

**As muitas vozes em “A Rainha de Maio”:  
análise do fenômeno / estratégia da intertextualidade**

**The many voices in "A Rainha de Maio":  
analysis of the phenomenon / strategy of intertextuality**

*Emerson Cássio Maia Carvalho*<sup>1</sup>

*Orientadora: Jane Quintiliano Guimarães Silva*<sup>2</sup>

**RESUMO**

Este artigo tem por objetivo explorar a estratégia da intertextualidade empregada em **A Rainha de Maio**, recurso fundamental para a constituição da obra do escritor amazonense Jan Santos. Ao estudar os mecanismos de intertextualidade *referência*, *alusão* e *paráfrase* em **A Rainha de Maio**, ancorando em importantes teóricos que têm como linha de pesquisa o fenômeno da intertextualidade, o presente artigo busca investigar como se dá a construção de algumas das cenas e subcenas enunciativas na obra e discutir sua estreita relação com os discursos de outrem, tão importantes para a composição da narrativa.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Discurso de outrem. Enunciação. Literatura amazonense.

**ABSTRACT**

This article aims to explore the intertextuality strategy used in **A Rainha de Maio**, a fundamental resource to the constitution of Jan Santos' work, a writer from the Brazilian state of Amazonas. Therefore, by studying the intertextuality mechanisms of *reference*, *allusion* and *paraphrasing* in **A Rainha de Maio**, supported by important theorists who research the intertextuality phenomenon, this article intends to investigate how the construction of a few enunciative scenes and subscenes happen in the book, as well as discuss its strict relation to other people's discourses, which are so important for the narrative construction.

**Keywords:** Intertextuality. Other people's discourses. Enunciation. Literature from the Amazonas state.

**INTRODUÇÃO**

Assim como a constituição de um texto se dá por meio de diferentes processos, que desencadeiam variados efeitos de sentido, todo discurso é revestido e (re)atualizado por outros discursos, ou seja, permeado de vozes que, quando estudadas, revelam complexas relações sociais, políticas, históricas e etc. Um autor, ao conceber um texto, pode explorar sua memória discursiva e recorrer a uma gama de estratégias discursivas-textuais e estéticas, isto é, as escolhas e modos com que ele opera o sistema da língua: mecanismos coesivos e morfossintáticos; bem como das estratégias de que ele pode se valer: o uso da ironia, a

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras pela PUC-MG. <emersoncassio.maia@msn.com>

<sup>2</sup> Graduada em Letras (PUC), mestrado em Educação (1995) e doutorado em Linguística (2002, pela UFMG). Fez estágio de pós-doutorado no *Teacher College, Columbia University* (2012), desenvolvendo pesquisa sobre a construção identitária do estudante como leitor na esfera acadêmica. Professora do Departamento de Letras, da PUC Minas, atua na graduação e na Pós-graduação em Letras. <janequintiliana@yahoo.com.br>

construção de jogos semânticos, os discursos citados, metáforas e etc. Nesta perspectiva, ao considerar os procedimentos constitutivos do fazer autoral, tomado aqui sob a forma de narrativas, consideraremos a capacidade que um texto poder dialogar com outro por meio de um processo conhecido como intertextualidade, categoria escolhida como ferramenta de estudo deste trabalho a partir da narrativa de **A Rainha de Maio**.

Evidentemente, o universo de abordagem da intertextualidade é quase infinito: um filme que se apropria de um romance para constituir sua trama, um romance que retoma outro romance, seja em pequenas citações ou em extensas emulações, um quadro que relê outro quadro, uma música construída a partir de escritos literários e uma gama de outras possibilidades que se incorporam e produzem novos textos. Em vista disso, a intertextualidade tem variadas dimensões e é, em suma, a união entre dois ou mais textos, desde fragmentos de palavras a estruturas textuais maiores que trazem outras vozes para um enunciado, um processo que, dependendo das intenções discursivas do enunciador, pode autenticar, recriar ou embelezar um texto. A intertextualidade é um fenômeno dialógico e, nesse sentido, resguarda certa semelhança com outras categorias, tais como: interdiscursividade, heterogeneidade discursiva, polifonia etc., sobre as quais não nos aprofundaremos neste trabalho.

Consideramos que **A Rainha de Maio**, romance do autor amazonense Jan Santos, é um bom exemplo de como um texto é tecido por diferentes narrativas. Percebe-se, ao longo de toda a trama, que o autor recorre a lendas do imaginário popular brasileiro, muitas provindas do universo indígena, mas que também dialogam (guardam semelhanças) com outras culturas como a greco-romana, para construir as personagens e os espaços da narrativa. Observa-se que o autor, um cuidadoso contador de histórias, resgata uma memória cultural para a construção de um mundo ficcional com códigos próprios. Além disso, o autor apela para anagramas e múltiplos recursos textuais e estéticos, projetando uma obra cuja engenharia se configura a partir dos intertextos que se fundem às suas criações.

Em virtude disso, este artigo pretende expor os principais intertextos encontrados em **A Rainha de Maio** e, dessa forma, evidenciar que a constituição das cenas e das subcenas enunciativas são fundamentalmente construídas devido a essas vozes que constituem a categoria da intertextualidade, recurso adotado como a principal estratégia estética do autor na obra. Ao analisar trechos do livro, sob a luz de pesquisadores do fenômeno da intertextualidade, o presente artigo busca demarcar as principais narrativas adotados por Jan Santos e evidenciar como as vozes de outrem, configuradas em movimentos de *referência*, *alusão* e *paráfrase*, se unem a sua própria voz.

## 2 O discurso de Outrem

Luciano Corrales (2010) em **A Intertextualidade e suas origens** nos diz que os estudos referentes à comparação de textos acompanham grande parte da história humana: a Antiguidade, com a **Poética**, de Aristóteles e a **República**, de Platão; a Idade Média com Filo de Biblos e suas comparações das escrituras hebraicas com textos filosóficos; e a escola classicista com as tendências de emulação. Mas entre as muitas escolas e movimentos de estudos linguístico-literários se destaca o formalismo russo.

O formalismo russo, ou crítica formalista, foi uma escola de crítica literária que existiu de 1910 a 1930 na Rússia. Organizado em círculos de estudos, Leonardo Passos (2010) explica que o formalismo russo pregava novas maneiras de refletir e discutir a literatura em detrimento das abordagens até então utilizadas. Entre renomados teóricos, como Roman Jakobson<sup>3</sup> e Viktor Shklovsky<sup>4</sup>, fez parte do Círculo Linguístico de Moscou o pesquisador e filósofo russo Mikhail Bakhtin<sup>5</sup>. Devem-se a Bakhtin importantes contribuições para a crítica literária e os estudos referentes à linguagem, com a criação de conceitos literários e outros olhares acerca de análises de textos para além de aspectos meramente semântico-temáticos.

A partir de análises e reflexões linguísticas em obras literárias, sobretudo as obras de Dostoievski e Rabelais, Bakhtin desenvolve o conceito de dialogismo e explana que a constituição de um discurso não se dá isoladamente, no entanto, e somente, devido a outros discursos concebidos por sujeitos históricos e ideológicos imersos nas práticas sociais. O dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem humana e é tomado como um conceito dentro dos estudos linguísticos.

Em *O Discurso de Outrem*, texto presente em **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, Bakhtin e Volochínov (2014) discutem a constituição das enunciações em razão das vozes de

---

<sup>3</sup> Roman Osipovich Jakobson foi um linguista e pensador russo, precursor da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Formou o Círculo Linguístico de Moscou, objetivando estudar cientificamente a língua e as produções poéticas.

<sup>4</sup> Viktor Borisovich Shklovsky foi um expoente do formalismo russo. Fundou a Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética (Obschestvo izuceniya Poeticeskogo Jazyka – OPOJAZ) e cunhou o conceito de estranhamento na arte.

<sup>5</sup> Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um notável filósofo russo e investigador da linguagem humana, cujos trabalhos inspiram pesquisadores das mais diversas linhas de pesquisa. Criador de conceitos literários como polifonia e carnavalização, Bakhtin é autor de importantes obras que investigam, entre outras questões, o estilo e a teoria de gêneros do discurso.

sujeitos organizados em esferas sociais. Principiam as suas reflexões ao discorrerem sobre o discurso citado, um modo de trazer a voz de outrem para um discurso. Eles dizem que o discurso citado é a “enunciação na enunciação”, e a partir da afirmação dos teóricos russos podemos pensar que a organização de um texto se dá tão somente devido a outros textos. Os autores ainda falam sobre os processos de textualização do discurso citado e suas formas recorrentes: discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre, assim como outras questões de ordem linguístico-discursiva.

Assim, fica evidente a partir da leitura do texto dos autores que o discurso citado traz em si, além das categorias de interdiscursividade e polifonia, a categoria da intertextualidade. Segundo Bakhtin e Volochínov (2014), o discurso citado é mais do que o tema de nossas enunciações, uma vez que, ao ser invocado, ele conserva sua estrutura e o contexto em que foi produzido.

O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade lingüística e da sua autonomia estrutural primitivas. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014, p 150-151)

Por conseguinte, quando recorremos aos discursos citados, seja para produzir textos de quaisquer naturezas, estamos autenticando nosso discurso ao trazer uma outra voz que pode desempenhar um papel de autoridade. De acordo com os autores, o discurso citado é, portanto, uma “unicidade temática”: se antes do ato da enunciação é um tema independente, a voz do outro, na enunciação irá se fundir e se tornar um “tema de um tema”.

Para os filósofos da linguagem, o discurso direto e o discurso indireto são formas sintéticas de citação. Existe outra maneira de citar o discurso de outrem sem a presença de marcas textuais: o discurso indireto livre, o qual não adota o uso de travessão, aspas e demais marcações. Bakhtin e Volochínov (2014) falam que mesmo no discurso indireto livre, nas línguas modernas, a enunciação citada permanece “relativamente estável” e por mais que haja uma liberdade sintática e ocorra a fusão do narrador e da personagem, o discurso do outro ainda permanece tangível. Denominam isso como “reação da palavra à palavra” (p. 151)

No plano do diálogo, esse fenômeno se manifesta de forma diferente por razão das estruturas gramaticais. Os pesquisadores dizem que o diálogo não pode ser pensado e executado isoladamente, uma vez que é o produto das interações submetidas às forças de um contexto. Caso o diálogo esteja no plano da narração, é tratado como discurso direto. Ainda sobre o diálogo, os autores dizem que não é apenas uma “enunciação monológica individual e

isolada” (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 2014, p. 152), no entanto o produto da interação e somente por meio dele que a língua se manifesta em plenitude.

A comunicação só é possível quando ocorre a interação, produzida em um determinado tempo e concebida por determinados sujeitos que estão inseridos em determinados espaços. O discurso de outrem é indissociável de um contexto e o apreendemos devido às influências das forças sociais que se ativam no ato da interação. Toda transmissão de uma enunciação requer a existência de um remetente, ou seja, a concepção de um texto, particularmente sob a forma escrita, leva em conta os agentes: autor/enunciador, texto/enunciando e leitor/enunciário, que são regidos pelas forças sociais.

A língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto apresente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra. (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 2014, p. 153)

A respeito dos tipos de discursos citados, Bakhtin e Volochínov (2014) afirmam que os seus usos irão variar dependendo das tendências sociais em vigor. Eles refletem, também, a respeito da ideia de discurso interior e argumentam que aquele que apreende a enunciação não pode ser considerado um ser mudo, haja vista que essa operação de apreensão se dará justamente porque o sujeito é imbuído de palavras e é capaz de construir sentidos no ato da enunciação. Os autores finalizam *O Discurso de Outrem* ao traçarem uma linha cronológica do uso do discurso citado e afirmam que a língua somente se torna uma realidade por razão da enunciação, a qual é determinada por condições mutáveis que partem do plano social ao econômico da sua época.

## 2.1 *O fenômeno da intertextualidade*

Ancorada nos estudos bakhtinianos, a pesquisadora francesa Júlia Kristeva<sup>6</sup> reatualiza o conceito de dialogismo e, para explicar o processo de interação entre textos, divulga na revista *TEL QUEL*<sup>7</sup> o termo intertextualidade. Assim cunha a pesquisadora: “(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro

---

<sup>6</sup> Julia Kristeva é uma filósofa e psicanalista franco-búlgara com importantes contribuições para os campos da Teoria da Literatura e da Linguística Textual.

<sup>7</sup> *Tel Quel* foi uma revista literária francesa fundada em 1960 e que circulou até 1982. Nela se publicaram textos de algumas das figuras mais importantes de vanguarda literária e teórica.

texto (...)” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Isso posto, podemos entender que um sujeito, um ser dialógico, ao construir um texto irá permeá-lo de experiências de leitura e discursos que absorveu ao longo de toda a sua vida e que se tornaram parte de sua memória discursiva.

*Em Intertextualidade: uma prática contraditória*<sup>8</sup>, Cury (1982,.) ao traçar paralelos entre obras literárias para explicar a estratégia da intertextualidade no fazer autoral, reafirma como um texto é essencialmente constituído por várias vozes que se atravessam e se fundem. E a partir das palavras de Cury (1982, p. 1) “a intertextualidade desmitifica a virgindade original de qualquer obra”, podemos compreender que uma produção textual desconstrói a ideia de enunciado puro e original.

A intertextualidade abrange todas as esferas culturais, todas as produções humanas, de modo que reveste todos os sujeitos inseridos nas práticas discursivas com as vozes de outrem, tornando-os espelhos que refletem toda a sua comunidade discursiva. Cury (1982), por meio de citações a escritores e textos literários, investiga o fenômeno da intertextualidade e reflete como o cânone literário brasileiro é fundamentalmente constituído por ela, de forma que não se pode compreender uma obra literária sem considerar os intertextos que a definem. Na passagem a seguir, a autora recorre ao modernismo brasileiro para pensar a intertextualidade:

Os modernistas brasileiros, por exemplo, não somente propõem uma leitura nova da realidade brasileira de sua época. Através da paródia, da «antropofagia», propõem, igualmente, uma releitura, uma reelaboração «metabólica» da tradição literária lançando luzes sobre o passado cultural brasileiro. É através do desmascaramento ideológico elaborado por um Mário, por um Oswald que vamos apreender a real significação da obra dos primeiros cronistas e historiadores, de Antonil, mesmo de Caminha, de Alencar. (CURY, 1982, p. 4)

Segundo Cury (1982, p. 3), “A capacidade generativa do Signo – que se abre para a réplica, para o prosseguimento e para a reinterpretação – é condição primeira para a Intertextualidade”, e com isso a autora evidencia as variadas dimensões de um texto e as múltiplas possibilidades para sua existência propiciadas pelos mecanismos de intertextualidade.

No verbete “enunciação literária” do **Glossário Ceale**, Ivete Walty (2014) pensa a constituição da enunciação, especificamente a literária, como a colocação da língua em ação por um enunciador que se dirige para um enunciatário e reveste o seu enunciado com uma pluralidade de vozes. Nesse sentido, uma obra literária invoca um repertório social para estruturar a sua trama e produzir variados efeitos de sentido a partir das mais diversas leituras:

---

<sup>8</sup> Ensaio presente no oitavo volume de “Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura”, revista do antigo Departamento de Linguística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

É nesse conjunto de experiências humanas que se institui a enunciação literária, justamente a encenação do próprio jogo da linguagem, a encenação das pessoas que falam. A enunciação, nesse caso, desdobra-se em uma pluralidade de “eus” e “tus”, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais – o autor empírico, aquele que escreveu o texto, o leitor que toma o texto para ler –, como também entre interlocutores ficcionais – o narrador, o narratário (aquele a quem o narrador se dirige textualmente), os personagens, além de figuras textuais como o autor e o leitor implícitos, resultantes das estratégias adotadas pelo autor do texto. Tudo isso se desdobrando infinitamente, em cada performance do texto e da leitura. Tal desdobramento pode evidenciar o caráter intertextual, muitas vezes metalinguístico (a linguagem mostrando o seu próprio funcionamento), mas sempre mutável, sempre histórico. Isso porque cada cena enunciativa pode remeter a outras, sejam voltadas para o mundo, sejam voltadas para outros textos literários. (WALTY, 2014)

Pensar em enunciado implica pensar os processos de sua construção. É uma das estratégias discursivas / textuais e estéticas mais frequentes para sua composição é a intertextualidade. Cury (1982, p. 3) explica que a construção de sentidos de um texto que incorpora outro texto pressupõe que o leitor tenha o conhecimento do texto-base. Assim a autora comenta: “A paródia dos textos do nacionalismo da década de vinte, elaborada por Mário de Andrade na maior parte de sua produção, pressupõe um leitor que não somente tenha lido esses textos, mas que inclusive seja capaz de assumir uma postura crítica diante deles.” A pesquisadora diz que o leitor é condição para a existência de um texto e cita o estudioso Antônio Candido para embasar sua afirmação: “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 1973, p. 84).

Todo texto é revestido por um conjunto de vozes e somente pode ser compreendido por intermédio dos diálogos que ele estabelece com outros textos. Cabe, portanto, ao leitor crítico reconhecer as vozes que estruturam um texto e apreender os jogos de significados que envolve uma narrativa.

## **2.2 Os mecanismos de intertextualidade referência, alusão e paráfrase**

Vimos que a intertextualidade influi não somente na organização de um texto, mas também no modo como ele é lido e relido por um leitor. Os mecanismos, comandos ou tipos de intertextualidade são variados, assim como as suas funções. Entre os mecanismos, podemos, por exemplo, citar a *paródia*, o *pastiche* e a *epígrafe* que organizam os textos a fim de atender as necessidades discursivas dos seus autores. Além de funcionarem como chaves de leitura para a compreensão das estratégias discursivo-textuais e estéticas empregadas nos

textos, esses mecanismos podem indicar os gêneros discursivos que os estruturam devido a aspectos temáticos e formais que, segundo Bakhtin (2015), os tornam “relativamente estáveis”.

No texto *Intertextualidade – outros olhares*, Koch, Bentes e Cavalcante (2007) discutem a intertextualidade à luz de outros pesquisadores do campo da teoria literária e da linguística textual. As autoras principiam as suas reflexões ao citarem Genette<sup>9</sup> e dizerem que “muitas das tipologias de intertextualidade são tributárias das relevantes observações de Gérard Genette, em *Pallimpsestes* (1982)”. Em seguida, elas exploram alguns fenômenos de intertextualidade pautadas, além de Genette, em teóricos como Piègay-Gros<sup>10</sup> e Sant’Anna<sup>11</sup>, no entanto iremos nos ater nos conceitos de *referência*, *alusão* e *paráfrase*.

Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 125) se alicerçam em Piègay-Gros e dizem que “a *referência* remete o leitor a um outro texto, mas ‘não cita literalmente’”. O movimento de *referência* acarreta uma “remissão explícita” e qualquer menção a personagens provindos de “conhecimentos culturalmente compartilhados”, inseridos em obras literárias, em filmes, entre outros suportes, caracteriza o que as autoras chamam de *intertextualidade explícita por referência*.

Genette incorpora para o que chama de intertextualidade restrita (uma das transtextualidades) a *alusão*. Ele diz que a *alusão* se dá quando um enunciado é revestido de outro enunciado que pressupõe do enunciatário o conhecimento do texto-fonte. Assim dizem Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 123) sobre o conceito de Genette: “Alusão, para o autor, dá-se quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecidas para quem tem conhecimento do texto fonte.” As pesquisadoras, ao estabelecerem uma diferença entre *referência* e *alusão*, dizem que esta última se apresenta de modo implícito, sem referenciar explicitamente outro texto, uma vez que se espera que o leitor / coenunciador compreenda o que o autor / enunciatador deseja transmitir.

---

<sup>9</sup> O francês Gérard Genette é de grande importância para os estudos da intertextualidade, pois o crítico literário e teórico da literatura desenvolveu o conceito de *transtextualidade* que foi estudado e repensado por estudiosos que têm como linha de pesquisa o fenômeno da intertextualidade.

<sup>10</sup> Nathalie Piègay-Gros é professor de literatura francesa na Universidade de Paris VII Denis Diderot. Possui uma vasta quantidade de livros e artigos publicados e é especialista em literatura francesa do século XX.

<sup>11</sup> Affonso Romano de Sant’Anna é um escritor brasileiro. Entre uma vasta produção de cunho teórico-literário, publicou, em 1985, “Paródia, Paráfrase & Cia”, livro que investiga a paródia e a paráfrase e mostra como esses fenômenos também são resultados de processos de estilização.

A *paráfrase* é outro movimento de intertextualidade que busca emular e reconstruir textos, estabelecendo, por conseguinte, novos diálogos. Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p 142) citam Sant’Anna ao afirmarem que “paráfrase é a reiteração de uma ideia e opera como uma intenção esclarecedora do texto-fonte, daí porque muitas vezes se manifesta de forma mais extensa que ele.” Portanto, a *paráfrase* busca recontar um texto, introduzindo novos olhares e criando novas ações, personagens e cenas enunciativas.

### 3 “A Rainha De Maio”: Uma teia de narrativas

Acreditamos ser necessário uma pequena contextualização quanto ao estilo e produção do autor de **A Rainha de Maio**. Jan Santos é um jovem autor amazonense de 23 anos. Antes de “A Rainha de Maio”, o autor já se apropriava de lendas do folclore nacional para produzir os seus textos. Seu primeiro livro, **Evangeline – relatos de um mundo sem luz**, reúne contos e poemas que exploram, com uma propriedade quase tolkieniana<sup>12</sup>, um novo mundo que se expande para outras obras. O conto “Um beijo sob a água”, presente na obra, reconta a história da sereia Iara que, na lenda original, atrai por meio de seu canto melódico os homens para as profundezas do Rio Amazonas. No conto, a entidade é reconfigurada, de modo que seduz uma jovem para as águas escuras do rio nomeado como Erínias. “Quando a Selva Sussurra”, antologia de contos baseados em lendas amazônicas, organizada pela Editora Lendari, traz do autor os contos “Dizimo” e “O que o fogo nos deu”, que também pertencem a esse mesmo universo ficcional visto em seu primeiro livro. O primeiro narra a história da Cobra-Gêmea, uma entidade que incorpora a narrativa mítica de Maria Caninana, o segundo explora o surgimento do pássaro realejo e de Curupira, ente fantástico e protetor das matas.

Esse vasto mundo construído por Jan Santos em **Evangeline – relatos de um mundo sem luz**, que se expandiu para a antologia **Quando a Selva Sussurra**, é mais uma vez explorado, como se fosse uma única narrativa (ainda que tecida por diferentes vozes), no segundo livro de sua autoria: **A Rainha de Maio**. A obra é ancorada no gênero discursivo romance, no entanto o autor prefere defini-la como uma fábula, como pode ser lido na apresentação do livro.

---

<sup>12</sup> Referência ao escritor e filólogo J.R.R. Tolkien, autor de **The Lord of the Rings** (1955).

Em **Estética da Criação Verbal**, Bakhtin (2015) discorre sobre os gêneros do discurso e traz a noção de “hibridismo”, isto é, quando uma produção textual possui elementos temáticos e/ou formais de dois ou mais domínios discursivos. Há, realmente, elementos em **A Rainha de Maio** que configuram a obra como um texto de duas faces, ou seja, um romance entrelaçado por fábulas. Isso se dá devido aos pilares que embasam a obra: as lendas e fábulas do folclore nacional que, muitas vezes, são adotadas pelas pessoas com a finalidade de transmitir mensagens morais.

**A Rainha de Maio** narra a história de Anga, um curumim que habita uma tribo envolta de superstição e medo, à beira da Floresta Baixa, conhecida por seu povo, os suanam, como “um lugar mau”. Surgem boatos de que uma antiga entidade, a Maria-Fogo, retorna ao mundo dos vivos e, assombrados pelos rumores que se acentuam com a morte de animais em estranhas circunstâncias, os suanam passam a enfrentar perigos envolvendo seres do além. Na passagem para a vida adulta, Anga carrega consigo o peso por sua mãe, uma xamã poderosa, ter morrido ao lhe dar à luz, fato que ocasionou indignação em sua gente. Seu pai, o pajé da tribo, o orienta na jornada até a maturidade e, juntamente com seus amigos, Anga deverá testar sua coragem e força perante forças sobrenaturais.

Em **A Rainha de Maio**, suanam é o nome dado a uma grande etnia que inclui, entre outros, os suanam sangue-pedra e os suanam do leste. Esse gentílico se trata, na verdade, de um anagrama formado pela palavra Manaus, cidade natural do autor. E se Manaus é cortada pelo Rio Amazonas, nome que provém da antiga nação de mulheres guerreiras na mitologia grega, em **A Rainha de Maio** encontramos o Rio Erínias. Na mitologia grega, as Erínias eram personificações da vingança e viviam no Tártaro (compreensão de inferno para os gregos), onde torturavam as almas dos pecadores. Na trama, algumas das cenas de violência se passam no Rio Erínias ou em seus arredores. O Rio Erínias é caudaloso e suas águas são negras, e talvez essas características o façam se aproximar do Rio Negro. Alguns dos braços do rio se estendem para a Floresta Baixa, espaço que infunde temor nos suanam e é descrita como um “lugar mal”. A Floresta Baixa pode ser identificada como uma *referência* a Floresta Amazônica.

A personagem-título evoca a deusa romana Maia, do grego dórico *Maía*, uma das Plêiades, filha de Atlas e Plêione e mãe de Hermes, o mensageiro dos deuses. Maia é a deusa da fecundidade e a representação da primavera, a estação das flores. A personagem também parece ter sido construída para referenciar a coroação da Rainha de Maio no festival celta Beltane, ainda comemorado nos dias atuais, em que se celebra a Festa da Primavera – há, em

Portugal, uma festividade equivalente, conhecida como Festa das Maias. Contudo, além de ser a versão de Maia para os suanam, a personagem é nomeada como Maria, uma subversão da imagem da Virgem Maria, *referência* direta ao catolicismo, que prega que maio é o mês de Maria. A personagem é, portanto, uma fusão do costume pagão de celebrar a chegada da primavera em maio, cultuando a Rainha de Maio, com a Virgem Maria. E Maria-bicho e Maria-fogo, outras nomeações que a personagem recebe, tão somente apontam a sua hibridização:

E nada era mais assustador que essa senhora, a quem os sangue-pedra atribuíam o pouco de medo que compreendiam, a cesi dos ahiãg, que se tornou uma yakairiti após a morte, sua Maria, a alma branca, Maria-fogo, a que se queima, Maria-bicho, a que não tem pena. É dito que se esconde bem no mato, e os demônios a protegem, seguem seus caprichos, põem o sangue dos caçadores em sua cuia. (SANTOS, 2016, p. 19)

Isso posto, concluímos que a personagem é dialógica por essência, produto de um cruzamento de vozes e, por conseguinte, inserida em um romance polifônico, conceito que Bakhtin (2015) desenvolve em **Estética da Criação Verbal**.

Nomear é atribuir significado. É interessante notar na obra a presença de nomes que não são apenas de origem indígena, à vista disso evidenciando o seu caráter universal. Anga, do tupi *'anga*, quer dizer olhar nocivo, maléfico, e isso explica a antipatia que seu povo tem para com ele devido a morte de sua mãe em seu nascimento. Noêmia, nome de origem hebraica, significa doçura e, por extensão, quer dizer “meu deleite”. Anga nutre grande atração e sentimentos românticos para com ela. A ave migratória Caraúna, de plumagem castanho-escuro, natural da América do Sul, nomeia a xamã e mãe de Anga, uma importante personagem na trama, descrita como possuindo a pele escura e que migrou de uma região distante. Icaã deriva de ica, uma trombeta usada pelos índios bororos em seus rituais. Iãnsi é uma grande deusa devotada pelos suanam, anagrama de Iansã, senhora dos ventos e da tempestade, um Orixá feminino da Umbanda e do Candomblé. Entre outros nomes de diversas procedências que desempenham algum papel na narrativa estão: Toninho, diminutivo de Antônio, Pirata, Juta, Vando, João Cana, Josias, Josefa e Vera.

Logo no início do primeiro capítulo, nos deparamos com as primeiras cenas intertextuais de **A Rainha de Maio**, que evocam imagens do Brasil. A Cobra-Gêmea, entidade que os suanam tanto temem, sugere ter sido inspirada na lenda de Maria Caninana e Cobra Honorato, também conhecida como Nonato. Uma das versões da lenda do folclore amazônico conta a história de Tapuia, uma índia que após um banho de rio engravidou de

Boiúna<sup>13</sup> e deu à luz a duas cobras gêmeas: Maria Caninana e Cobra Honorato. A mãe, aconselhada pelo pajé da tribo, soltou os filhos no Rio Tocantins, onde passaram a viver livremente. Norato era bom, no entanto Maria Caninana realizava muitas travessuras, como alagar as canoas, assombrar e afogar os viajantes, de modo que o irmão a matou e pôs fim às suas perversidades.

Em **A Rainha de Maio**, a Cobra-Gêmea trata-se de uma poderosa entidade que infunde pavor e respeito e alude a Maria-Caninana. Estabelece-se, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007), um movimento de *paráfrase* que parte de uma narrativa oral.

Por isso costumavam ir à caça de dia, após a benção do canto do galo ter espantado qualquer visagem e o sol mandar as trevas embora. Mas sempre tinha quem inventasse de ir à noite, e os que conseguiam encontrar o caminho de volta à vila lembravam de louvar a Iãnsi, deusa-mãe que olhava por eles antes que os yakairiti tomassem toda a adoração para si, mas também prestavam respeito à Cobra-Gêmea, mulher serpente que nasceu da queda de uma estrela no mais velho dos rios, único espírito que a senhora dos ahiãg evitava. (SANTOS, 2016, p. 19)

Se, por um lado, o autor recorre aos seres fantásticos que povoam o imaginário popular brasileiro, por outro ele também se apropria de rituais realizados por povos indígenas do Brasil. Em uma passagem, por exemplo, ocorre em **A Rainha de Maio** uma *referência* direta a um ritual real, constituindo, consoante Koch (2007, p. 125), um caso de *intertextualidade explícita por referência*.

Os únicos que podem barrar os ahiãg são os yakairiti, deuses da terra e do além, não por serem bons, mas porque são mais terríveis ainda, mandando e desmandando na morte e dando aos espíritos passagem entre esse mundo e o outro. São eles que tomaram para si o poder de fazer a mandioca crescer, o milho brotar e os peixes se espalharem pelo rio, para que os homens que moram em sua terra sirvam seus caprichos e sua fome que não tem fim, de janeiro a maio, quando acordam de sua tumba e tomam o corpo dos vivos, exigindo o alimento que deixaram brotar. (SANTOS, 2016, p. 18)

A passagem acima se refere ao Ritual Yaokwa, também grafado yãkwa, tombado como patrimônio imaterial pela UNESCO, realizado pelos índios Enawene Nawe<sup>14</sup>. O Yaokwa marca a época da seca e, durante esse período, os Enawene Nawe se comunicam com os temidos Yakairiti, seres do mundo subterrâneo que possuem uma fome insaciável e, em troca de peixe, milho, mandioca e sal vegetal, mantêm a ordem social e cósmica.

O Ritual Yaokwa se inicia em janeiro, com a colheita da mandioca e a coleta de matérias-primas para a construção da Mata, série de armadilhas de pesca construídas nos rios.

---

<sup>13</sup> Segundo o mito amazônico, enorme cobra escura capaz de virar embarcações.

<sup>14</sup> Tribo indígena que vive nas proximidades do rio Iquê, afluente do Juruena, no noroeste de Mato Grosso.

A aldeia se divide conforme os clãs. Os pescadores removem seus adornos que os identificam como homens, se dividem em grupos e acampam nas margens dos rios de médio porte. Decorridos dois meses de pesca, um ancião, em troca dos peixes e provido de sopros e palavras poderosas, oferece sal a um grupo de pescadores que representam os Yakairiti. Na volta para a aldeia, os seres do subterrâneo, representados pelos pescadores, enfrentam os moradores que ficaram cuidando das roças. Ocorrem trocas de peixes por bebidas de mandioca e milho. Ao longo dos meses seguintes, os alimentos são consumidos em banquetes noturnos, com fogueiras, música e dança.

Os índios Enawene Nawe temiam os demônios ahiãg, seres que são deslocados para a **A Rainha de Maio** e desempenham a função de antagonistas na narrativa. O trecho a seguir, retirado do início do livro, contextualiza o leitor para os pavores que assombram os suanam no que toca os ahiãg:

(...) são essas mesmas histórias que os mantêm acuados quando o sol morre e as estrelas sobem, quando vem a meia-noite e o mundo fica entregue ao breu. Nessa hora, ninguém abre janela alguma, e em nenhuma palafita se pronuncia o nome da Cobra-Gêmea.

Histórias, sim, mas não feitas de palavras. Vieram do chiado do vento passando nas folhas, do coaxado sinistro na beira do igarapé e do pio da coruja, do estalar de galhos quando os bichos da noite passam e do riso dos demônios do mato, pois os ahiãg ainda perambulam por aqui, digam o que digam. Espíritos inquietos, cujo único prazer é devorar os sangue-pedra que vagueiam às margens do rio quando a lua se esconde, na beira da floresta quando não há estrelas no céu. (SANTOS, 2016, p. 17-18)

Outro ritual adotado pelo autor para compor a trama é o Ritual da Tucandeira, realizado pela tribo Sateré-Mawé<sup>15</sup> e que envolve cantos e danças. Trata-se de um evento realizado como forma de iniciação masculina. Para provar sua força, coragem e resistência à dor, o índio dessa tribo deve-se deixar ser ferroadado por, no mínimo, vinte vezes pelas tucandeiras, formigas com grandes ferrões que, ao picarem, provocam grande dor. As mulheres solteiras que procuram maridos podem entrar na fila e dançar com os homens. Na passagem a seguir, é descrito como se dá o ritual na trama, o que, mais uma vez, estabelece o que Koch (2007, p. 125) chama de *intertextualidade explícita por referência*.

Uma, dez, vinte, sabe nem dizer, mas cada uma vermelha de calor, cada uma rasgando a pele até morder o osso.

O calor vai derretendo o couro, esquentando a carne cada vez que as pinças fecham. Mordem até que rasgue, mordem de um lado a outro, e Anga mal sente o sangue pingar, e morde a língua com força pra não pedir que cortem fora. O gosto de sangue solta a língua, e Anga mal sente qualquer coisa.

---

<sup>15</sup> Tribo indígena que habita os estados do Amazonas e do Pará.

A cabeça vai em algum canto e volta, os pés tentam seguir a dança que ele nem enxerga, a música que nem ouve. A palha da luva, a sari pê, cobre até os pulsos, vai ficando pesada, e tudo que tem pra Anga sentir é cheiro de fumaça na vista e as cinzas na boca. O sol não entra, a poeira não cede, o ar misturado com o calor dos meninos que querem ser homem seca o beijo de Anga, e ele sente que é assim que se beija a deusa da guerra. As mãos viram pedra, e o grito dos suanam é um tambor no ouvido. (SANTOS, 2016, p. 24)

No final do livro, Anga executa um ritual que, segundo as lendas do norte do país, é usado para capturar a bruxa Matinta Perera. O ritual pede que, por volta de meia-noite, deve-se abrir e enterrar uma tesoura nunca usada, colocar entre ela uma chave e, por cima, um terço – que na trama é substituído por um rosário. Após declamadas orações especiais, a Matinta Perera ficará presa. É interessante notar que em “A Rainha de Maio” essa bruxa é colocada no plural e, em um movimento de *paráfrase*, se distancia das versões das lendas originais, sendo que uma delas a descreve como uma bruxa velha que, durante a noite, se transforma em um pássaro e pousa sobre os muros das casas, começa a assoviar e somente cessa o assovio quando o morador, irritado, a promete tabaco. No dia seguinte, uma senhora aparece na casa do morador para cobrar o tabaco, e, se ele não cumprir sua promessa, uma desgraça acontece em sua casa. No livro, a figura da Matinta aparece na seguinte passagem:

Tá um dia lazarento de quente, mas nem a alegria suanam, o feitiço de Noêmia ou o fogo do céu faz sumir da cabeça o que foi feito das cutias na Coroa do Cacique. O pai disse que podia ser trabalho de uma matinta, bruxas que adoram a lua e costumavam dançar com espíritos, (...). (SANTOS, 2016, p. 53)

Para a explicação da primeira morte, o autor recorre a Tâ nato, figura da mitologia grega e personificação da morte. A passagem a seguir é um relato de como se deu, na trama, a primeira morte logo que os homens foram criados pelo sol:

Há muito tempo, quando o mundo tinha acabado de ser feito e ainda subia um cheiro de rio no céu, quando os homens tinham acabado de sair do barro e recebido a alma que o sol dera, eles ainda não sabiam de muitas coisas, como fazer chocalhos ou tecer as penas, nem dançar a tucandeira ou matar outro homem, pois eles só conheciam a vida.

Ninguém morria, cecí?

Não, porque tinham acabado de nascer, mas a Kalite, que o povo de Ílion chama de Tâ nato, não tarda, e logo trouxe seu véu sobre um dos homens. (SANTOS, 2016, p. 69-70)

É interessante notar que a explicação para o surgimento do primeiro homem se cruza com a narrativa bíblica no texto de Gênesis, que diz que Adão foi formado a partir do barro. Esse cruzamento de vozes é o que Bakhtin (2014, p. 150) define como *a enunciação na enunciação*.

Entre outros mitos utilizados e reconfigurados em um movimento de *referência*, *alusão* e *paráfrase* estão os de Mapinguari, nomeado no livro como Iurupoari e também como

Moloque<sup>16</sup>, cuja descrição na narrativa é a de uma criatura que devora crianças com a boca do estômago; os feiticeiros tupã, *alusão* ao deus Tupã criado na catequese católica no séc. XVI; Jaci, deusa da lua na mitologia tupi-guarani; e, também, as sereias que estão presentes em múltiplas culturas e aparecem na trama com as características já consagradas no imaginário popular: mulheres metade peixes que atraem os homens para os rios e mares e os afogam.

Icaã já lhe contou histórias de mulheres que moram no fundo do rio, tão belas e de voz tão doce que os homens, mesmo sabendo o que elas querem, não conseguem evitar de se atirar na água à sua procura, quando as veem. Tio Vando falou que perdeu um dos primos pro canto dessas diabas, ficou louco já que queria porque queria se jogar no Erínias negro pra encontrar com elas de novo. Nem o pajé conseguiu deixar ele normal de novo, então tiveram que enfiar uma faca no peito dele. (SANTOS, 2016, p. 109)

#### 4 Considerações Finais

Neste artigo, estudamos o fenômeno da intertextualidade e analisamos os diálogos que a obra **A Rainha de Maio** faz com textos de diversas procedências, seja em lendas que constituem o folclore brasileiro, seja em mitos de origem greco-latina, estabelecendo movimentos de *referência*, *alusão* e *paráfrase*. Após as análises, concluímos que a narrativa opera de maneira essencialmente intertextual, repleta de enunciados diversos e discursos reatualizados, de modo que sem essas vozes de outrem a obra não poderia existir.

A intertextualidade é um fenômeno constituinte da maior parte das enunciações e está presente em toda a história da literatura em um movimento de diálogos entre textos. Pressupomos que o modo com que Jan Santos constrói a narrativa de **A Rainha de Maio** é pautado, sobretudo, em relatos indígenas e isso, de fato, configura o princípio da intertextualidade, uma vez que ele parte das narrativas orais de explicação de mundo de um povo (em especial, o da região norte do Brasil) para compor a trama. No entanto, restringir **A Rainha de Maio** como um códex que reúne alguns dos mitos do folclore brasileiro não explica a obra, haja vista que muitas das enunciações são construídas a partir de lendas de outras culturas, as quais o autor reconfigura e consegue projetar um novo mundo estruturado por uma nova mitologia, em vista disso registrando na literatura seu nome e seu estilo.

---

<sup>16</sup> Também grafado Moloch e Moloc, é um deus cultuado pelos amonitas, uma etnia de Canaã.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. O "discurso de outrem". In: BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. Cap. 9. p. 150-160.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 476 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012. 776 p.

CORRALES, Luciano. **A intertextualidade e suas origens**. In: 70 anos: a FALE fala. 10ª Semana de Letras, 2010, Porto Alegre. Recurso eletrônico... Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

CULTURA, Ministério da. **Ritual Yaokwa do povo indígena Enawene Nawe**. 2010. Disponível em:

<[http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf;jsessionid=7717AD1F4D83496F4E28FB29CC431952?idBemCultural=52g0\\_\[3y3p600001n\]8:m209z@s1\[v8:x3331n\]8:m207/-nop.\\*abc\\$;0\\_\[d36\\_@18c5551n\]8:m208](http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf;jsessionid=7717AD1F4D83496F4E28FB29CC431952?idBemCultural=52g0_[3y3p600001n]8:m209z@s1[v8:x3331n]8:m207/-nop.*abc$;0_[d36_@18c5551n]8:m208)>. Acesso em: 27 nov. 2016.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Intertextualidade: uma prática contraditória**. Belo Horizonte: Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Nº 8, 1982. 12 p.

DICAS, Editoria de Pesquisas Site de. **O Mito da Cobra Norato, ou Cobra Grande**. 2016. Disponível em: <<http://sitededicas.ne10.uol.com.br/folclore-a-cobra-norato.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

FARIAS, Elaíze. **Aldeia sateré-mawé preserva cultura com ritual da tucandeira**. 2013. Disponível em: <<http://amazoniareal.com.br/aldeia-satere-mawe-preserva-cultura-com-ritual-da-tucandeira/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

GLADIADOR. Thanatos (Tnatos). **A Morte na Mitologia Grega**. 2016. Disponível em: <<http://www.mitologiaonline.com/mitos-lendas-historias/thanatos-tanatos-morte/>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade - outros olhares. In: KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES,

Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007. p. 119-131.

PASSOS, Leonardo. **Teoria literária: Formalismo Russo e suas contribuições para a moderna crítica literária**. 2010. Disponível em: <<http://oquenaoesinamnaescola.blogspot.com.br/2010/02/teoria-literaria-formalismo-russo.html>>. Acesso em: 05 jan. 2017. SANTOS, Jan. **A Rainha de Maio**. Manaus: Lendari, 2016.

SANTOS, Jan. **A Rainha de Maio**. 1. ed. Manaus: Lendari, 2016. 125 p.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **Enunciação literária**, [2014]. Glossário Ceale, [S.l., s.n.]. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/enunciacao-literaria>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

YAMÃ, Yaguarê. Sehaypóri: **O livro sagrado do povo Saterê-Mawé**. São Paulo: Peirópolis, 2007. 161 p.