

**Imigração portuguesa na França e dupla pertença cultural:  
A força da palavra paterna como interdição da cultura de origem  
no romance *Poulailler* de Carlos Batista**

---

letrônica

---

Karina Carvalho de Matos Marques<sup>1</sup>

*Poulailler*<sup>2</sup>, romance de Carlos Batista publicado na França em 2005, surpreende o leitor por apresentar alguns termos em língua portuguesa em meio a um texto escrito inteiramente em língua francesa. Qual seria, pois, a intenção narrativa em manter tais vocábulos em uma língua que é minoritária em relação ao todo do romance? Teria a escolha da língua um papel importante no processo enunciativo do narrador autodiegético?

António Salgado, descendente em primeira geração de imigrantes portugueses na França, vive a angústia de possuir uma dupla pertença cultural e de, ao mesmo tempo, não se sentir parte de nenhuma das duas culturas. Nascido e educado na França, este personagem flutua entre dois universos: o ambiente da casa de seus pais, marcado pela língua e costumes portugueses e toda a realidade francesa que encontra ao ultrapassar as paredes de seu lar. Na vida doméstica, a violência paterna é o sinal mais sobressalente da miséria econômica e espiritual oriunda do salazarismo:

Au fond de mon père, il y avait un agent de la Pide, au service de Salazar, ce chef biologiquement misogyne, socialement misanthrope, psychologiquement introverti et politiquement maurrassien (p. 73)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL) da Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

<sup>2</sup> Carlos Batista, *Le Poulailler*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>3</sup> “No fundo de meu pai, havia um agente da Pide, a serviço de Salazar, este chefe biologicamente misógino, socialmente misantropo, psicologicamente introvertido e politicamente maurrasiano” (Traduzimos)

No mundo exterior, a discriminação dos franceses contra os estrangeiros é implacável: “(...) au regard des honnêtes gens, l’immigration aggrave le chômage: ‘Ils nous piquent le boulot, sans parler des odeurs !’” (p. 30).<sup>4</sup> No contexto sócio-histórico do romance, os franceses se sentem ameaçados pelos estrangeiros devido ao medo do desemprego, sentimento que se repercute em uma série de ideias estigmatizadas contra os imigrantes como o fato de não se lavarem (“*sans parler des odeurs*”), as quais resultam em julgamentos morais deturpados com relação a outros povos.

Esses dois universos comunicam-se fortemente, uma vez que o ambiente exterior de intolerância penetra o ambiente interior já carregado de brutalidade, agravando ainda mais a situação para os seres na confluência dessas duas realidades como é o caso do protagonista. Sentindo-se à margem tanto de um espaço quanto de outro, António escolhe como lugar de refúgio mais adequado para os seres “híbridos” como ele: o *poulailler*, o galinheiro em português. É neste espaço à parte tanto da casa de seus pais quanto daquela de seus patrões - ainda que no fundo do terreno comum -, que António busca refúgio para a impossibilidade de adaptação a esses dois universos agressores. No entanto, é também o galinheiro o espaço em que ele reproduz as agressões de seu pai, pois nesse espaço ele podia ser cruel com as galinhas sem sofrer represálias. Lá, podia “cantar de galo”, expressão metafórica para a imagem deste animal que, supostamente, comandaria galinhas e pintos, fêmeas e filhos machos de virilidade ainda não amadurecida.

O galo é conhecido como símbolo de vigilância, de coragem e de orgulho (o que justifica sua maneira de caminhar). Ele é ainda, no budismo tibetano, símbolo nefasto de desejo ligado à posse, sendo que tal interpretação é encontrada também em alguns registros dentro da cultura européia, em que o galo encarna a imagem colérica de um desejo desmesurado contrariado<sup>5</sup>. As primeiras características simbólicas, mais genéricas, podem ser facilmente associadas à alma masculina. Já as últimas, mais específicas, apontam para a figura paterna, que em uma leitura freudiana é o sujeito de um desejo que é contrariado pelo filho, provocando a cólera do criador sobre sua criação. No romance *Poulailler*, o pai, com seu poder repressor masculino sobre a família, personifica esta imagem simbólica do galo:

À table, nous demandions le sel à voix basse. J’avais beau finir mon assiette en surveillant mes gestes, il trouvait toujours prétexte à me gifler. Avec l’ordre de ne pas

<sup>4</sup> “No olhar das pessoas honestas, a imigração agrava o desemprego: ‘Eles nos roubam o trabalho, sem falar dos odores!’”

<sup>5</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 281-282.

pleurer devant lui. Et quand la bouche de ma mère s'ouvrait, un coup de poing sur la table la lui fermait. La poule ne devait pas chanter devant le coq. (p. 34)<sup>6</sup>

Lembremos ainda que tanto a França quanto Portugal têm por emblema nacional o galo. No caso da França, os romanos, durante a conquista do território francês, criaram um jogo linguístico com a palavra *gallus*, que possui o sentido duplo de galo e gaulês. Para Portugal, este emblema tem uma explicação muito mais mítica, associada à lenda do galo de Barcelos. Pelo fato de o narrador possuir uma dupla pertença cultural, poderíamos hesitar quanto a qual nação associar este pai-galo. No entanto, sendo ele português e possuindo todas as características depreciativas que o narrador infere a seu país de origem, fica claro que é do galo lusitano que António Salgado fala ao se referir ao pai - sobretudo no final do livro, quando o narrador faz um percurso metafórico de retorno às origens. Tomando uma linha de análise psicanalítica, podemos dizer que, simbolicamente, enquanto chefe desta família de portugueses imigrados em solo francês, ícone de referência da cultura portuguesa para o narrador e guardião e transmissor da história e das tradições desse país dentro da sociedade francesa, o pai é o animal totêmico galo deste clã.

Segundo Freud, o totem é, em primeiro lugar, o ancestral do grupo; em segundo lugar, seu espírito protetor e benfazejo, que roga pragas aos inimigos, mas poupa os filhos dos fardos do destino. No entanto, é também ele que impõe tabus ao clã, como a interdição do incesto e de sua própria exterminação<sup>7</sup>. Jacques Lacan, contribuindo ao aperfeiçoamento dos conceitos cunhados por Freud, ressalta a associação do símbolo do totem à figura paterna<sup>8</sup>, relevando seu caráter mítico ambíguo: ser admirado como sujeito poderoso e saciado em seu desejo; e ser repudiado como criador de leis e provocador, portanto, de angústia (notemos, neste caso, o uso não aleatório do termo Pai na linguagem religiosa para se referir a Deus, senhor de perdão supremo assim que de pestes terríveis). Nesta lógica, o pai é modelo inspirador ao filho, por sua autoridade e *força de palavra*, mas lhe causa, simultaneamente, a angústia de nunca se alcançar seu poder inatingível. Em *Poulailler*, a autoridade do pai é respeitada por mulher e filho para a integridade desse grupo com seus usos e costumes particulares dentro da sociedade francesa, mas António Salgado sofre por nunca ser bom o bastante para satisfazer as expectativas do pai, que o quer bem integrado e bem-sucedido dentro da sociedade francesa, abnegando para isso de sua cultura de origem. Esta interdição paterna ao desejo do filho de

---

<sup>6</sup> “À mesa, nós pedíamos o sal em voz baixa. Eu mal tinha acabado de terminar de comer minha comida, tomando cuidado com meus gestos, e ele encontrava sempre um pretexto para me dar um tapa na cara. Com a ordem de não chorar diante dele. E quando a boca de minha mãe se abria, um soco sobre a mesa a fechava. A galinha não devia cantar antes do galo.”

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.

possuir a cultura-mãe é percebida não apenas no plano do conteúdo, mas mesmo no plano narrativo, pois a *força da palavra paterna* se infiltra de forma extremamente agressiva em meio à enunciação do narrador através do insulto “*Carrrralho!*”, sempre assim grafado durante todo o romance:

Et lorsqu'un mois après mon père retourna à l'usine, il put déchiffrer, sur le mur écaillé des pissotières, ce message de bienvenue : ‘Rentre dans ton pays, sale Portos’ (...) Sa fureur dut encore s'accroître à la pensée de sa femme et de son fils humiliés comme lui-même. Et chaque soir, à la maison, tout se mettait à trembler, du plancher jusqu'au plafond, en passant par ma mère, moi et les meubles : Carrrralho ! (p. 31-32)<sup>9</sup>

Se pensarmos que no sistema totêmico a interdição do incesto é uma das leis mais fortes e que a palavra “caralho” designa literalmente o falo, podemos inferir uma interpretação edipiana ao uso deste vocábulo pelo pai repressor. Este insulto é um dos raros termos em português e aquele que aparece com mais frequência ao longo do romance, sempre em situações ligadas à vergonha com relação à identidade portuguesa - como podemos observar no exemplo acima - e à repressão à sexualidade, aos gostos e prazeres do narrador, como veremos mais adiante.

Nossa análise tomará, pois, o insulto “*Carrrralho!*”, proferido constantemente pelo pai-galo, como a força da palavra paterna que impõe ao narrador a interdição da cultura de origem, da cultura materna, que é sentida pelo progenitor como fonte de sofrimento ao filho. Esta percepção do pai é justificada pelo percurso histórico da imigração portuguesa na França, fenômeno provocado pela miséria econômica, repressão aos cidadãos e guerras colonialistas do regime salazarista. Para fugir a esse sistema, os portugueses partiam aos milhares - a grande maioria clandestinamente - rumo à França, país onde a procura por mão-de-obra não qualificada era muito grande devido a perdas de vidas humanas e destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial. Sem documentos, com pouco dinheiro e pouca instrução, sujeitavam-se a salários ínfimos, instalando-se em moradias insalubres. Por conta deste episódio histórico, os portugueses são percebidos na sociedade francesa, ainda hoje, como grupo social econômica e culturalmente inferior.

Se no nível do significado, o insulto “*Carrrralho!*” nos remete diretamente ao falo

---

<sup>9</sup> “E quando, um mês depois, o meu pai retornou à usina, ele pôde decifrar, sobre o muro descascado dos mictórios: 'Volte ao teu país, 'Portos' \* sujo. (...)’ Seu furor aumentou, talvez ainda mais, ao pensar em sua mulher e seu filho humilhados como ele. E todas as noites, em casa, tudo se punha a tremer, do assoalho até o teto, passando pela minha mãe, por mim e pelos móveis: *Carrrralho!*”. (\**Portos*: gíria francesa, com conotação depreciativa, usada para se referir aos portugueses.)

como símbolo do poder masculino paterno que, por sua força de autoridade repressora, afasta o filho do sofrimento causado por sua herança cultural; no nível do significante a forma como tal vocábulo vem grafado reforça a imagem totêmica do pai como o galo. Pela semelhança fonética e pela grafia do vocábulo “caralho” - “*Carrrralho!*” -, podemos associar tal insulto à onomatopéia “cocoricó”, que é, tanto em francês como em português, a representação para o cantar do galo. Transpondo a noção de econímia do linguista Bernard Pottier para a análise psicanalítica em curso, o “*Carrrralho!*” funciona como eco da lexia (“cocoricó”) já memorizada. Ou seja, o leitor deve ter o conhecimento lingüístico necessário sobre a onomatopéia “cocoricó” como base para interpretar o eco desta onomatopéia na lexia “*Carrrralho!*” dentro do contexto do romance. Bernard Pottier diz ainda que este jogo lingüístico é, essencialmente, ligado ao significante e por isso torna-se próprio de uma determinada língua e é dificilmente traduzível<sup>10</sup>. Sendo o português a língua do pai – galo lusitano -, apenas nesta língua esta lexia pode ser duplamente interpretada como o falo e o canto do galo, dados que remetem à imagem do pai do narrador.

O leitor francófono pode decodificar a intenção de uso de tal lexia pelo conhecimento cultural da comunidade portuguesa na França, que tem alguns de seus costumes conhecidos pelos franceses por ser numericamente muito expressiva (somente na região de Île-de-France, 242.000 portugueses estariam instalados, segundo dados oficiais<sup>11</sup>). Entre os insultos mais comuns usados por esta comunidade está a interjeição “caralho”, que é reproduzida pelos franceses como “carai”. Leitura criada possivelmente por analogia ao termo do provençal que nomeia a parte fibrosa extraída do cânhamo<sup>12</sup>.

Para bem relevar a força onomatopéica da interjeição “caralho” em sua associação com o canto do galo “cocoricó”, o autor preferiu grafar tal termo com a letra “r” quadruplicada. Este jogo gráfico tem fundamental importância como semiologia paralela, na representação verbal do elemento paraverbal da amplitude vocálica do canto do galo. Neste caso, a ecografia tem função semelhante à econímia. No caso do exemplo citado, não há um modelo gráfico de referência ao qual podemos associar a lexia, mas um modelo sonoro representado graficamente.

---

<sup>10</sup> Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, p. 31.

<sup>11</sup> Insee, instituto nacional francês de estatísticas e estudos econômicos, recenseamento de 2004 a 2006.

<sup>12</sup> Considerando-se que no provençal o grafema “lh” tem como representação fonética não o fonema [ʎ] como em português, mas o fonema [j]; há uma hipótese para a leitura de “caralho” por “carai”. J.-T. Avril, *Dictionnaire provençal-français*, Edouard Cartier, imprimeur-libraire, 1839, p.72: *Carai*. s.m. Chenevottes. Menus débris des tiges de chanvre qui tombent sous la macque ou brisoir, lorsqu'on le teille. Voyez CANDIHOUN. - Filasse de chanvre, chanvre brut non encore peigné.

Podemos, ainda, ressaltar outros sinais gráficos importantes na transposição de elementos paraverbais associados à lexia “*Carrrralho!*”. O sinal de exclamação reforça a imagem de potência do canto desse galo lusitano que é o pai. Já o uso do itálico nos permite interpretar a voz do pai, introduzida no discurso do narrador, como um som “estrangeiro”, não apenas pelo fato de ser um vocábulo do português – ou, talvez, em uma língua híbrida entre o português e o som do galo -, mas por representar uma voz invasora. O uso de maiúscula reforça essa idéia de invasão do turno narrativo do narrador, indicando o início do discurso do pai em meio à enunciação de Salgado. Por estes recursos, toda a vez que a lexia “*Carrrralho!*” aparecer na narrativa de Salgado, ouvimos a voz do pai dentro da enunciação do narrador, em discurso indireto livre, provocando no leitor uma certa dificuldade em perceber se quem esbraveja “*Carrrralho!*” é o pai ou o filho. Podemos observar, portanto, que Salgado não possui um discurso independente, sendo, constantemente, subjugado pela força da palavra paterna que lhe obriga a renunciar a seus gostos e personalidade para progredir na sociedade francesa:

Depuis le jardin, mon père gueulait pour que je vienne l'aider à couper du bois ; comment l'entendre, j'étais à bord d'une pirogue au milieu du lac Ontario... Mais brusquement il fut là, devant moi, sa hache à la main. Un 'Carrrralho !' et, l'instant d'après, Le 'Dernier des Mohicans' gisait à terre, sa couverture scalpée net. (p. 73)<sup>13</sup>

Neste trecho, o pai usa de sua força castrativa – representada pelo machado – para impedir o filho de aceder ao prazer da leitura, pois a ação de cortar a lenha – trabalho braçal - traria, a seu ver, um resultado prático imediato que lhe proporcionaria ascensão econômica e integração social.

A própria escolha de um insulto já denota a ação castradora simbólica do pai sobre o filho, pois fere a máxima de preservação da face. Segundo Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>14</sup>, a teoria de preservação da face repousa sobre a idéia de que todo o indivíduo deseja preservar seu território seja ele corporal, material, espacial, temporal ou mental, assim como sua força na interação comunicativa. Diante da brutalidade transmitida por tal insulto, temos claramente uma invasão do território corporal e mental do narrador e sua perda de força comunicativa; como se simbolicamente, através do signo lingüístico, o falo do pai penetrasse no discurso do filho, impondo seu poder masculino contra o desejo

<sup>13</sup> “Do jardim, meu pai gritava para que eu fosse ajudá-lo a cortar lenha; como escutá-lo, eu estava a bordo de uma piroga no meio do lago Ontário... Mas, bruscamente, ele se pôs à minha frente, o machado na mão. Um *Carrrralho!* e no instante seguinte o *Último dos Moicanos* estava estendido no chão, sua capa escalpada com precisão.”

<sup>14</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 72 et 73.

de Salgado de conhecer a cultura materna.

Tal imposição paterna é motivo de grande sofrimento para o narrador, que exprime durante todo o romance o peso de atender a este desejo de integração do pai: “*Mon père tenait à ce que nos têtes soient identiques à celles des Français, il fallait se fondre dans la masse, ne pas détonner.*”(p. 24)<sup>15</sup>. O pai não pretende que esta integração seja conseguida por uma escolha pessoal do filho entre duas culturas, mas por sua fusão na massa populacional, o que significa o apagamento de tendências de sua personalidade – amor pela cultura portuguesa, questionamento social e sede intelectual. Estes traços são repudiados pelo pai por distanciar o filho da cultura francesa e levá-lo a conhecer aquela terra-mãe da época da ditadura, o que pode lhe trazer sofrimento. Por essas razões, o pai nega ao filho um conhecimento real e profundo da história de seu país. Essa terra-mãe pertence ao pai, num amor ambíguo de lembranças alegres e dolorosas. E como, segundo o pai, a posse real e consciente dessa terra traria sofrimentos a Salgado, ele lhe apresenta um Portugal mistificado pela religião, assim como fazia o ditador Salazar com o povo, tendo sido ele o grande “Pai” daquela nação:

Son régime ne voulait pas des gens, mais de dociles mollusques rangés dans ses casiers. Et pour les amadouer, il leur administrait à haute dose des traitements débilissants : foot, fado, Fatima... Et il y parvenait : chaque année, des milliers de pèlerins se traînaient jusqu'à la ville sainte ; (...) Après trois jours de marche, abrutis par le soleil et les Carrrrrallho ! de mon père, nous arrivions au sanctuaire. (p. 74)<sup>16</sup>

A peregrinação a Fátima é aqui retratada como um ritual alienante, em que os sujeitos não têm controle de si, nem satisfação física ou espiritual (“*abrutis par le soleil et les Carrrrrallho !*”). Obstinado pelo desejo de integração do filho à sociedade francesa, o pai lhe apresenta um Portugal penoso, castrando assim o desejo de António pertencer à cultura portuguesa. Por isso, o narrador tem o sentimento constante de falta: “*Exclu et amoindri, je ne me sentais que trente pour cent portugais, quarante-cinq pour cent français, avec un déficit d'être de vingt-cinq pour cent.*”<sup>17</sup>(p. 88). Neste trecho, vemos que a ação traumática do pai sobre o narrador é tão profunda que a pertença à cultura portuguesa é por ele sentida como menos forte do que a francesa e que ele possui uma lacuna identitária que não é preenchida por

---

<sup>15</sup> “Meu pai fazia por que nossos rostos fossem iguais aos dos franceses, era preciso se fundir na massa, não destoar.”

<sup>16</sup> “Seu regime não queria pessoas, mas mansos molúsculos arrumados em seus escaninhos. E para os amansar, ele lhes aplicava, em alta dose, tratamentos debilitantes: futebol, fado, Fátima... E ele conseguia: todos os anos milhares de peregrinos se arrastavam até a cidade santa (...) Depois de três dias de caminhada, abrutecidos pelo sol e os Carrrrrallho! de meu pai, chegávamos ao santuário.”

<sup>17</sup> “Excluído e inferiorizado, sentia-me apenas trinta por cento português, quarenta e cinco por cento francês, com um déficit pessoal de vinte e cinco por cento.”

nenhuma cultura.

Vemos, portanto, que as conseqüências da castração realizada pelo pai acabam afetando Antônio Salgado não apenas em sua ligação à cultura de origem, mas à sua identidade pessoal e à sua autoestima (*“Exclu et amoindri”*). A castração é tanto simbólica quanto real, pois o narrador se transforma, literalmente, em um homem impotente -

Le soir, mon père rentrait à l'improviste dans ma chambre, inquisiteur, le regard en lame de couteau. (...) à force de recevoir des coups et des larmes sur la tête, je finis par perdre ma virilité. (p.50)<sup>18</sup>

- incapaz de se relacionar com Lili, apelido de Satoko, estudante japonesa pela qual se apaixona; e constantemente assombrado pelo discurso do pai, que o impede de assumir uma identidade, qualquer que seja ela:

Il me fallait toujours me déconstruire pour paraître. Paraître français en France, portugais au Portugal, maçon aux yeux de mon père, (...) viril au cœur de Lili, paraître, toujours paraître... aucune issue. (p. 92)<sup>19</sup>

Vemos no trecho acima que a memória do narrador é dominada pelo discurso paterno que lhe foi inculcado em sua infância e que ressoa ainda em sua juventude, obrigando-o a violentar sua natureza (*“Il me fallait toujours me déconstruire pour paraître”*) e o condenando por toda a vida a assumir uma identidade falsa.

Numa divisão de pendor psicanalítico, em que a infância é o período de origem do trauma que persiste durante a juventude até que uma cura tenha início com a maturidade alcançada na idade adulta, a vida do narrador é simbolizada por um ovo. Este ovo que guarda a multiplicidade da essência do narrador, como é anunciado na abertura do livro - *“L'oeuf: l'infini dans un espace clos”* (O ovo: o infinito em um espaço fechado) - é composto de três elementos que coincidem com as partes do romance *Poulailleur*: *“La coquille”* (a casca), *“Le blanc”* (a clara) e *“Le jaune”* (a gema).

O ovo é o símbolo do cosmos, da totalidade que abrange o caos, ele é o germe das primeiras diferenciações e da multiplicidade de seres. Ainda, numa tradição alquímica, ele é o vaso dos elementos vitais de composição do mundo, que precisa ser “chocado” para que uma transformação ocorra, para que surja o “ouro”, o “filósofo”, a sabedoria<sup>20</sup>. Traçando um

<sup>18</sup> “À noite, meu pai entrava no meu quarto sem eu prever, inquisidor, o olhar como lâmina de faca. (...) de tanto receber golpes e lágrimas na cara, eu acabei por perder a minha virilidade.”

<sup>19</sup> “Era preciso, sempre, desconstruir-me para parecer alguém. Parecer francês na França, português em Portugal, pedreiro aos olhos do meu pai, (...) viril no coração da Lili, parecer, sempre parecer... não havia saída.”

<sup>20</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 689-693.



caminho narrativo que parte da superfície do ovo – a casca, infância - passando por um nível intermediário – a clara, juventude – até atingir o centro – a gema, idade adulta – acompanhamos um percurso identitário de amadurecimento pessoal do narrador que o conduz às suas origens, a identidade portuguesa. O narrador apenas consegue atingir o centro do seu caos cosmológico, a origem de sua multiplicidade enquanto ser, por uma metamorfose simbólica em galo, pela qual ele se coloca na pele de seu progenitor, compreendendo traumas por ele vividos e transmitidos ao filho.

Essa metamorfose tem início no final da fase “*Le blanc*”, quando António Salgado cai das escadas de um prédio em Paris onde ele visita um apartamento em locação. Com papéis falsos de diretor da revista *Vogue*, enquanto era apenas o guarda noturno da empresa, candidata-se a locatário deste imóvel, que corresponde a seu sonho de ascensão social de sair da periferia onde vivia com seus pais e morar na capital. Empurrado pelo proprietário inescrupuloso do apartamento, o narrador cai escadas abaixo, o que o conduz a uma viagem até o núcleo da neurose provocada pela castração de sua identidade portuguesa. Nesta queda, sua voz se mistura àquela de seu pai e, no início da terceira fase do romance, Salgado é também um galo que grita “*Carrrralho!*”. Esta metamorfose, que se consolida na terceira parte - “*Le jaune*” - caracteriza um “chocar” do ovo, uma alquimia simbólica que leva o narrador ao conhecimento da história de imigração do pai, colocando-se em sua pele, habitante da região portuguesa da Beira Alta durante a ditadura salazarista:

J'ai donc dû naître dans un de ces villages de la Beira Alta dont parlent ses chansons. Un hameau accroché au flanc de quelque montagne pelée. J'imagine que là-bas les rochers ressemblent à d'énormes œufs fossilisés et que mon père, juché sur l'un d'eux, a poussé plus d'une fois son cri de l'aube. Un chant vivifiant qui chassait les ténèbres. (p. 152)<sup>21</sup>

Nesse contexto, o grito do pai (subentendido “*Carrrralho!*”) é associado à aurora de um novo dia (“*son cri de l'aube*”), aos primeiros raios de sol anunciados pelo galo que indicam uma vida nova (“*un chant vivifiant*”). O canto que antes transmitia violência ao narrador é, neste trecho, descrito como a voz contra um sistema político repressor, aqui indicado como “*les ténèbres*”, antonomásia para o período de obscurantismo que Portugal viveu sob Salazar. Podemos concluir, portanto, que António Salgado, por meio de sua metamorfose, pôde

---

<sup>21</sup> “Eu devo, pois, ter nascido numa dessas cidadezinhas da Beira Alta sobre a qual falam suas canções. Uma rede presa à curva de alguma montanha pelada. Eu imagino que lá as rochas se pareçam a enormes ovos fossilizados e que meu pai, pendurado sobre um deles, emitiu mais de uma vez seu grito de aurora. Um canto vivificante que caçava as trevas.”

reavaliar a imagem de seu pai e descobrir sua sofrida história de vida associada àquela do país que ele ama e que lhe pertence.

Numa mistura de sentimentos, de um corpo partilhado, o narrador sente que a ele também esse país pode pertencer - ainda que indireta e inexplicavelmente-, mas nunca da mesma maneira que a seu pai. Isso se explica porque Salgado se situa num ponto de “entre-deois<sup>22</sup>” lugares: “*Mais les jours de froid par exemple, je ressens toujours une nostalgie d'exilé. Je viens sûrement d'une contrée plus chaude que la France.*” (p. 151)<sup>23</sup>. Vemos neste trecho que o narrador tem a sensação de estar exilado na França, no entanto o ponto de referência de seu discurso é a própria França (“*contrée plus chaude que la France*”) e ele só consegue sentir Portugal por via de sua imaginação, como vimos no trecho acima (“*J'imagine que là-bas*”). Estamos, portanto, diante de uma amálgama criada pelo processo de metamorfose, que constrói um terceiro espaço em que a intensidade dos sentimentos partilhados dissolve os conceitos de base, construindo novos sentidos.

O sentimento de exilado oriundo da história de vida do pai e transmitido ao narrador, só pode ser experimentado por Salgado quando ele não é apenas ele, mas toma o corpo de seu progenitor em sua forma totêmica. A metamorfose em galo lhe permite traçar uma linha de fuga em relação aos tabus impostos por seu pai e, assim, imaginar uma viagem à terra-mãe, experimentando – da mesma forma que um animal o faz, usando seu corpo - as sensações e os sentimentos de seu progenitor. Este processo é chamado por Gilles Deleuze e Félix Guattari de “devenir-animal” (“devir animal<sup>24</sup>”). Por esta metamorfose, constatamos que Salgado é, agora, capaz de sentir o amor de seu pai por sua cultura e a dor que carrega por ter deixado seu país. No entanto, ele sente também que nunca pertencerá a essa terra-mãe como seu pai, pois a identidade francesa lhe é intrínseca e formata seu olhar sobre sua cultura de origem.

O déficit identitário do narrador perdura, assim, até o fim do romance. Para Salgado, o trauma de não conseguir pertencer à cultura portuguesa como seu pai e sua frustração por não se integrar à cultura francesa, satisfazendo o desejo de seu progenitor, é uma dor constante. Ao fim de *Poulailler*, o que resta deste ser castrado é apenas a consciência amadurecida de sua

---

<sup>22</sup> Definição do conceito de “entre-deois” de Daniel Sibony, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 11: “l'espace où les deux termes semblent convoquer l'origine pour s'expliquer avec elle et pour que puisse un passage entre deux. “

<sup>23</sup> “Mas, nos dias de frio, por exemplo, eu sinto sempre uma nostalgia de exilado. Eu venho certamente de uma região mais quente que a França”.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 24: “Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non-formée, des flux déterritorialisés, des signes assignifiants.”

neurose e um esforço de análise de memória, de “chocar” o “ovo” de sua vida:

Et à chaque rentrée dans ma mémoire, je croirai tomber dans un différent « chez-moi », tel un locataire en exode perpétuel. Seuls les meubles et le personnage persisteront : un poulailler ombragé de pins et hanté par cet enfant couveur. (p.173)<sup>25</sup>

O sentimento de êxodo perpétuo que relata o narrador é nada mais do que sua impossibilidade de pertença a uma identidade una, pura, acolhedora (“chez soi”) e o que resta sempre em seu espírito é um espaço “híbrido” entre-dois lugares, entre duas culturas, o galinheiro. Este espaço é assombrado (“*hanté*”) por um menino chocador (“*couveur*”), que toma a imagem do pensador, do alquimista, pois Salgado faz um percurso rumo ao autoconhecimento. No entanto, esse percurso não atinge o fim no final do romance. O desejo de libertação do narrador da assombração do trauma causado por seu pai continua presente até o término do livro, mesmo depois da metamorfose simbólica do narrador em galo: “*Si seulement je pouvais briser les ténèbres, trouver la force curative pour connaître ma propre éclosion, ma propre aurore.*” (p.174)<sup>26</sup>. Podemos, portanto, concluir que o trabalho de cura de sua neurose é lento e que para sair de um trauma (“*briser les ténèbres*”) é preciso força (“*force curative*”) para se libertar de um universo claustrofóbico e obscuro (“*éclosion*”; “*aurore*”).

Esta força de “eclosão” para Salgado, de renascimento por meio do “ovo chocado”, é produzida pelo próprio exercício narrativo, pois a narração de *Poulailler* não é um simples contar de episódios passados na infância e juventude do narrador autodiegético, mas a instituição de sua memória como temporalidade. A lingüista Fernanda Irene Fonseca, explica este processo na obra de Virgílio Ferreira, chamando esta fórmula narrativa de “narração-evocação<sup>27</sup>”. Em *Poulailler*, a infância e adolescência de António Salgado é carregada de uma dor criada no lá-então, mas (re)criada no aqui-agora pelo próprio ato de narrar, graças à força da lexia “*Carrrrralho!*” que se torna presente na enunciação do narrador.

Ainda que a presença constante do insulto “*Carrrrralho!*” ressalte o estado neurótico de Salgado, vemos ao fim do romance que sua evocação faz parte de um processo terapêutico,

---

<sup>25</sup> “E a cada entrada em minha memória, eu acreditava cair em um lar diferente, como um locatário em êxodo perpétuo. Apenas os móveis e o personagem persistirão: um galinheiro sob a sombra dos pinheiros e assombrado por uma criança chocadeira.”

<sup>26</sup> “Se eu pudesse apenas quebrar as trevas, encontrar a força curativa para conhecer minha própria eclosão, minha própria aurora.”

<sup>27</sup> Fernanda Irene Fonseca, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p. 272.

desenvolvido por meio do exercício narrativo, contra esta mesma neurose. A narração do romance é uma verdadeira experiência alquímica pela qual Salgado tem a possibilidade de lembrar e analisar os sentimentos negativos originados em sua infância, dissolvendo certas percepções a eles associadas e fazendo assim “chocar” o “ovo” de sua vida. O final do livro confirma esta idéia, pois o narrador se encontra, literalmente, diante de uma pessoa vestida de branco que lhe pede para contar suas memórias. A narração volta, pois, ao início do livro, numa clara referência a um tratamento psicológico que seria o próprio processo de escrita:

Mes paupières s'ouvrent, et devant moi, un homme en blouse blanche, le sourire aux lèvres, me demande :  
— Alors, monsieur Salgado, comment vous sentez-vous ce matin ?  
— J'ai l'impression, docteur, d'avoir passé la nuit à couvrir ma vie...  
— C'est signe que la mémoire vive vous revient. Racontez-moi tout depuis le début.  
— Eh bien... Ma mère m'appelait une fois, deux fois. Agacée, elle finissait par sortir de la cuisine, traversait la cour, passait devant un joli bassin (...) ma mère rentrait dans le poulailler. (p. 174) <sup>28</sup>

No exemplo acima, a circularidade do tempo revela a neurose presente no narrador, sempre preso ao trauma de sua infância, contra o qual encontra refúgio no *poulailler*. Mas tal esquema temporal assinala, ao mesmo tempo, um processo de análise de suas lembranças. Por este esquema, sua enunciação presente se mistura de tal forma à sua memória que já não sabemos que tempo Salgado evoca. Podemos concluir, portanto, que, a voz do pai ressurgue, no presente do enunciatador, como eco de um passado, como um fantasma que grita constantemente “*Carrrrralho!*”.

Na análise da obra *Oras Esguardae* de Olga Gonçalves, Maria Helena Araújo Carreira usa o termo “*narrateur-présentateur*” (“narrador-presentificador”<sup>29</sup>) para designar o narrador que cria desde o início uma relação interlocutiva com o “leitor-espectador”. No caso de *Poulailler*, Salgado, como “narrador-presentificador”, convida-nos a ser muito mais do que espectadores dos fatos revividos em sua memória. Somos cúmplices, convidados a compartilhar com ele de suas angústias mais profundas, tal como um membro da família, amigo íntimo ou analista, como bem podemos observar no trecho seguinte: (“(...) *je ne te l'ai jamais dit, alors écoute, écoute bien maman, (...) je ne suis pas un homme,*

<sup>28</sup> “Minhas pestanas se abrem, e diante de mim, um homem de blusa branca, com um sorriso nos lábios me pergunta:

- Então, senhor Salgado, como o senhor se sente esta manhã?

- Eu tenho a impressão, doutor, de ter passado a noite a chocar a minha vida...

- É sinal de que a memória viva está voltando. Conte-me tudo desde o início.

- Pois bem... minha mãe me chamava uma vez, duas vezes. Irritada, ela acabava por sair de sua cozinha, atravessava o pátio, passava diante de um bela fonte (...) minha mãe entrava no galinheiro”

<sup>29</sup> Maria Helena de Araújo Carreira, *La récréation de l'oral dans l'écrit. Ora Esguardae de Olga Gonçalves*, IN: Semântica e Discurso – Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês), Porto, Porto Editora, 2001, p. 222.

*je ne bande pas. Un lourd secret que je n'avais jamais divulgué à personne (...)*<sup>30</sup> (p. 122). Neste exemplo, o narrador imagina um diálogo com a mãe sobre a perda de sua virilidade. Ora, nós leitores, tomamos, pois, o lugar que seria ocupado pela mãe, o ouvido atento que escutaria suas confissões, dando alívio às suas angústias. Logo, o próprio ato de narrar é para Salgado um processo catártico, de desconstrução e reconstrução de seu espaço interior dividido entre duas culturas, sempre movido pelo desejo de renascimento dentro de uma identidade cultural fixa e acolhedora, uma cultura-mãe.

No entanto, para seu conflito identitário, verdadeiro conflito dêitico *eu/tempo/espaço* (português x francês; passado x presente; sociedade portuguesa x sociedade francesa), não há solução possível. No entanto, a metamorfose da última parte do romance é, como vimos, uma tentativa de diluir todas essas coordenadas, até que, dessa amálgama, surja um sentido novo - múltiplo - para a identidade buscada pelo narrador para completar seu “déficit de ser”. Percebemos, portanto, em toda a trajetória de *Poulaillet*, a impossibilidade para Salgado de possuir uma identidade portuguesa “pura”, como aquela de seu pai. Da mesma forma que, enquanto filho de imigrantes portugueses na França, ele não pode se desvencilhar do amor herdado, inconscientemente, pela “mãe biológica”, Portugal, e se entregar (ou se integrar) inteiramente a uma “mãe adotiva”. A presentificação da voz repressora do pai, o cantar do galo lusitano - “*Carrrrralho!*”- na enunciação do narrador, já é por si mesmo um processo lento e doloroso de aceitação de uma identidade híbrida.

---

<sup>30</sup> “(...) Eu nunca disse isso para você, então escuta, escuta bem mamãe, eu não sou um homem, eu não tenho ereção. Um pesado segredo que eu nunca tinha divulgado a ninguém (...)”.