma delas encontrou o besouro morto, caça de primeiríssima ordem. Tocou-o com as antenas, andou ritmo acelerado, voltou ao formigueiro. Pelo caminho deteve-se para tocar nas companheiras encontradas, mas não em todas. (...) Repeti a experiência umas seis vezes, sempre com os mesmos resultados. Decididamente, as formigas possuem um meio de comunicar-se pelo tato. (CASCUDO, 2006, p. 166 – 167)

Após narrar o cotidiano do formigueiro da rainha Ata, desde a rotina do trabalho até a fecundação de novas formigas, o narrador inquieto e curioso sobre a vida desse inseto conta como ocorre à comunicação entre as saúvas. Mas, para isso, ele passa a ser narrador testemunha, ou seja, narra o acontecimento que participou na estória na condição de personagem sem ser o protagonista. Na citação, as personagens centrais são as formigas e agem naturalmente, mas o narrador tem a necessidade de comprovar o comportamento dela por meio da sua observação pessoal, isto é, experiência naturalista, resultando assim em uma ação inesperada do narrador para o leitor.

Em *Canto de Muro*, quando o narrador/personagem atua, percebe-se a predominância do lirismo. Parafraseando as palavras de Lopes, o lirismo do olhar do narrador enquanto personagem capta a pulsação da vida em sua essência, chegando até o alcance dos perfumes e dos cheiros. Ainda sobre a citação, nota-se que o narrador afirma que as formigas do seu quintal tem um cheiro particular, um perfume nacional, isso é uma forma de afirmar que elas reconhecem o seu próprio grupo, mas essa identificação é subjetiva.

Outra atuação do narrador/personagem é quando ele tenta aniquilar as saúvas do seu jardim: “Ataquei as colunas expedicionárias com água quente, fumegante, e tive a alegria de vê-las morrer aos milheiros” (2006, p. 167). Essa ação é um tanto contraditória, porque em seu discurso, o narrador enaltece e preserva a vida dos animais do canto de muro. No entanto, a ação é justificada pela presença das formigas em suas roseiras e pequenas árvores, incomodando-o e devastando com suas plantas, inflamando o sentimento da ambivalência. Por fim, ele destrói novos caminhos de formiga: “Aniquilei-os com um instrumento imprevisto, um lança perfume, primeiro a frio e depois guiando, como um lança-chamas, a linha flamejante que as torrou todas.” (2006, p.167). Porém nada adiantou, novas saúvas surgiram.

Em outro momento, o narrador é um estudioso baseado em teóricos naturais. Para discorrer sobre a mastigação das saúvas, ele recorre às ideias do professor Neal A. Weber: “O Professor Weber acredita no que parece lógico. Na mastigação as formigas segregam substâncias inibidoras...” (2006, p.147) Ademais faz alusão às experiências de Sir John Lubbock e Mestre Wasmann que servem de inspiração para suas observações pessoais com as formigas saúvas.

No capítulo **Reino de Ata**, essa peculiaridade do narrador de ser pesquisador e ter a necessidade de comprovar o que vê e o que diz por meio da ciência aparecem em várias passagens e resulta em uma constatação um tanto inesperada: a desconstrução da fábula *A cigarra e a formiga*, de La Fontaine, no tocante aos insetos. Nessa narrativa, sabe-se que a

formiga trabalha o ano todo para que na época do inverno tenha alimento suficiente para o formigueiro. Enquanto isso, a cigarra boêmia toca e canta durante o período frio e roga à formiga por abrigo e por comida. Sobre esse incidente, o narrador afirma:

Bem diversa é a verdade. O episódio era impossível porque não há cigarras no inverno. As largas estão sepultadas na terra e sairão na primavera. As cigarras cantadeiras morrem antes desta estação. J.H. Fabre examinou a história e chegou, documentadamente, às conclusões opostas. Para começo de conversa, *La fontaine ne l'a jamais entendue, ne l'a jamais vue. pour lui, la célèbre chanteuse est certainement une sauterelle*. Tristeza saber que La Fontaine nunca viu nem ouviu uma cigarra. E que a cigarra citada na fábula deliciosa é um gafanhoto!... (CASCUDO, 2006, p. 167)

A desconstrução da fábula está centrada no caráter biológico das personagens. Assim, de acordo com os estudos do narrador/personagem, baseado nas teorias do cientista Jean-Henri Fabre, não há cigarras durante o inverno europeu, pois as larvas das cigarras só saem da terra na primavera, conseqüentemente o narrador discorda da fábula e dá uma justificativa baseada em estudos científicos. Logo, a formiga diz a moral da estória – *vous chantez! j'en suis bien aise. Eh bien, dansez mainte*²⁵ – para um gafanhoto.

Acerca da multiplicação dos papéis do narrador, na obra *Canto de Muro*, há outro capítulo que nos chamou atenção: **Três personagens à procura de autor**. Nele, nota-se um narrador diferente, que rompe com as expectativas dos demais capítulos, ao narrar as proezas da galinha Dondon, uma das três personagens que visita, de vez em quando, o canto de muro.

Nesse capítulo da obra cascudiana, o narrador conta a estória de três personagens: a galinha Dondon, o guaxinim e o urubu Catá. No tocante a primeira, o narrador não se apropria de termos científicos e referências para caracterizar a personagem como acontece com os outros moradores, mas centra-se na desenvoltura das ações de Dondon. As visitas dela no canto de muro são responsáveis pelo dinamismo do lugar, isto é, quando Dondon passeia pelo quintal, há movimentação e alteração nos ritmos antigos da vida comum dos moradores, assim o narrador conta algumas situações inesperadas da galinha.

Sobre a estória de Dondon, o narrador mostra-se, em algumas passagens, como contista. Ele faz uma narração breve, linear e, na apresentação da narrativa, explora os traços físicos (carijó, plumagem cinza e prata, etc) e psicológico (decidida e sedutora): “ressalta perfil voluntarioso de fêmea nova e que se sabe bonita e desejada pela fome de todos os galos e sonho de todos os frangos.” (2006, p. 63). Nesse contexto, o narrador assemelha a galinha

²⁵ Tradução nossa da moral da fábula da Cigarra e da formiga de La Fontaine: “Se você anda de bem com a vida, dance agora.”.

com a figura da mulher solitária, aventureira, romântica e clandestina que não está presa trivialidade da vida, característica típica do contista em fazer esse tipo de alusão da sociedade com a ficção.

Em contrapartida, a galinha é uma excelente mãe, cuida bem de sua ninhada e a protege dos perigos no canto de muro. Sobre a figura materna, percebemos que há a demonstração de coragem e voracidade heroica de Dondon em que o narrador se apropria dessas ações para contar breves histórias da galinha. Vejamos esta ação:

Não regressando Dondon à sua base habitual, dois, três dias, os animais retomavam o curso ameno dos hábitos, interrompido pela belicosidade da galinha invicta.

Apenas, soube-se depois, Gô tentara retirar um pintinho novo para provavelmente reuni-lo à sua coleção de curiosidades. Chegou bem perto, farejando em círculos que se estreitavam, bigodes eriçados, bufando baixinho de pura emoção. Dondon levantou-se, arrepiou todas as penas do corpo, desdobrou as asas curtas e fortes, baixou o bico, cacarejou alto e partiu como uma fecha contra Gô, disposta ao embate de morte. Gô, educado na escola sedutora das oportunidades reais e da renúncia aos heroísmos desaproveitáveis materialmente, abandonou a ideia filantrópica e científica de estudar no seu apartamento a anatomia muscular de um filhinho recém-nascido de Dondon.

A carijó – todos foram testemunhas e não me deixarão mentir – acompanhou obsequiosamente Gô até bem longe com a mesma disposição que o gabiru não compreendeu ser amistosa. (CASCUDO, 2006, p. 65)

Essas ações surpreendentes e imprevistas da galinha Dondon podem ser denominadas como o conflito, pois a forma como o narrador narra, há certa tensão e prende o leitor, caracterizando o traço contista. No entanto, é importante ressaltar que esse elemento aparece de maneira suave na narrativa, compreendido como peculiares do conto. Em relação ao fragmento, é notória a atuação do narrador em criar a tensão na narrativa, por meio da ação de Dondon ao defender seus pintinhos do rato Gô. Além disso, outra característica é a intromissão do narrador que se encontra como personagem e presenciou essa proeza de Dondon e de Gô no canto do muro.

Na condição de memorialista, Lopes (2010) afirma que há rápidas intromissões do narrador, respaldadas pelo Depoimento. Sobre esse papel, vejamos:

Com o olhar aumentado pelo meu Bausch & Lomb, acompanho desde a janela de 18º andar, um interminável namoro dos pombos.

A fêmea é branca, graciosa, leve, em inquietação permanente e movimento contínuo. O macho é manchado de cinza sobre um fundo claro, retrizes escuras e as rêmiges, cendradas com matriz mais intenso e decorativo. (CASCUDO, 2006, p. 214)

Os animais do fragmento lido compreendem o penúltimo capítulo de *Canto de Muro*, denominado **Namoro dos pombos**. Com o auxílio de lentes de contato (Bausch & Lomb), Cascudo observa a vida conjugal de um casal de pombos, acompanhando a rotina amorosa das aves através da janela do seu 18º andar de um apartamento. No entanto, o leitor não compreende bem o novo “espaço da pesquisa”, já que a narrativa acontecia na Chácara do Tirol e não há nenhuma menção desse novo *locus* na estória.

Para respaldar o testemunho, o próprio autor da obra afirma: “O namoro dos pombos foi observado numa janela do apartamento do meu filho, no Recife, julho de 1957” (2006, p. 218). Essa rápida intromissão de Cascudo, fundamentado pelo Depoimento, é uma maneira dele agir como memorialista. Logo, essa ação do narrador em associar memória e realidade num certo contexto ficcional possibilita nos refletir sobre a autoficção, ressaltada por Brandão (2008).

Essa atitude do narrador em agir, em certos momentos, como memorialista acontece com frequência principalmente para afirmar a existência de certos animais do canto do muro como Sofia, senhor Ka, e também para lembrar algumas situações, isso sendo respaldado pelo Depoimento. Para exemplificar, temos “Os xexéus e as tapiucabas foram vistos no Engenho Mangabeira, do Coronel Filipe Ferreira, em Arez.” (2006, p. 218) Assim, narrador se apropria de situações vivenciadas por ele para registrar, a partir disso ele faz uso de sua memória para registrar a vivência dos bichos do canto de muro, misturando ficção e memória.

A figura do narrador, na obra *Canto de Muro*, não é entendido somente como um elemento que compõe a estrutura da narrativa ficcional, mas exerce outras funções. Conforme foi evidenciado na análise, o narrador apresenta várias nuances que estão representadas pela atuação dele na condição de personagem, de pesquisador e de memorialista, caracterizando-se como um narrador moderno e com altas habilidades de atuação. Assim, inferimos que a narrativa cascudiana foge da perspectiva tradicional devido a esse narrador que não apenas observa os fatos, mas que se revela um narrador audacioso que transcende com as perspectivas dos seus leitores.

No tocante à intertextualidade, o narrador relaciona textos tanto de âmbito popular como científico naquilo que ele pretende narrar. É recorrente o uso do discurso do povo, por exemplo: “Dizem que Quiró nasce dos ratos velhos”. (CASCUDO, 2006, p. 29). O registro oral é um recurso intertextual, não se sabe quem falou, mas é uma marca discursiva que provem da tradição. Além disso, em *Canto de Muro*, a intertextualidade de cunho popular se refere a textos que estão nos registros orais que caracterizam os animais do quintal. Esse traço

é marcante e perceptível tanto na nomenclatura dos animais quanto nas peculiaridades desses. A exemplo há o nome da coruja que cientificamente é *Strix flammea* e “rasga-mortalha” na sinonímia popular (CASCUDO, 2006, p. 91), conforme apontou o narrador.

A intertextualidade de caráter científico é introduzida por meio das experiências do narrador com os animais do canto de muro. Como forma de justificar os seus resultados, ele se apropria nos discursos de seus autores prediletos. Vejamos a experiência com o senhor Ka:

Repetindo experiência de J.-H. Fabre, fiz o bolo, empurrado pelo senhora Ka, mergulhar parcialmente numa pequenina escavação. Queria verificar se era verdade que os escaravelhos pediam auxílio aos companheiros e vinha uma turma ajudá-lo a repor sua carga no justo rumo. Fabre tinha razão.

Nunca tive ocasião de presenciar o que J.-H. Fabre registrou deliciosamente: - a bola assaltada por outro escaravelho, a luta como proprietário, vitória ou derrota deste. Fabre constatou o banditismo entre os escaravelhos, numa abundância lastimável e quase humana. (CASCUDO, 2006, p. 205 e 206)

Cavalcante afirma que a intertextualidade pode ocorrer por alusão a outro texto, não havendo a necessidade de citá-lo propriamente dito. Na experiência do narrador, percebemos que ele procura seguir os passos do pesquisado Fabre que, por meio da alusão textual, ocorre intertextualidade. Já na segunda citação, o narrador não registra o discurso, entretanto a própria experiência de Fabre com o escaravelho é uma forma de intertextualidade porque há uma constatação de um feito científico.

Em outras situações, o discurso do narrador é marcado pela intertextualidade como forma de argumentar, de sustentar o seu posicionamento cientificamente sobre os seres do canto do muro. Em uma passagem peculiar, o narrador diz que gosta de citar Buffon “porque é uma observação numa lonjura de dois séculos para confrontar-se com as observações americanas.” (CASCUDO, 2006, p. 190.). Logo, a citação é uma forma concreta e incontentável de intertextualidade, por meio dela a leitura e a escrita se fundem para a construção de um novo recorte textual.

4.3. *Canto de Muro*: a construção de um mundo de papel

A ideia geral do exercício da intertextualidade, de acordo com a teoria de Compagnon, assemelha-se a uma brincadeira pueril de recortar e de colar. A partir dessas ações, um tanto ingênuas, o processo de criação se inicia, e o texto passa a ter sentido e corpo para o autor.

Nesse processo, Compagnon (1996, p.11) afirma: “Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel”. Esse universo ressaltado pelo teórico está associado às práticas da leitura e da escrita, em que o trabalho da citação realiza-se e torna-se elemento essencial para o estudo da intertextualidade. Não só isso, mas a escrita é resultado de uma leitura apreciativa e seletiva, por isso grifa-se e recorta-se aquilo que é relevante para o autor. Assim, um novo texto, isto é, um novo mundo de papel é construído e, muitas vezes, reconstruído. Para completar nossa reflexão, Compagnon (1996, p. 19) acresce que “Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação”. Portanto, esse recorte textual tem sentido e intencionalidade para a construção de outro texto.

No decorrer das leituras da obra *Canto de Muro*, percebemos que Cascudo faz uso primordialmente de citações de diferentes vertentes a fim de fundamentar o que está sendo narrado como também caracterizar a estrutura dessa narrativa, explorando fragmento tanto de caráter científico como de conhecimento popular e literário, por exemplo. No mais, Cascudo não resume o espaço textual com a presença de citações, faz uso também de notas de rodapé, de epígrafes, etc. Desse modo, neste subcapítulo, realizamos uma análise acerca desses elementos nessa narrativa cascudiana com o propósito de perceber como se dá a presença vivaz da intertextualidade e a sua significância para o texto literário. A reflexão não contempla na análise todos os 24 capítulos da narrativa, entretanto vamos nos atentar aos capítulos em que a intertextualidade é mais vital.

Nesse âmbito, Compagnon afirma que

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela. [...] A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentados, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto. (COMPAGNON, 1996, p.37)

Para Compagnon, a citação é fruto de muitas leituras. Com o auxílio do lápis (para o contexto empregado por ele, um bisturi), destaca-se as informações relevantes, as quais pertencem a outro texto e enxerta, cola, em um novo corpo, atribuindo-lhe uma nova finalidade a partir de uma nova situação. Assim, o espaço textual é compreendido como uma mistura de textos que li e escrevo, em outras palavras, podemos atribuir o sentido de mosaico, devido a diversos fragmentos que resultam na materialização da intertextualidade, conforme nos elucidou Kristeva na fundamentação teórica.

Em *Canto de Muro* há a presença de citações, que à priori, nos causou um certo estranhamento, principalmente em se tratando de um texto literário; não só isso, mas também devido à recorrência e ao caráter científico. Na obra, contabiliza-se mais de quinze citações diretas e indiretas que compreendem desde o terceiro capítulo ao vigésimo segundo, predominando o discurso científico. Nesta análise não iremos averiguar todas as ocorrências, mas evidenciá-las na narrativa com a finalidade de percebermos a construção da intertextualidade. Para a nossa análise, escolhemos algumas citações diretas e indiretas de diversas partes da obra.

No capítulo **O mundo de Quiró**, o narrador procura familiarizar o leitor com os possíveis nomes de estudiosos científicos que aparecerá na narrativa. Ao mencionar uma característica do morcego, ele afirmando que: “Houve tempo, tempo de Buffon, Cuvier, Daubenton, Roume de Saint-Laurence, últimas décadas XVIII, que se ensinava Quiró insinuar os alfinetes sugadores da língua nos poros” (CASCUDO, 2006, p. 36). O nome do primeiro é recorrente na narrativa, isso nos permite inferir a credibilidade que o narrador ter nas pesquisas de Buffon como também deixando claro a sua preferência e apreço pela leitura desse pesquisador da História Natural.

Para evidenciar, são perceptíveis diversas referências e alusões biológicas dos animais, tendo como aparato os estudos científicos do Conde, por exemplo: “... a senhora Niti, informa Buffon, empurra os ovos com as asas para um recanto sossegado” (p. 52) e “O Senhor Conde de Buffon afirmava que o caprimulgídeo era originário do continente americano” (p. 51). Essa preferência do narrador, em usar os estudos desse naturalista, é devido ao conhecimento vasto de Buffon, isto é, suas pesquisas permeiam pela zoologia e botânica, mas também pelo caráter revolucionário desse estudioso no campo da biologia e da evolução animal. Para ampliar essa reflexão, Compagnon acresce que

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita; é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, é um jogo de criança. (COMPAGNON, 1996, p. 29)

Para nós, é indubitável que a citação deriva da paixão e da excitação que a leitura nos provoca, resultando assim numa preferência pelo aquilo que se lê. Na nossa pesquisa, notamos a predileção de um narrador seduzido pela leitura dos textos teóricos de Buffon, o que resulta em marcas de leitura, de recortes (grifo) e de colagens.

A partir disso, passamos a compreender melhor as preferências teóricas do narrador do canto de muro, a exemplo: “Buffon, *lui, toujours lui*, informa que: ‘– *Elle nourrit ses petits d’insectes et de morceaux de chair de soris.*²⁶.” (CASCUDO, 2006, p. 96). Na citação, além da presença da intertextualidade, há também uma informação extratextual, ou seja, quando o narrador menciona que nunca viu em um ninho de coruja a presença a mais de uma ave adulta, ele relaciona ao seu discurso a fala de Buffon. Neste caso, o narrador não presenciou, porém a citação serve como uma informação a mais sobre a vida da coruja, assim a ideia que temos é de que Buffon vivencia uma experiência laboratorial, por isso que o narrador faz uso do respaldo teórico.

O caráter científico da narrativa cascudiana é também uma ambivalência, o discurso científico, que existe por meio da intertextualidade, é uma forma do narrador discordar, questionar e, em alguns momentos, ironizar e se decepcionar com as pesquisas realizadas por grandes estudiosos. É o caso desta experiência:

Decepciono-me em muitas experiências. Uma delas era a constatação da coruja bebe óleo das lâmpadas da igreja. Buffon afirma. Pus junto a Maroca a lâmpada de óleo do oratório de minha mãe (indignação de vários dias pelo sacrilégio) por duas vezes, mas a coruja deixou-o intacto. (CASCUDO, 2006, p. 93)

O narrador apresenta seu desapontamento experimental. Seguindo a teoria de Buffon, o narrador faz a experiência com a coruja na esperança de que ela ingere óleo de lâmpada da igreja. Após várias tentativas, o narrador percebe que não acontece o que o teórico renovado evidenciou, assim nota-se que o narrador fica frustrado e desapontado.

Em outra situação, inferimos que o traço científico é recorrente e caracteriza a escrita da narrativa. Observemos o seguinte trecho:

O primeiro a registrar esta técnica do Guaxinim foi Mr. de La Borde em carta de Cayenne, 12 de junho de 1774, para o naturalista Buffon que a divulgou.

Quand il ne peut pas tirer les crabes de leur trou avec as patte, il y introduit as queue, dont il se sert comme d’un crochet. Le crabe, que lui serre quelquefois la queue, le fait crier; ce cri ressemble assez à celui d’un homme, et s’entend de fort loin; mais as voix ordinaire est une espèce de

²⁶ Buffon, ele ainda ele, informou-lhe que: "- Ele alimenta seus filhotes com insetos e pedaços de carne.".

grognelement semblable à celui des petits cochons ²⁷ escreveu Mr. de La Borde da Guiana Francesca, há quase duzentos anos... (CASCUDO, 2006, p. 70)

No capítulo **Três personagens à procura de autor**, sobre o guaxinim, o narrador afirma que esse animal tem apreço pela sua cauda e dedica tempo a ela porque essa parte do corpo serve também de recurso para a caça. Ao mencionar essa característica, o narrador se apropria do discurso de estudiosos (La Borde e Buffon) para fundamentar esse traço do guaxinim, logo temos a informação registrada sobre a técnica de caça desse animal que se faz presente na narrativa por meio da citação direta, verificando assim a intertextualidade narrativa cascudiana.

Ainda sobre as citações de cunho científico, o narrador não se restringe a mencionar e ter como fundamentação teórica o Conde de Buffon. No decorrer da narrativa, o narrador revela-se como leitor de outros autores, como: “Edmond Jaloux racionava mais claro que muitos estudiosos especialistas: ‘– Opomos o critério humano ao animal [...]’” (2006, p.57) e “Cuvier notou que o morcego tem o os músculos peitorais mais fortes [...]” (2006, p. 29). A preferência científica é devida aos estudos científicos da História Natural que compreendiam até meados de 1900, já que a obra foi publicada em 1959. No posfácio, Cascudo afirma que era “convertido à sedução da História Natural e aos encantos divulgativos de leituras recentes.”, confirmando o que sustenta Compagnon: a “substância da leitura é a citação” e a citação é um elemento corriqueiro da intertextualidade.

Compreendemos que o recurso da intertextualidade torna-se relevante para o texto literário, pois ela caracteriza a escrita do autor da obra, neste caso Câmara Cascudo, que exerce o trabalho de criar um novo corpo textual a partir de suas leituras científicas em que passa atribuir sentido para os seus recortes textuais no processo de “recortar” e “colar”. Dessa forma, compreendemos como a citação é entendida como operador da intertextualidade seja de um texto literário ou não.

Em *Canto de Muro*, o processo da intertextualidade permeia dois campos discursivos: o científico e o popular. Conforme demonstramos, o discurso científico é entendido como uma sustentação para o dizer do narrador, que se apoia nos estudiosos da História Natural para justificar certas características dos animais que moram no quintal da chácara. No mesmo

27

Quando ele não pode puxar a pata do caranguejo com suas patas, ele introduz a cauda, que ele usa como um gancho. O caranguejo, que às vezes abana a cauda, o fato de gritar; o clamor se assemelha a de um ser humano, e se ouvi de longe; mas a voz comum é uma espécie de grunhido semelhante ao dos porquinhos..... Tradução nossa.

campo textual, há também a predominância do caráter popular, responsável por demarcar o elemento da tradição na narrativa; esse discurso está associado aos ditados populares e aos conhecimentos acerca dos animais numa perspectiva do povo nordestino.

No capítulo **O bacurau-mede-léguas**, percebemos o indício da intertextualidade a partir da seguinte frase popular: “Daí virá a frase sertaneja do Nordeste do Brasil: É dizendo e bacurau escrevendo...” (2006, p. 53). Essa ideia está associada a umas das características do bacurau, uma ave noturna e que gosta do solo, assim o dizer popular completa a peculiaridade do animal e é também um elemento da perigrafia por ser a epígrafe do capítulo que, reafirmando o pensamento de Compagnon, é uma citação por excelência.

Além disso, a intertextualidade em *Canto de Muro* é a fusão de informações científicas com elementos do folclore. Neste caso, os ditados populares são suavemente introduzidos na narrativa, permitindo a naturalidade daquilo que é narrado como também procura aproximar o leitor aos animais do cenário nordestino. Por exemplo, observemos os seguintes: “um ditado de Minas Gerais afirma, lógico: ‘– Quem tem assas para que quer casa?’” (2006, p. 96) e “Um ditado do Ceará, recolhido por Leonardo Mota: “– Coruja é que quem gaba o toco.” (2006, p. 96). Além disso, o uso desses elementos também é uma forma de registro da cultura e da tradição popular, visto que o autor da obra, Câmara Cascudo, durante sua trajetória de vida, tinha o cuidado e a preocupação de registrar os dizeres e os costumes popular

Evidenciamos que a intertextualidade, em *Canto do Muro*, também prove do dizer e memória do povo ou das lendas. Na narrativa, o narrador traz o discurso popular para indicar a origem dos animais ou para apontar alguma peculiaridade e essa característica sempre está sempre próxima do discurso científico, demonstrando assim a igualdade discursiva.

Acerca disso, vejamos: “Dizem que Quiró nasceu dos ratos velhos.” e “Nem mesmo prestou devida atenção a Cuvier que, em 1797, lhe batizou a família como quirópteros”. (CASCUDO, 2006, p. 29). Dessa maneira, depreende-se que o dizer popular sobre a origem do morcego Quiró está aliado a um registro científico, logo a intertextualidade se faz presente na estruturação da narrativa, que de forma sutil e imperceptível, ela é introduzida.

Ainda sobre a presença da intertextualidade em *Canto de Muro*, inferimos a existência de outras vertentes. Como podemos observar:

Quando o Brasil amanhecia no século XVI, o bem-te-vi tinha outro nome, o seu nome brasileiro, patauaá. Ainda num livro de 1728, Nuno Marques Pereira o cantava:

Despertando o Pitauã
Com impulsos de vigor,

Disse logo “Bem-te-vi,
Deste lugar em que estou.” (CASCUDO, 2006, p. 142)

O uso dessa citação favorece o canto do bem-te-vi e, para isso, o narrador traz essa referência para enaltecer a beleza do canto. Nesse caso, a intertextualidade está de forma explícita a partir da referência bibliográfica, indicando o recorte textual. O uso desse tipo de citação nos faz recordar as reflexões de Compagnon: a “citação é um corpo estranho em meu texto” que num exercício de labuta há o processo de acomodação para fazer sentido ao novo corpo textual.

Por fim, inferimos o uso recorrente de citações de cunho religioso, como podemos observar: “Quanto a origem, creio que a melhor fórmula ainda é o 1º livro do *Gênesis*, versículos 20 e 21, especificamente o *Greavitque Deus ... omne volatile secundum genus suum*²⁸. (2006, p.187). No decorrer das análises, percebemos que a citação de caráter religioso é utilizada para dar explicações que não são respondidas pela ciência ou, em outros caso, serve para enaltecer uma peculiaridade de um animal do canto do muro: “Et vidit Deus quod esset bonum²⁹” (2006, p. 188).

O paradoxo entre ciência e religião também compreende a narrativa, sendo perceptível neste trecho em que o narrador ressalta:

O vértice do ângulo comum entre religiosos e céticos, os devotos de Deus e da Ciência, é justamente a Fé. Os primeiros acreditam que o Ser Supremo criou uma espécie por um ato livre de sua vontade. Os segundos crêem que um animal, num dado momento, tornou determinada atitude e esta, repetindo-se no tempo, originou espécie ou modificações essenciais à sua existência no espaço. (CASCUDO, 2006, p.188)

A citação gira em torno de uma reflexão muito antiga: a origem do mundo. Acerca disso, o narrador do *Canto do Muro* procura explicar que de um lado a origem da criação foi pela mão de Deus, conforme a perspectiva da Bíblia Cristã; e de outro a explicação está associada às ideias evolucionistas defendidas pelo cientista inglês Charles Robert Darwin, que defende a teoria de que as espécies evoluíram de acordo com o habitat e ao longo do tempo. Acerca dessa temática, inferimos que o narrado não deixa claro o seu posicionamento, apenas faz com que o leitor crie suas próprias conclusões no decorrer da narrativa.

²⁸ Deus criou ... Todas as aves segundo a sua espécie.

²⁹ E Deus viu que era bom. Essa ideia está associada à criação do mundo, presente na Bíblia, no livro de Gênesis. Tradução nossa.

Para exemplificar esse posicionamento, o narrador acresce: “O bem-te-vi está saltando no canto do muro porque Deus o fez ou um réptil o gerou no período jurássico, pulando numa saliência de pedra e daí em diante a função fez o órgão.” (2006, p. 188). Nessa citação, é perceptível as duas vertentes que procuram explicar a origem da criação, no entanto o narrador não se posiciona claramente, cabe a nós, enquanto leitores críticos, percebermos a que fundamentação ele acredita.

Outro recurso da intertextualidade é a perigrafia que, de acordo com Compagnon (1996, p. 139) “A perigrafia faz da paisagem textual um campo cultivado; põe fim ao debate, ao delírio quanto à utilização do já dito [...]”. É nesse espaço textual que a intertextualidade também acontece, pois dá margem para que o narrador amplie o que já foi dito por meio de informações extras, tornando-se assim um lugar para que a citação seja fecundada no corpo textual.

Em *Canto de Muro*, observamos que há, em toda a narrativa, a existência de três notas de rodapé que estão centralizadas em uma mesma temática: científica. Nesta, o narrador afirma que “Fabre não acreditava no momento – *Le mimetisme est une illusion que nous ferons bien de rejeter dans l’oubli*³⁰ (*Souvenirs*, 8^o série, 82)” (CASCUDO, 2006, p. 193). A nota é uma citação, responsável por designar a autenticidade do próprio narrador do canto do muro, já que estamos tratando de um texto de caráter ficcional. Assim, parafraseando Compagnon, o próprio narrador é o agente da regulação e o regulador da escrita, nesse caso o narrador faz uso de uma perspectiva científica, com autores e estudiosos reais para fundamentar suas reflexões e experiências com a História Natural.

No discurso do narrador, percebe-se a autenticidade do texto científico, conforme mostra a nota a seguir.

“–*Nous sommes six auditeurs. Un moment de calme relatif est attendu. Le nombre des chanteuses est constaté par chacun de nous, ainsi que l’ampleur et le rythme du chant. Nous voilà prêts, l’oreille attentive à ce qui va se passer dans l’orchestre aérien. La boîte part, vrai coup de tonnerre...Aucun émoi là haut. Le nombre des exécutants est le même, le rythme est le même, l’ampleur du son est la même*³¹. [...]” – J. H. Fabre, *Souvenirs Entomologiques*, cinquième série, sixième édition, 294, Delagrave, Paris, s.d. (CASCUDO, 2006, p. 124)

³⁰ A mímica é uma ilusão que fazemos bem para empurrar para o esquecimento.

³¹ “–Somos seis ouvintes. Um momento de relativa calma é esperada. O número de cantores é evidenciado por todos nós, e a dimensão e o ritmo da canção. Estamos prontos, o ouvido atento para que vai acontecer na orquestra ar. A caixa de ação, verdadeiro raio ... Nenhuma emoção Lá acima. O número de artistas é o mesmo, a taxa é a mesma, a magnitude do som é a mesma [...]” – J. H. Fabre, *Souvenirs Entomologiques*, cinquième série, sixième édition, 294, Delagrave, Paris, s.d. Tradução nossa.

A nota de rodapé é uma citação direta que, para Compagnon (p. 126), é a “prova da referência ao apoio, autentica um indivíduo pela sua enunciação” a qual serve, desse modo, como uma constatação feita no próprio corpo textual. Na narrativa, o narrador afirma que a cigarra é surda, uma comprovação de Fabre sem ser contestada há anos, e, para certificar a veracidade, o narrador se apoia no discurso do estudioso.

Lopes acresce que a intertextualidade em *Canto de Muro* ocorre devido a esses dados concretos da biologia e da zoologia, por exemplo, associada ao caráter ficcional da obra, permitindo a harmonia discursiva no texto. Por fim, a última nota evidenciada foi esta:

O Instituto de Zoologia da Universidade de Monique conseguiu a representação gráfica, *Graphischer Darstellung* (1957), das ondas ultracurtas que o morcego emite pelo nariz para localizar pelo eco os obstáculos opostos ao seu vôo. (CASCUDO, 2006, p. 37)

Na narrativa cascudiana, evidencia-se a função da nota como apoio de referencial teórico do narrador, logo essa função é de autenticidade da enunciação, por isso que há concretamente, nas três notas, o discurso de autoridade, ou seja, Fabre e o Instituto de Zoologia da Universidade de Monique. Além disso, no espaço da nota de rodapé não se verifica a redundância das informações, nela há apenas a autenticidade do que é dito, sendo controlada pelo próprio narrador da história que faz da nota um elemento essencial da intertextualidade.

A construção textual é entendida como uma prática de papel: lê, recorta e cola. Essa brincadeira infantil é um tanto singela, porém é responsável pelo mundo de papel que construímos em nossa prática escrita. Apesar da simplicidade, é uma atividade complexa a qual é entendida como um trabalho que nos exige dedicação tanto para a compreensão do que se lê como para o que se escreve. Nesse universo de papel, a intertextualidade é resultado dessa prática árdua em que se exige de nós, leitores, a solicitação e a excitação do texto para provocar a acomodação e a aceitação do novo que se escreve, é dessa maneira que um texto se ergue a cada página.

O exergo, espaço que se encontra fora do texto, é também um elemento da intertextualidade, nele destacaremos a importância do uso da epígrafe como parte da perigrafia. Na obra *Canto de Muro*, contabilizamos a presença de doze epígrafes de diversas temáticas e que aparecem de maneira aleatória. Ademais, percebemos que elas exercem duas funções distintas: resumir o capítulo, isto é, representa a abertura do discurso do narrador, sintetizando o capítulo, como também retomar o que foi dito, em outras palavras, o narrador

se apropria da informação e introduz no próprio corpo textual, numa perspectiva de reafirmação.

Acerca da epígrafe, Compagnon reafirma que ela é a citação por excelência, pois há um texto que não me pertence posto em um lugar que normalmente é vazio. A epígrafe é compreendida também como um símbolo, isso quer dizer que ela apresenta uma relação com outro texto, uma relação homológica, responsável pela entrada da enunciação como um gritar ecoante e provocador daquele que narrar e quer chamar a atenção do seu leitor. Assim, analisemos a seguinte epígrafe:

- faça-me o favor de dizer: para que Nosso
Senhor fez o morcego?
Pensamento e frase comum do Senhor
Hemenegildo, dono de um pomar (CASCUDO, 2006, p. 28)

Segundo Compagnon, a epígrafe seria sempre inocente, verdadeira e tola, no entanto ela representa o livro ou o capítulo de forma a demonstrar o senso ou o contrassenso do que se pretende anunciar, assim ela não é tão ingênua. A epígrafe lida abre o capítulo **O mundo de Quiró**, que narra sobre o caráter biológico e também sobre o dia a dia dos morcegos no canto do muro. Debruçada sobre o texto, a epígrafe, em forma de citação direta, apresenta e infere sobre a vida de Quiró, e o questionamento sobre a finalidade biológica do morcego está associado às peculiaridades desse animal: dorme o dia todo, de cabeça para baixo, e suga o sangue dos animais. Ademais, destaca-se o discurso de alguém comum e de convivência diária do narrador quando ele aponta que o sr. Hermenegildo é dono de um pomar.

Em outra passagem, o narrador é irônico com o morcego, dizendo que: “Deus estava de bom humor quando fez o canguru, mas ria pensando no morcego.” (2006, p. 30). A assertiva está relacionada à fealdade do animal que se assemelha, para o narrador, como um pequeno monstro. Nesta epígrafe, a mesma peculiaridade do morcego é retomada com outro animal, neste caso é o sapo:

O pecado do sapo é a feiúra.
Sentença da velha Nicácia, cozinheira de meu pai (CASCUDO, 2006, p.
170)

Mais uma vez percebemos a epígrafe como uma citação, um discurso de outro em que exerce a supremacia: a intertextualidade. Nessa epígrafe, a contribuição do sapo para a

natureza é mais significativa se comparada ao morcego, no entanto se lastima a sua feiura para o seu habitat como também, nós temos certo desprezo e repúdio. Entretanto, o narrador retoma a epígrafe e ressalta que apesar da falta da estética nas feições de Fu (sapo), esse animal é responsável por capturar cerca de quinze quilos de insetos mensais que venham perturbar o homem, demonstrando assim a relevância desse animal para o canto do muro e para o ecossistema.

Além disso, o narrador se apropria novamente do discurso de alguém próximo. Nessa epígrafe sobre o sapo, há o discurso da Sr. Nicácia, cozinheira de sua família, ficando evidente assim a presença da autoficção, pois, aos poucos, nota-se que o narrador anuncia a vida do autor da obra seja por meio de informações pessoais ou por resquícios memorialistas.

Em *Canto de Muro*, outra epígrafe que queremos destacar é esta, que além de ter menção bíblica é também retomada no corpo do texto. Vejamos:

Serei como Deuses!...

Princípio de conversa da Serpente com Eva (CASCUDO, 2006, p. 185)

O vigésimo capítulo da narrativa cascudiana é denominado **De Re Aliena**, e percebemos várias menções bíblicas no tocante aos répteis a começar com a origem da criação, mencionado a serpente que foi responsável por induzir Eva a pecar. Assim, a epígrafe exerce a função de “trampolim”, conforme aponta Compagnon, pois ela se preocupa em anunciar algo que resume a principal ideia do capítulo. Em alguns momentos, no decorrer da leitura da obra, podemos perceber que a ideia de “sereis como Deuses” está associada à evolução numa perspectiva naturalista, ou seja, as transformações e as características das espécies que se transformam ao longo do tempo.

Outra epígrafe que merece destaque, devido à apropriação da cultura popular, é esta:

Bem-te-vi derrubou
Gameleira no chão!
Derrubou, derrubou,
Gameleira no chão!

Coco de roda do Nordeste (Bambelô) (CASCUDO, 2006, p. 141)

A epígrafe está associada aos bem-te-vis do canto de muro e exerce a sua função essencial: resumir e caracterizar o capítulo. Sobre essas aves, no capítulo **Lavadeira e bem-ti-vi**, o narrador conta a alegria desses animais, principalmente destacando o seu canto. Não

só isso, o narrador faz uso indiscriminado de fontes populares, usa um fragmento do coco de roda nordestino, um traço do folclore na narrativa de Cascudo que estabelece relação com essa peculiaridade do bem-te-vi.

Logo, perceber e analisar a perigrafia em *Canto de Muro* contribui para compreender que a intertextualidade pode acontecer de diversas maneiras, seja da forma tradicional, por meio da citação no decorrer do corpo de texto, ou por outros elementos que circundam o texto, por exemplo, as notas e epígrafes. É assim que o autor constrói o seu mundo de papel. O mundo que ele cria, pertence e se identifica a partir de suas leituras prazerosas, que são responsáveis por apoiarem os seus fetiches textuais, transformando assim o texto numa prática de papel.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Chegar ao final de uma pesquisa não significa que refletimos e escrevemos tudo que queríamos, principalmente quando se trata de estudos literários. Temos a sensação de que falta algo a mais para comentar, porque cada capítulo de uma obra é um novo campo de pesquisa, é um mundo misterioso a nossa espera para desvendar cada pista deixada pelo próprio texto, é, portanto, uma fonte inesgotável de informações para ser pontuadas. Em contrapartida, a ampulheta anuncia o momento de desprendimento. No nosso caso, sabemos que estudar a obra de Câmara Cascudo é uma investigação de caráter ilimitado, para nós foi um grande desafio nos restringir aos estudos da intertextualidade. Entretanto, temos a consciência de que nossa pesquisa é uma breve reflexão que servirá de contribuição para outros estudos sobre as obras de Cascudo.

Canto de Muro nos revelou um mundo animalesco onde, por meio de um olhar aguçado e curioso do narrador, adentramos nas aventuras e nas desventuras de alguns animais que habitam e visitam um pequeno espaço do quintal de uma chácara. A narrativa de Luís da Câmara Cascudo exalta a vivacidade de seres aparentemente insignificantes para nós, *Homo sapiens*, como a lagartixa, as libélulas, a aranha, o escorpião, mas, no universo ficcional, passam a ser nomeados e valorizados a partir de suas características próprias tanto biologicamente como pelas peculiaridades atribuídas pelo narrador a cada ser.

A narrativa não é memorialista, mas as breves intromissões das lembranças do narrador denunciam, com sutileza e com certo tom emocional, o próprio autor. As marcas da vida de Cascudo são perceptíveis e, por meio da autoficção, desvendamos alguns aspectos da vida dele, como o lugar onde ele cresceu e viveu boa parte de sua juventude: a chácara do Tirol. Nesse “paraíso perdido”, Câmara Cascudo pôde vivenciar um verdadeiro campo experimental dos estudos relativos à biologia, e trazer para sua obra a sua contribuição científica, associada ao conhecimento popular. Os aspectos memorialistas também são formas de resgate pela busca da identidade seja ela individual ou coletiva. Sendo assim, por meio dos *flashes* das lembranças, Cascudo recupera vários fatos de sua vida como também os elementos da tradição, como no caso o canto da coruja Sofia, e os registram para que o tempo não apague.

A tradição é uma característica da escrita de Cascudo. Em *Canto de Muro*, o autor age como um anunciador, faz questão de elucidar a sabedoria do povo quando afirma: “dizem que”. Essa peculiaridade marca a obra com a atuação do folclorista, no tocante à tradição oral, que se preocupa com a permanência da sabedoria e dos costumes populares de sua cultura e sociedade. Nesse traço de registrar, não evidenciamos apenas na obra, mas vida desse autor. Nas leituras dos caderninhos, podemos ver a atenção que Cascudo dava em registrar tudo que ele via e ouvia, prova disso são dezenas de blocos de notas com informações desde caráter político a assuntos triviais.

Nas primeiras leituras de *Canto de Muro*, a intertextualidade nos causava um pouco de estranheza. Não compreendíamos bem o motivo de haver tantos textos relacionados, principalmente de cunho científico. Ao término desta reflexão, obtivemos que a intertextualidade representa as múltiplas facetas de Cascudo: o folclorista, o memorialista, o crítico literário e o pesquisador naturalista. A fusão desses faz com que *Canto de Muro* seja uma cadeia textual construída pelas muitas leituras do próprio autor e esse deleite textual é defendido por Compagnon que afirma que ler e escrever são momentos de puro prazer preservado.

Em *Canto do Muro*, a intertextualidade acontece de diversas maneiras: citação direta, indireta, alusões, notas de rodapé e epígrafe. Assim a partir da perigrafia até a massa textual há relação e inferência textual o que corroboram para a construção estética da obra e também exerce a função de caracteriza o romance moderno, uma nova perspectiva de Cascudo. Ademais, evidenciamos que a presença de diversos textos são provenientes de duas vertentes: científica e popular. Compreende-se que ambos conhecimentos exercem um função ímpar na narrativa, a de completude. O saber científico é uma forma de comprovação que se há devido à presença de grandes estudiosos da História Natural, em contrapartida o saber do povo se

refere às informações triviais dos bichos. Portanto, eles se completam em perfeita harmonia no campo literário sem haver nenhum saber superior, ou seja, sem um negar o outro.

A maneira como o narrador conta a vida dos animais do quintal faz com que vivenciamos um laboratório. A partir das experiências e do recurso da intertextualidade, o “estranhamento” passa a ser “encantamento”, pois o universo da biologia é introduzido na estrutura da narrativa de forma sutil e poética, aguçando também a nossa curiosidade e apreciação pelos animais. Além do mais, cria em nós uma aproximação, pois os mesmos bichos fazem parte do nosso contexto e de nosso dia a dia.

Nesse âmbito, o narrador é um porta-voz da vida dos animais do canto do muro. É por meio dele que depreendemos como vivem os animais, as suas características, tanto científica quanto popular, e a fragilidade de cada ser. O olhar do narrador nos faz entender a essência de cada bicho e, de maneira metafórica, percebemos também que o narrador se apropria dos traços do animal para criticar ou criar estereótipo do ser humano, é o que acontece, por exemplo, com a galinha Dondon vista como a figura de uma mulher experiente, aventureira e cheia de vigor. Além disso, uma outra característica desse elemento da narrativa é a confusão que nós, leitores, criamos entre o ser que narra e o autor. Devido à autoficção e aos traços memorialistas presentes na obra, o leitor, em alguns momentos, tem a sensação de que o narrador é o próprio Cascudo, pois a sua intimidade está presente em cada página, o que torna a narrativa intimista e repleta de emoção e sentimentos.

Compagnon nos elucidou que a intertextualidade se assemelha uma brincadeira muito simples de cortar e de colar, estimulada pelo prazer e pela excitação do que se ler, seguindo esse pensamento, cada autor constrói um mundo de papel que deseja e sonha. Cascudo não foi diferente! Em sua escrita, notamos que seu universo de papel foi construído a partir de suas leituras literárias, científicas, bíblicas e também como os seus registros da tradição oral que resultaram numa obra que se assemelha a um campo experimental onde a vida pulsa e é valorizada.

A nossa pesquisa reflete sobre a intertextualidade, entretanto ainda há outros elementos que, no decorrer de nossas leituras e pesquisa, suscitaram inquietações que podem ser portas para novos estudos da narrativa cascudiana. Esses elementos foram brevemente abordados em nosso estudo, voltados para a temática da intertextualidade, mas deixaram algumas lacunas que poderão despertar novas curiosidades científicas.

O primeiro deles é a tradição oral, o conhecimento sobre a vida dos animais a partir da sabedoria popular, os conhecimentos transmitidos ao longo do tempo numa perspectiva da perpetuação e caracterizando o traço regionalista da obra. Outro que nos despertou

curiosidade foram os estudos sobre os cadernos e blocos notas onde Cascudo registrava tudo e é comentado em algumas passagens da narrativa. Neles encontramos muitos manuscritos que discorrem sobre os animais, há um bastante interessante que discorre somente sobre peixes brasileiros; além disso, segundo Cascudo, a obra *Canto de Muro* foi construída a partir das suas anotações e observações, dessa maneira esse material é uma mina a ser desvendada.

Há também a atuação do narrador em que age surpreendendo o leitor com as suas nuances, notamos que esse elemento da narrativa exerce diferentes papéis: narrador observador, narrador personagem, contista, cronista, pesquisador e memorialista. Essa diferentes ações caracterizam o romance moderno e é um elementos singular nessa narrativa. E por último, seria interessante uma reflexão acerca das metáforas sociais, apesar dos animais possuírem realmente as suas essências, percebemos que possuem adjetivações humanas no tocante ao comportamento de alguns animais.

Ler e investigar minuciosamente a intertextualidade e as estruturas da narrativa de *Canto de Muro*, fez com passamos a valorizar cada vez mais a obra de Cascudo no cenário potiguar, contribuindo também para os estudos acadêmicos como representação do regionalismo e dos estudos culturais. Não obstante, Cascudo vai além com sua escrita sedutora e com seus conhecimentos eruditos que estimulam o puro deleite textual. Esse autor, preocupado com o esquecimento oriundo do tempo, fez com que permanecesse viva a identidade do seu povo, valorizando tudo que estava em sua volta. Um homem que transcende o seu tempo, um revolucionário estudioso que permeou diversos campos de estudos devido a sua incansável curiosidade. Portanto, essas foram as contribuições de Luís da Câmara Cascudo que conseguimos depreender ao longo de nossas leituras e pesquisas e elas são apenas um trampolim para outras que irão surgir.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR: 10520: *informação e documentação - referências - elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

ALBURQUEQUE, Fabíola da Silva. *A antologia do Canto de muro*. Diário de Natal. Natal-RN, 28 de set. de 2002. Suplemento da Vinci, p.01.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. Oralidade e literatura. In: FERNANDES, Frederico e LEITE, Eudes Fernando (org). *Oralidade e literatura 3: Outras vozes*. Londrina: EDUEL, 2007.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *Leituras sobre Câmara Cascudo*. João Pessoa: Ideia, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12º. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BORHEIM, Gerd. A. (et. al.). *O conceito de tradição*. In: _____. *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordini. *Labirintos da memória: quem sou?* São Paulo: Paulus, 2008. – (Coleção questões fundamentais do ser humano; 7)

CABRAL, Sara Regina Scotta. Metodologia(s) no processo de ensino e aprendizagem. In: ULBRA (Org.). *Metodologia de ensino de literatura*. Curitiba: IPBEX, 2009. p. 15-28.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. 4ª edição, reorganizada pelo autor. São Paulo; Rio de Janeiro; Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191. (5ª)

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.Ed. São Paulo: T. A. Queirós. 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Canto de muro*. 4ª edição. São Paulo: Global, 2006.

_____. *O tempo e eu: confidências e proposições*. Natal: Imprensa universitária Natal, 1998.

CAVALCANTE, Moema. *O texto em sala de aula*. In: ULBRA (Org.). *Metodologia de ensino de literatura*. Curitiba: IPBEX, 2009. p. 99-111.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFRMG, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª edição. Curitiba: Positivo, 2010.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. Projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Edna Maria Rangel de Sá. *Correspondências: leitura das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, UFRN, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2a.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade *stricto sensu*. In: _____. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 17-43.

LECLERC, Georges Louis – o conde de Buffon. Disponível em <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/GeorgsLo.html>> Acesso em 30 de março de 2014.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Noelle edition augmentée. Éditions du Seuil, 1996.

LE GOFF, Jacques, *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LOPES, Telê Ancona Porto. Canto de Muro. In.: SILVA, Marcos (Org). *Dicionário Crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva; Natal: EDUFRN, Fundação José Augusto, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. As condições de uma análise do discurso literário. In. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. 1º ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MUZZI, Eliana Scotti. *Paratexto: espaço do livro, margem do texto*. In: QUEIROZ, Sônia. (org.). *Editoração: arte e técnica*. Caderno Viva Voz. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, v.2, p. 7-10, 2004.

NEVES, Alexandre Gomes. *Câmara Cascudo e Oscar Ribas: diálogos no Atlântico*. (Mestrado Literatura Compara) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Compdos de Literaturas de Língua Portuguesa, USP, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva. 1996.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro:Difel, 2007.

SOUSA, Ilza Matias de. *Câmara Cascudo: viajante da escrita e do pensamento nômade*. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006.

ZAVIER. L'exemple à ne pas suivre. *L'intransigent*, mars 1933.