

HINOS SUL-AMERICANOS: AS RODAS DE UMA MAQUINARIA OU A HISTORICIDADE

João Carlos Cattelan¹

1 INTRODUÇÃO

Uma das teses caras ao autor Roberto Pompeu de Toledo, num dos textos seus escritos para a **Veja**, em outubro de 2007, é que os hinos em geral e, logo, os sul-americanos pecam por falta de originalidade. Para ele, "Consideradas as letras dos hinos na totalidade, ressalta como característica comum a falta de imaginação". E os hinos nacionais tema deste estudo não escapam à crítica do autor. Em suas palavras, "Todos" os hinos dos cinco países latino-americanos que participaram da Copa do Mundo de 1994 "proclamam a liberdade, que no hino chileno é a 'herança do bravo' e no argentino um 'grito sagrado'". "Todos, igualmente, oferecem, a exemplo do da Itália, os cidadãos em holocausto no altar da pátria: ou seja, convidam-nos a morrer"; "No do Brasil, aceita-se o desafio da morte em nosso peito e não se teme quem nos adora a própria morte". E a suposta ausência de criatividade é arrematada pelo fecho "A falta de imaginação, nas letras, faz com que todas se pareçam". Frise-se: elas se parecem, mas isso não significa que sejam idênticas. Seriam, pois, os hinos mera reprodução um do outro? Eles possuem alguma idiossincrasia? Eis o fio de condução deste estudo.

Começamos dando atenção ao autor e ao que ele afirma sobre os hinos sul-americanos. Eles pecariam por falta de imaginação, pois não possuem criatividade e originalidade. O traço comum que os colocaria sob o mesmo foco axiológico se refere ao fato de discursivizarem os mesmos temas a partir de um só pêndulo avaliativo. Todos tratariam de liberdade, ofereceriam os cidadãos em sacrifício e assumiriam a morte como forma de combate ao estrangeiro. Todos

¹ O autor é docente da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. Atua nos cursos de Letras (graduação, câmpus de Marechal Cândido Rondon, e pós-graduação, câmpus de Cascavel). O trabalho a que se refere este estudo diz respeito a uma das partes do projeto de pesquisa realizado com auxílio da **Fundação Araucária** por meio de "*Bolsa de Produtividade em Pesquisa*".

estariam submetidos a um mesmo regramento enunciativo, que lhes daria o que pode e deve ser dito a partir da ótica em que se colocam: eles pertenceriam a uma maquinaria predizível. O autor assume “a falta de imaginação”, supondo-a como “característica comum” e responsável por fazer com que todos os hinos se pareçam. Esta é, em linhas gerais, a tese do articulista e é a ela que se pretende dedicar atenção neste estudo.

Poderíamos concluir que não há solução para o impasse criado: os hinos pecam por falta de criatividade, já que eles fazem a apologia da liberdade, defendem o uso da violência para a sua manutenção, rememoram a passagem do cativo à liberdade, enaltecem aos que tornaram a liberdade possível, cobram dos cidadãos atuais que ela seja mantida mesmo que ao custo da vida, estabelecem o dever ser dos libertados, celebram uma era de bem-aventurança, ancoram-se num deslumbramento bucólico e afirmam revide a qualquer tentativa de agressão. Os hinos estariam enredados numa rede de sentidos que lhes impõe um trajeto parafrástico.

2 O APAGAMENTO DO ENGENDRAMENTO DO TEXTO

Pode parecer, em face dos apontamentos, que teríamos que dar razão ao autor com que polemizamos e estabelecer como princípio que os hinos pecam por falta de criatividade. Eles parecem se repetir e retomar os enunciados e as temáticas uns dos outros. Aparentemente, eles estão submetidos a uma maquinaria discursiva que submete o intradiscorso ao já-dito, sob a forma de pré-construído ou discurso transversal e revelam que uma formação discursiva os transcende. Deveríamos, assim, dar razão ao autor e fechar a discussão: os hinos em estudo, como outros tantos, não seriam originais ou criativos. Entretanto, aqui começa a reflexão a ser empreendida de forma a questionar uma afirmação que parece apressada e generalizante.

Classificaríamos o pecadilho de Toledo como asepsia do pensamento ou apagamento das diferenças em benefício da busca de um comportamento “lógico” e abstrato. Por meio da atividade reducionista, o que não confirma a tese não existe. Os hinos possuem matrizes e elas são retomadas até “comportadamente”. Mas como não perceber a supressão das diferenças para a afirmação de princípios genéricos de validade universalizante?

Partamos de uma afirmação de Schneider (1990, p. 138); para ele, “A originalidade não está no fato de não ter uma origem, mas de fundar, de certo modo, sua própria origem”. Ela nos autoriza a pensar que, quando Toledo afirma que os hinos não possuem criatividade, ele espera que cada um se dê uma constituição original, abordando a independência de uma forma inédita.

No entanto, é impossível que apareça algo criativo e original, a não ser por meio da denegação da presença do outro. Como afirma o autor, ser original não exige uma origem própria, em absoluto, mas que, por meio da voz do outro, funde-se uma origem.

Que o interdiscurso tenha primazia sobre o discurso é um primado indiscutível: as noções de dialogia, polifonia, heterogeneidade e interdiscurso demonstram a sociabilidade humana. Entretanto, devemos perceber que cada uma traz embutida a defesa de que o eu e o outro são constitutivos. Não produzimos discurso sem o outro; mas também não o fazemos sem estarmos presentes e sermos partícipes da arquitetura textual. Como afirma Eco (1997, p. 53), “Nascemos sob o signo errado e estarmos no mundo de maneira edificante equivale a corrigirmos dia após dia o nosso horóscopo”.

Podemos assumir que os hinos pertencem a um gênero discursivo. A sua composição deve atender a um conjunto de procedimentos, para ser considerada a canção símbolo de um país. Há imperativos da ordem da enunciação que fixam diretrizes para que o engendramento do texto atenda a sua finalidade. Os hinos estão submetidos a um regime estilístico que, para Bakhtin (1992), é bastante coercitivo, pois impõe uma conduta regrada e injuntiva. Mesmo assim, ao lado do estilo social controlador, há espaço para marcas idiossincráticas no que, se submetido à assepsia de pensamento de que falamos, parece a repetição de uma maquinaria discursiva. Se fosse assim, os hinos seriam um paradoxo, pois enalteceriam a liberdade por meio de uma submissão discursiva tenaz e controladora: homogeneizante.

Esperamos frisar adequadamente que, se os hinos sul-americanos têm traços genéricos em comum e reverberam enunciados “fundadores”, isto não os desqualifica, pois diz respeito à propriedade da escritura se servir de textos outros para a tessitura atual. A originalidade e a criatividade, no sentido do ineditismo e da surpresa não passam de mito. Porém, se, por um lado, a retomada e a alusão são processos inexoráveis, o retorno, em geral, nunca é mera reprodução, pois, por mais idênticos que sejam, os “novos” discursos se atrelam a uma historicidade; a outro evento de completude relativa.

Fixemos nosso ponto de vista. Se, no hino argentino, a liberdade é “el grito sagrado”, no hino boliviano, é “la dicha y la paz”, no brasileiro, brilha “em raios fúlgidos”, no chileno, é “la tumba de los libres”, no colombiano, é “la gloria inmarcesible” e “el júbilo inmortal”, no equatoriano, o “pecho rebosa de gozo e tu frente (está) radiosa”, por sua causa, no paraguaio, a pátria “libertad e justicia defende”, no peruano, é “el voto solemne” e “el grito sagrado”, no uruguaio, é “ese grito (que) a la Patria salvó”, “tesoro sin par” e propicia “goces divinos” e, no venezuelano, aparece na forma de palavras de ordem, como “Abajo cadenas” e “Muera la

opresión". Assumimos que os hinos fazem a apologia da liberdade, mas eles não o fazem do mesmo modo. Num caso, ela é enaltecida; noutro, é a causa da felicidade; noutro, é a base da legalidade; noutro, é a salvação; noutro, é a razão da luta. Inútil tentar arrebanhar as distinções apagadas pela atitude generalizante: o mesmo é dito para dizer o diferente; usa-se o outro para criar o próprio. Escrever impõe a tarefa de tornar seu o que é de outro. Para Schneider (1990, p. 140), "a originalidade da obra decorre então de sua capacidade de engendrar mundos, e não do fato de que essa visão 'primeira' foi engendrada por um autor 'primeiro', sem origem".

Consideremos outro fio: que seja o da celebração de uma era de bem-aventurança. Se, no hino argentino, a entusiasmo se faz com "Ved en trono a la noble Igualdad", no boliviano, ele ocorre com "Aquí alzó la justicia su trono", no brasileiro, com "um sonho intenso, um raio vívido", no chileno, com "Dulce patria", no colombiano, com "la libertad sublime derrama las auroras", no equatoriano, com "Más que el sol contemplamos lucir", no paraguaio, com "magnífico edén", no peruano, com "su propio esplendor", no uruguaio, com "Fortaleza, justicia y virtud", e, no venezuelano, com "Unida con lazos que el cielo formó". É preciso admitir a existência de uma matriz de sentido que celebra o momento vivido como uma época de paz e bem-aventurança, mas os hinos não o fazem do mesmo modo. Se surge uma matriz após o apagamento das diferenças, é certo que ela permite que o saque das palavras do outro construa uma idiossincrasia particular: falamos das mesmas coisas, mas não do mesmo modo e dizer de outro modo é dizer outra coisa. Eis Schneider (1990, p. 100) outra vez: "nada digo que não tenha sido dito uma primeira vez por outrem, mas, mais profundamente, o que vem do outro aparece, por essa única razão, revestido do brilho da primeira vez".

Tomemos um terceiro caso: seja o trânsito da opressão à liberdade. O que aparece no hino argentino como "Oíd el ruido de rotas cadenas", no boliviano, surge como "ya cesó su servil condición", no brasileiro, como "conseguimos conquistar com braço forte", no chileno, como "asilo contra la opresión", no colombiano, como "cesó la horrible noche", no equatoriano, como "y esa sangre fué germen fecundo", no paraguaio, como "nuestro brío nos dió libertad", no peruano, como "el estruendo de broncas cadenas", no uruguaio, como "La justicia, por último vence", e, no venezuelano, como "el yugo lanzó la ley". Sempre o mesmo tema, mas cada hino o traduz para os seus termos: num caso, de modo constativa, noutro, de modo apaixonado, noutro, de forma denunciadora. De novo: diz-se o mesmo, mas não se diz o mesmo. Fala-se sobre a superação da opressão, mas ela é "rota cadena", "la opresión", a "horrible noche". Se o que se diz é a mesma coisa, não o é o modo como se diz e, com isso, o que se diz. As generalizações resultam do hábito de perseguir a lógica e a abstração, que se sustentam sobre uma

produção de conhecimentos que desencarna os objetos empíricos de sua vestimenta e revela um esqueleto que não tem fisionomia, corporeidade ou idiossincrasia.

O hábito de apagar particularidades, eliminar o engendramento do texto e submeter a discursividade a uma dessuperficialização homogeneizante produz a obtenção da similaridade e o apagamento da heterogeneidade e da complexidade enunciativa. Todos os hinos são hinos e todos abordam os mesmos temas (nem isso se pode afirmar, dado que temas que aparecem em uns não se repetem em outros), mas é atestável que cada um tem estilo e individualidade: o seu próprio intradiscurso. A vontade de submeter o intradiscurso ao interdiscurso não deixa de provocar alguns estragos sobre as diferenças. Ainda que fossem, de acordo com Schneider (299, p. 134), “toda imitação comporta, em graus diversos, defasagens, invenções estilísticas, desagarres semânticos em que se desenha um novo texto, aquele que o ‘plagiário’ não ousa escrever, em nome próprio, sem entremear de empréstimo à guisa de testemunho”. Nos hinos, ele ousa, o que deveria causar mais do que afirmações genéricas.

Consideramos três ideias chave dos hinos sul-americanos, mas é necessário frisar que qualquer outra se submeteria ao procedimento. Que o mesmo está em todos eles procede, mas também o diferente está e não só nas pequenas diferenças, mas ainda onde tudo encaminha para a unicidade. Na identidade, está a diferença e, na diferença, está a identidade. Enfim: há originalidade e criatividade nos hinos e as vemos quando estamos dispostos a procurar mais do que regras de pensamento ou atitudes generalizantes. Basta, para isso, que lembremos com Schneider (1990, p. 63) que, modernamente, insistimos “na noção de texto como tecido, tela de reminiscência, uma vez que um texto nunca dá acesso à coisa escrita pela primeira vez. Como a lembrança-sobre-tela, o texto é lembrança de uma tela. Texto que se lembra de um texto anterior. O grau zero da escritura não existe e talvez jamais tenha existido”.

Fechamos esta seção, considerando que a asepsia do pensamento a que nos referimos promove o apagamento da enunciação no enunciado. Por meio de operações de desmontagem, de dessuperficialização, de regramento e de apagamento das operações enunciativas, ela chega a enunciados nucleares, mas apaga o que é da ordem da diversidade e da historicidade do enunciador e do enunciado. Na busca da descoberta de uma engrenagem discursiva, ela mutila o processo de criação do enunciado e as peculiaridades que o constituem.

3 O APAGAMENTO DA ENUNCIÇÃO NO/DO ENUNCIADO

Se fomos claros, pensamos que a defesa da falta de imaginação nos hinos em estudo se deve a um primeiro modo de apagamento, que elimina as diferenças entre as materialidades discursivas dos hinos em estudo. Esse processo se refere ao apagamento do acontecimento em nome da revelação da estrutura subjacente: determinam-se as regras do jogo e se apagam os lances, as táticas e as estratégias. Valem as regras do xadrez e não o que os enxadristas fazem. Demos isso por estabelecido e indiquemos o segundo pécadilho cometido por Toledo, que diz respeito ao apagamento da historicidade de produção dos hinos sul-americanos, a qual pode ser apreendida sob, pelo menos, três formas de percepção.

Antes de passarmos a elas, consideremos que, do ponto de vista da análise de discurso, a noção/conceito de acontecimento é fundamental. Para Bakhtin (1997, p. 128), “O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável”, isto é, “A enunciação [...] tem um sentido diferente a cada vez que é usada, (pois) depende da situação histórica concreta”. Foucault (1995, p. 23) afirma que a tradição “autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem”. Possenti (2005, p. 378) afirma que o acontecimento “caracteriza o que foge à estrutura, ou a uma rede causal”. A atitude que pauta a forma de Toledo ler os hinos nacionais tem relação com o hábito de pensar que apaga as circunstâncias de produção em nome da detecção de aspectos estruturais. É sob esse prisma que falamos de apagamento da historicidade e consideramos os hinos sul-americanos como acontecimentos, porque eles não se submetem a uma rede causal estrita, embora estejam numa rede interdiscursiva, e porque, como fato histórico que são, não podem ter suas diferenças obliteradas, sob pena de mutilação da enunciação peculiar e irrepetível que os caracteriza.

O primeiro modo de apagamento da historicidade dos hinos sul-americanos pode ser atribuído à inobservância de como a enunciação afeta o engendramento do intradiscurso. Eles fazem revelações históricas e usam enunciados “narrativos” que remetem ao passado do país, indicando que cada um pagou o seu quinhão ao tacão do imperialismo que assolou a América Latina. Cada um deles faz saber que o jugo opressivo perdurou por séculos, fazendo vítimas aos milhares e gerando a opressão sobre a terra, a família e o modo de ser do povo; no limite, quebrando os espelhos identitários. Apenas a assepsia do pensamento a que nos reportamos é que os hinos podem parecer iguais. Esta assepsia se aplica à obliteração da enunciação sobre o enunciado em prol de afirmações abrangentes e pouco elucidativas: talvez, empobrecedoras.

Cada hino, em face da história vivida, reporta-se a ela e revela trajetos históricos que têm em comum a violência e o alcance da liberdade e a vida sob um regime diferente e com injunções distintas sobre corpo e alma. Cada um narra a história do país de uma forma mais ou menos dramática, açambarcado pelas condições de vida que antecederam a independência e a destituição das forças imperiais. No intradiscorso de cada um, muito da história vivida está presente e, se ela foi forjada no calor da batalha e da violência sobre os corpos, não é possível pretender composições que romantizem o mundo vivido e façam vistas grossas ao preço pago ao despotismo. O texto é um tributo que se paga e se faz à história. Vejamos como se apaga a enunciação no/do enunciado e como este é mutilado em sua historicidade interna.

Observemos como se apresenta parte da historicidade interna de cada hino. Para o hino argentino, a luta pela “Libertad” produziu “el ruido de rotas cadenas” e colocou “en trono a la noble Igualdad”. Para o hino boliviano, contra o “estruendo marcial que ayer fuera y al clamor de la guerra horroroso, siguen hoy, en contraste harmonioso, dulces himnos de paz y unión”, “es ya libre este suelo” e “ya cesó su servil condición”. Com isso, “Aqui, alzó la justicia su trono que la vil opresión desconoce”, pois se deve “Morir antes que esclavos vivir”. No hino brasileiro, “o penhor dessa igualdade conseguimos conquistar com braço forte”; assim, “o sol da Liberdade em raios fúlgidos brilhou no céu da pátria” e, por isso, “um sonho intenso, um raio vívido de amor e de esperança à terra desce”. No hino chileno, para manter a liberdade, o país será “o la tumba de los libres o el asilo contra la opresión”. No hino colombiano, afirma-se que “Independencia grita el mundo americano” e “se baña en sangre de heroes la tierra de Colón”. Por isso, “los que sufren” e aquele que “entre cadenas gime”, crendo que “el rey no es soberano” e “horrores prefiriendo a la pérvida salud”, lutam pela liberdade. Com isso, “el cauce se colma de despojos” e “de sangre y llanto um río se mira allí correr”. Dado o horror da batalha, “La virgen sus cabellos arranca”, mas a “esperanza cubre la loza fría”. Como “la abnegación es mucha” e se crê que “justicia es libertad”, sobre “escombros de la muerte”, “En surcos de Dolores el bien germina ya”, “Cesó la horrible noche” e “la libertad sublime derrama las auroras”. No hino equatoriano, “el holocausto” dos que “vertieron su sangre por ti” trouxe a liberdade, pois “esa sangre fué germen fecundo”. No hino paraguaio, o país “três centurias un cetro oprimió” e ele sofreu o jugo de “opresores”. Mas, “trozada la augusta diadema”, “De la tumba del vil feudalismo se alza libre la Patria deidad”. Por consequência, “ni opresores ni siervos alientan donde reina unión e igualdad”, já que a pátria “Libertad y justicia defiende”. Para o hino nacional do Peru, “el peruano oprimido la ominosa cadena arrastó; condenado a una cruel servidumbre largo tiempo em silencio gimió”. Submetido a “broncas cadenas”, ele viveu “tres siglos de horror”. A pátria

“humillada tres siglos gimió”, por causa do “tirano ambicioso Iberino, que la América toda asoló”. Era necessário “quebrar ese cetro que España reclinaba orgullosos en los dos”. Por causa da luta, “saltaron los grillos y los surcos que en sí reparo”. No hino uruguaio, sustenta-se que “la Iberia ostentaba su altivo poder” e “a sus plantas cautivo yacía” o país. Com “déspotas fieros”, “ciego furor” e “Ciegos odios y negra ambición”, “las iras de um Rey” mantinha “la tierra sangrenta”, o que provocou “Diez mil tumbas” e permite falar em “bautismo de sangre” e “esa sangre que riega tu altar”. Mas, em face da luta pela liberdade, sob “fiero estampido” e “fuego marcial”, viu-se “trozada (a) cadena”. Com isso, “la justicia vence” e, agora, reinam “Igualdad, patriotismo y unión”. O hino venezuelano, por fim, afirma que, com palavras de ordem, como “abajo cadenas” e “Muera la opresión”, “respetando la virtude y honor”, “libertad pidió”. Com a luta pelo fim da opressão, “el yugo lanzó” e eliminou “el vil egoísmo” e “el despotismo”.

A estrutura de composição dos hinos marca a historicidade dos povos e a constituição da nação independente. O léxico, os ingredientes sintáticos e os recursos semânticos indiciam uma história tenebrosa, marcada por guerra, morte, sangue e opressão. Alguns sintagmas são sintomáticos: “rotas cadenas”, “broncas cadenas” e “trozada cadena”. Sinteticamente, fazem ver o regime aprisionador a que estavam submetidos os sul-americanos. Também “en surcos de Dolores”, “se banã en sangre” e “el cauce se colma de despojos” apontam para o número de vítimas ocasionado pelo totalitarismo imperial. Ainda, “tres siglos gimió”, “tres centurias un cetro oprimió” e “tres siglos de horror” tornam concreta a temporalidade da submissão e da imposição de um regime truculento e nefasto. “El Rey no es soberano”, “augusta diadema”, “ese cetro que España”, “tirano ambicioso Iberino”, la Iberia” e “las iras de um Rey” apontam explicitamente para o responsável pela opressão prepotente e vil. São marcas contundentes demais para serem ignoradas. A violência sofrida é discursivizada de forma grandiloquente e não há como se pôr a compor canções bucólicas, quando a história vivida está amparada em “esa sangre que riega tu altar”. Os hinos falam sobre violência, guerra e agressão, mas como não fazê-lo, tendo vivido o horror do holocausto e da vitimização dos conterrâneos? De novo: não podemos assumir, portanto, que, apesar de falar do mesmo, fala-se a mesma coisa.

Fechemos: o engendramento dos hinos sul-americanos salienta o que foi e talvez ainda seja a história desses povos. Obliterar as suas marcas discursivas é ignorar uma das formas de sua historicidade, deixando escapar o fato de que o enunciado aponta para a enunciação e que ela é parte constitutiva da moeda. Afirmar que os hinos não possuem criatividade é exigir que apaguem os laços que os prendem à história vivida, que se materializa em gestos de memória e recebe estatuto textual. Só podemos exigir uma criatividade que se ancore nos ditames das

condições de produção. Posto de outra forma: apenas sob as coerções de uma história baixa, sangrenta, belicosa e exploradora, a exigência de criação pode ser feita e os hinos atendem a essa exigência. Eles estão na história e a fazem, revelando-a; eles não poderiam se apartar dela. Se as letras abordam o tétrico e o horripilante é porque a sua independência se fez com morticínios e holocaustos. A criatividade só poderia ser exercida sob as determinações de uma história atravessada pelo escravagismo: “las cadenas, los grillos, la tumba (y) las plantas”.

O segundo modo de apagamento da historicidade dos hinos se refere ao apagamento da enunciação e da temporalidade a que eles estão vinculados. Podemos ser breves sobre isso, pois um historiador teria mais elementos a apresentar sobre o que circundou a independência dos países sul-americanos. De nossa parte, sem correr grandes riscos, podemos nos reportar a conhecimentos históricos que revelam a submissão da América do Sul às coroas portuguesa e espanhola, que aqui desembarcaram em busca de riquezas esgotadas em seus territórios. Foi em busca de prata e outro que os europeus chegaram e, se possível, de outras mercadorias de valor, como o pau-brasil. Diferentemente da “descoberta” da América do Norte, buscada para ser a pátria de um povo que se fixou e constituiu um terreno de identidade, a América do Sul foi buscada para angariar riquezas e sustentar cetros enfraquecidos pela usura. Foram mais de três séculos de usurpação, exploração, escravidão e espólio que estas terras sofreram sob o tacão do imperialismo, do despotismo e do feudalismo. Quando cada hino foi composto, ainda se vivia sob os efeitos da ameaça que parecia suplantada; não há, assim, como não se referir ao jugo sofrido por “tres centurias”, o que não significa que as composições percam em criatividade, já que, apesar de falarem da sujeição sofrida, fazem-no de modo diferente: basta olhar o porte de cada letra e como cada uma “narrativiza” os séculos de sofrimento.

Mas há um terceiro modo de apagamento da historicidade, desta vez, voltado para a inobservância de como o enunciado representa a enunciação, isto é: como a enunciação afeta o enunciado, este a aponta, fazendo-a ser vista. Neste sentido, por meio do enunciado, chega-se à enunciação ou ao contexto ou às condições de produção. Demos um exemplo: se é dito “Ved en trono a la noble Igualdad”, o enunciado é possível, pois os três séculos de domínio ibérico suprimiram os direitos da população. Se, no momento de produção dos hinos, afirma-se a existência da igualdade, ela não existia antes. As palavras e os enunciados têm dois lados: um direito e um avesso. O sistema de pressuposições existentes no momento da criação dos hinos se elucida por meio dos ingredientes utilizados em face dos traços característicos de um modo histórico de vida marcado pela presença imperial na América do Sul.

Demos mais alguns exemplos para caracterizar o terceiro apagamento da historicidade

dos hinos em estudo. Se, agora, “es ya libre este suelo”, a liberdade não existia antes; se “ya cesó su servil condición”, a servidão estava presente antes; se “siguen hoy dulces himnos de paz y unión”, elas não existiam no período imperial; se “la justicia alzó su trono”, a injustiça predominou por três séculos; se é preferível “Morir antes que esclavos vivir”, vivia-se como escravos antes; se “la libertad sublime derrama las auroras”, ela não o fazia antes; se o hino fala sobre “holocausto”, é porque várias pessoas morreram; se o povo “oprimido la ominosa cadena arrasto”, a opressão foi típica da vida do povo; se o país foi “condenado a una cruel servidumbre”, a servidão, a escravidão e o jugo aconteceram. Cadeias, grilhões, ira, furor, ambição, poder, cativoiro, sangue e egoísmo foram típicos de trezentos anos do poderio bélico e simbólico do império. Não há como exigir que o hino do país que passou por essas mazelas não fale delas e se entregue a canções edificantes. A história da independência dos países sul-americanos é baixa, violenta, trágica e sangrenta. A liberdade não veio do altruísmo de quem se fartava com as riquezas do terreno alheio. Os hinos, enfim, abordam as condições em que as independências se deram e qual foi o preço da conquista: não podemos e não devemos olvidar essas condições, alegando que este gesto memorial induza à xenofobia. O povo que não conhece a sua história não faz história e pode repetir os equívocos cometidos.

Voltemos: os hinos não pecam por falta de criatividade. A observação de como cada um constrói a sua historicidade interna e externa mostra que, apesar de lidarem com fios de tessitura próximos, porque próximas foram as histórias, eles as constroem de modo peculiar. Mesmo a marcialidade que caracteriza a sua cadência rítmica sustenta sistemas melódicos distintos e marcação temporal diferente: abandonemos este ponto.

4 O DESCONHECIMENTO DO GÊNERO DISCURSIVO

Percebemos que a acusação da falta de imaginação só é possível sob o apagamento das operações discursivas que constituem as composições. Aqui, apaga-se o engendramento do enunciado; ali, oblitera-se a enunciação no/do enunciado. Temos duas atividades a mais para destacar no que tange aos processos de dessuperficialização de que falamos e que acabam, por fim, permitindo a generalização redutora. Elas dizem respeito à inobservância do gênero e do trabalho de autoria. São quatro formas de apagamento da textualidade e da discursivização em nome da generalização e da assepsia do pensamento.

Para Bakhtin (1992, p. 279), “Todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que

sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas de atividade humana". Entendamos por esfera de atividade humana uma formação movida por interesses comuns, como a medicina, o direito e a economia, dentre outros. Entendida dessa forma, uma esfera reúne, num mesmo grupo, por relações consensuais ou antagônicas, um conjunto de pessoas cujas metas podem ser aparentadas, em face dos objetivos dos seus membros: a saúde, a lei, o gerenciamento. Esses agrupamentos precisam, é óbvio, para a constituição das redes organizacionais e de crença que se formam, da linguagem.

Como as necessidades, os desejos e os interesses são distintos e pressões e demandas vêm de dentro e de fora dos grupos, os textos e os discursos que se produzem são múltiplos, gerando modos variados de uso, em face das necessidades de cada área. Não deve espantar, portanto, a variação do uso da língua e a variedade textual existente, pois "a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes de uma ou outra esfera da atividade humana" (p. 279). Poderíamos concluir que os hinos nacionais emanam de uma esfera de atividade humana, a política talvez, cuja finalidade é a administração da vida pública e comunitária, com os hinos desempenhando o papel de mobilização de uma comunidade e a constituindo simbólica e identitariamente.

Conforme o autor citado (p. 279), "O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção perada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas, e sobretudo, por sua construção composicional". Como enunciados que são, os hinos estão atrelados à esfera de comunicação que os constitui, sendo marcados pela sua tipicidade e, ao refletir essas condições e finalidades, fazem-no por meio de um estilo social que esboça um tema, um estilo verbal e uma construção composicional. À luz do que já discutimos, parece evidente que os hinos em estudo se submetem às condições previstas para serem enunciados sociais, já que se encaixam nos eixos previstos, pois "conteúdo temático e construção composicional fundem-se indissolúvelmente *no todo* do enunciado" (grifo do autor), tornando-os enunciados estáveis e socialmente reconhecíveis. Mas devemos assumir de pronto que pertencer a um estilo social não impõe ao enunciado a uma maquinaria fechada e condicionante. Ser marcado por uma esfera de atividade humana, prevê um trajeto que vai da maior ou menor liberdade do estilo individual frente o estilo social: poderíamos assumir que os hinos oscilam entre coerções e liberações.

Como, conforme Bakhtin (1992, p. 279), "a variedade virtual da atividade humana é

inesgotável, cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa”. Se aceitamos que os hinos pertencem à esfera política, não precisamos de maiores argumentos para a defesa da heterogeneidade de gêneros que se usam nela. Basta assegurar que os hinos pertencem a um gênero discursivo, pois possuem um conteúdo, um estilo e uma arquitetônica e atendem a necessidades interlocutivas. Mas, sobretudo, eles constituem um gênero, pois, para o autor, “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (grifos do autor). Um hino é um tipo relativamente estável de enunciado, mas nos apressemos em enfatizar que o acento prosódico de leitura deveria incidir sobre “relativamente” e não sobre “estável”.

Valhamo-nos, ainda, para a demonstração que pretendemos, de Maingueneau (2008, p. 17), que afirma que os tipos discursivos, dentre os quais está o político, “englobam *gêneros de discurso*, entendidos como dispositivos sócio-históricos de comunicação, como instituições de palavras socialmente reconhecidas”. Entendemos que um hino é um desses dispositivos, que se constitui num gênero discursivo validado por uma condição sócio-histórica. Mas, além de perceber que um hino é um gênero e não é produzido aleatória e livremente, num espaço de decisão arbitrária, precisamos perceber que ele, ao ser constituído, constitui uma “cenografia”, que Maingueneau define como um “certo uso da linguagem” (p. 52), “uma certa maneira de dizer” (p. 53) e “como quadro, como *processo*” (p. 51 – grifo nosso).

Para o autor (p. 116), a cenografia “não é [e isto é crucial] imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, sendo instituída pelo próprio discurso”. A assunção do autor é relevante para os nossos propósitos, pois um hino organiza uma cenografia que deve ser validada pela enunciação e cumprir seus objetivos, sem ser coibido em seu estilo. O processamento do texto e do discurso passa pela instituição de uma cenografia legitimada e legitimante que emerge do “discurso de algum modo desde o início” (p. 117) e demanda a “própria enunciação” para “legitimar a cenografia que ele impõe”, que, é preciso enfatizar, passa pelo crivo do conteúdo, do estilo e da composição, sem que o estilo seja subsumido por qualquer fator.

Para deixamos saliente o aspecto que pretendemos atentar, porque ele é relevante para os nossos objetivos, frisemos: os hinos constituem um gênero discursivo que emana de uma esfera de atividade humana (a política). Poderíamos ser levados a concluir que, formatados socialmente, eles não dariam margem à inventividade, pois deveriam obedecer aos ditames temáticos, estilísticos e composicionais previstos. Mas, como demandam a constituição de uma cenografia

para serem compostos, eles permitem que a “originalidade” e a “criatividade” sejam exercitadas. Eles são estáveis, mas *relativamente*; eles pertencem a um gênero, mas têm um compromisso com uma *maneira* de dizer. Há, assim, espaço para a peculiaridade, apesar de ela não cair no terreno do aleatório e do imprevisível.

Consideremos o núcleo temático da liberdade para a defesa da criatividade em relação aos hinos sul-americanos. No hino argentino, ela é “Libertad, Libertad, Libertad!”, é repetida três vezes, com exclamação e é grafada em letras maiúsculas. Além disso, é adjetivada como “noble”. No hino boliviano, ela surge em “Libertad, libertad, libertad!”, sem letras maiúsculas e exclamação. À frente, o verso é repetido sem maiúscula. Ela aparece, ainda, no verso “es ya libre, ya libre este suelo”, com efeitos de constatação e não é adjetivada. No hino brasileiro, ela é grafada com letra maiúscula e é dito que, ao som do brado retumbante do povo heroico, como o sol, em raios fúlgidos, brilhou no céu da pátria. Afirma-se que, no seu seio, “Desafia o nosso peito a própria morte”, sendo ela que move a paixão necessária para a luta em nome da bem-aventurança que proporciona. No hino chileno, ela aparece no verso “Que o la tumba serás de los libres”, em que se defende a opção pela morte à falta de liberdade. O termo ‘liberdade’ não aparece e nem é adjetivado. No hino colombiano, o termo ocorre em “La libertad sublime” e “la libertad se estrena”, em minúsculas, sendo adjetivada como ‘sublime’. Para um dos hinos mais longos, fala-se pouco de liberdade e a atenção se volta para a luta e para os sacrifícios, enfatizando a causa e não o efeito. No hino equatoriano, ela não aparece e a louvação é feita à pátria e à sua majestade. No hino paraguaio, é usada duas vezes, mas, num caso, é associada a “nuestro brío” e, no outro, é relacionada à “justicia [que] defiende nuestra patria”. No hino peruano, ela aparece em cinco versos, sendo ligada ao juramento de permanecer livre, à ideia de ser o motor da luta e como slogan injuntivo: “Somos libres, seámoslo siempre”, sendo adjetivada como “el grito sagrado”. O hino uruguaio, contundente com relação à assunção da luta pela manutenção da liberdade, em 7 versos, fala sobre ela, que é ou palavra de ordem, como em “Libertad, libertad Orientales”, ou slogan injuntivo, como em “Libertad o con gloria morir” e em “Libertad en la lid clamaremos y muriendo, también libertad!”. Além disso, afirma que “Mucho cuestras tesoro sin par”, em que “tesoro” adjetiva a liberdade; noutro verso, ela é “adorada”. No hino venezuelano, fala-se de liberdade em um verso: “el pobre en su choza pidió”; o hino é uma ode contra a opressão e as “cadenas”.

Podemos ver como os hinos sul-americanos tematizam a liberdade, como ela aparece associada a objetivos e como é dada como motor para atividades. Parece evidente o bastante que, se os hinos falam de liberdade, eles o fazem de modo distinto. Com relação ao conteúdo temático

“liberdade”, que é imposto pelo gênero discursivo “hino”, a cenografia constituída é diferenciada, o que permite concluir que os hinos em estudo revelam criatividade, apesar de estarem submetidos a ditames do gênero. Esperamos que a exploração deste conteúdo dos hinos sirva para demonstrar que, embora sejam cercados por condicionantes do gênero e pela esfera de atividade humana que deles se serve, há uma atividade diferenciada com relação ao engendramento intradiscursivo sobre o tema, o que indica uma idiosincrasia controlada, mas não injuntivamente determinada por uma maquinaria tenaz e sem brechas.

Compreendamos melhor do que falamos, quando afirmamos que um hino é um gênero discursivo ou um dispositivo sócio-histórico de comunicação. Um hino se organiza a partir de enunciados históricos (“as margens plácidas do Ipiranga ouviram o brado retumbante de um povo heroico”, “Los primeros los hijos del suelo vertieron su sangre por ti”, “A los pueblos de América, tres centurias un cetro oprimió, mas um día soberbia surgiendo el cetro rompió”, “Largo tempo el peruano la ominosa cadena arrastó”, “Que a sus bravos em fieras batallas de entusiasmo inflamó”), que são imperativos (“Coronados com gloria vivamos o Juremos com Gloria morir”, “morir antes que ver humillado de la patria el augusto pendón”, “Verás que um filho teu não foge à luta”, “Paraguayos, república o muerte”, “antes niegue su luces el sol que faltemos al voto solemne”), que enaltecem o solo materno (“Esta tierra inocente e hermosa”, “teu formoso ceu risonho e límpido”, “tu campo de flores bordado es la copia feliz del edén”, “cuán pura, de lauro ceñida Dulce Patria te ostentas así”, “La Amazona soberbia del Sud”), que celebram a vida presente de forma idealizada (“Ved em trono la noble Igualdad”, “siguen hoy, en contraste armonioso, dulces himnos de paz y unión”, “Más que el sol contemplamos lucir”, “donde reina unión e igualdad”, “Nuestra patria entrará em parangón”) e que rejeitam a opressão (“ya cesó su servil condición”, “De la tumba del vil feudalismo”, “condenado a una cruel servidumbre”, “a sus plantas cautivo yacía”, “el vil egoismo”), de estrutura arquitetônica e estilística semelhante, que os põe numa forma composicional, sem os obrigar a se repetir.

Os hinos abordam conteúdos temáticos semelhantes, se não idênticos, mas nem todos tratam de todos e os que possuem conteúdos em comum não os abordam do mesmo modo. Enquanto uns optam pela exaltação da natureza e pelo deslumbramento bucólico, outros se sustentam no desenho tétrico do combate ou focalizam a perniciosidade do estrangeiro ou se limitam a se comprometer com a liberdade da pátria, o que remete a estilos diferenciados de discursivizar a relação entre a opressão e a liberdade. Se uns compõem uma cenografia mais amena sobre a história vivida, outros a desenham de forma contundente e denunciadora.

Sem querer esgotar os apontamentos sobre a discussão, encerramos a seção, afirmando

que, apesar de comungarem traços genéricos, os hinos apontam para a particularidade de uma história, de uma discursivização e de um gesto de textualização. Fechemos, então, valendo-nos de Chartier (1990, p. 26) que afirma que a “apropriação [...] tem por objetivo uma história social das interpretações remetidas para as suas determinações fundantes (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem”, o que leva a reconhecer que “as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas” (p. 27).

5 O APAGAMENTO DAS MARCAS DE AUTORIA

Voltemo-nos para a quarta problemática que, como assumimos, impediu o autor com que polemizamos de ver as dispersões entre os hinos. A generalização e a universalização se produziram à custa do apagamento do enunciado, da enunciação e do gênero discursivo: e da autoria. É sobre esse quádruplo apagamento que a uniformidade pode ser alcançada, inclusive, com o equívoco de afirmar que a violência é a matriz maior de sentido, quando, efetivamente, ela é a liberdade. A nosso ver, são quatro inobservâncias apressadas que produzem, no final, o raciocínio generalizante que oblitera o que há de estilístico nas composições.

Nesta seção, discutimos a autoria e a aplicamos aos hinos em estudo. Alguns alertas se fazem necessários. O conceito de autoria/autor é complexo e o trataremos de forma sumária, o que pode fazer com que não o apanhemos do melhor modo: consideramos que não há autor sem autoria e que não há autoria sem autor, o que os faz se confundirem ente si. No limite, autor é causa, autoria é efeito. Entenderemos autoria como um efeito do texto/discurso e não como ligada a uma entidade empírica. Por fim, conceituaremos autoria, a partir de horizontes teóricos distintos, o que pode parecer estranho à primeira vista; entretanto, as suas percepções não se contradizem; antes, complementam-se e se elucidam uma na/com a outra.

Para Bakhtin (1992, p. 26), “todos os componentes de uma obra nos são dados através da reação que eles suscitam no autor”, sendo, pois, um hino o que chega ao ouvinte pela voz do compositor, que abrange o objeto do discurso a partir da posição que ocupa e lhe permite um excedente de visão, pois transcende “cada um dos constituintes” e “vê e sabe mais do que eles” (p. 32): “Tudo o que determina e caracteriza a existência em sua atualidade [...] arde com o fogo da alteridade”. O excedente de visão, que Bakhtin chama de “exotopia” (p. 43), leva-o a constituir

um efeito de completude sobre o objeto, fazendo-o compreender de uma forma, sem que possamos afirmar que a obra corresponde a um objeto empírico isomórfico com a forma, como se entre as palavras e as coisas houvesse uma referência coincidente. O autor, na escritura, vê-se na obrigação de se distanciar do “conteúdo” e lhe dar forma, o que consistirá “essencialmente em *englobar* e em elaborar o que por princípio constitui justamente as *fronteiras do sentido*” (p. 180 - grifos do autor). Que ele seja afetado pela voz de outros é uma fatalidade inexorável, pois o eu não existe sem uma alteridade: não há intradiscorso sem intertextualidade, mas não se pode reduzir a diferença à unicidade.

Uma “obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significativa, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significativa e de um peso de valores” (p. 203). Retirar a escritura de suas condições históricas de produção e tratá-lo como objeto teórico desligado de seus liames discursivos é submetê-lo à assepsia e fazê-lo perder-se nas determinações da homogeneidade. Um hino está ligado as suas imbricações históricas e não pode deixar de tratar de violência se violenta foi a história da independência do país, mas a atividade autoral não vai formatá-lo de modo idêntico, assim como qualquer tema que se imponha. O autor, afetado pelas condições históricas que o apanham e pelo gênero discursivo previsto, deve dar uma completude, mesmo que provisória, ao texto/discorso que produz, fazendo ver o que seu horizonte exotópico lhe oportuniza: e isto é relevante. O autor deve ser levado em conta, para que a obra não se torne um objeto abstraído de suas determinações e seja percebida como corpo a ser dissecado.

Para Bakhtin (p. 102), não se pode perder “as forças motrizes que presidiam à criação do acontecimento na fase de sua realização”. Para ele, “A ideia do *enriquecimento formal* [é a força] motriz da criação cultural que [...] tende para um enriquecimento do objeto por meio do material [e] o transpõe para outro plano de valores, justifica-o com o dom da *forma*, *transforma-o*” (grifos do autor). Eis o ponto a relevar: na atividade de escritura, o autor busca uma forma e, ao fazê-lo, contorna o tema com recursos que o responsabilizam pela atividade. Por meio do mapeamento do “conteúdo”, ele o contorna pela exotopia que possui. Eis, pois, a inescapável responsabilidade. Para Bakhtin (1992, p. 220), “O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante”, como responsável pelo formato do tema e pelas escolhas para dá-lo como acontecimento discursivo.

Vamos ao segundo pensador. Se o autor possui um excedente de visão exotópica e a sua atividade provém do enriquecimento formal, ouçamos Barthes (1997, p. 14); para ele, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente:

fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer". Segundo ele, a língua disponibiliza formas relativamente estáveis de dizer, o que pode gerar a repetição de fórmulas cristalizadas de dizer: o clichê, o slogan, a frase feita. Se o autor deve recorrer às formas materiais da língua, seu lugar de luta se constitui justamente no confronto com os "sintagmas" esclerosados, para, deles, fazer surgir a surpresa.

O autor deve, em face do excedente de visão, encontrar a melhor forma para atender aos seus objetivos. Os hinos em estudo cumprem a função, fazendo imergir autores distintos: ameno, contundente, fleumático, denunciador, acusador, contemporizador, distante, passional. A forma escolhida aponta para a ruptura com o instituído e estatuído, mostrando que o "tecido de significantes que constitui a obra (o texto) é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada" (p. 17), apontando para um autor que prima pela "responsabilidade da forma" (p. 17).

Nos estudados, "as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa" (p. 21). Neles, a autoria faz com que a textualidade rompa com o monolitismo da língua e a usa para propor mundos e articular propostas de experiência antes inconcebidos. Acima de experiências narrativamente descritivas, a escritura articula vontades e desejos que se querem visíveis. Assumimos que os hinos, mais do que descrições de fatos históricos, são a manifestação de um desejo que, na superabundância da afirmação, revela a irrealização do mundo sonhado e buscado. Voltemos à discussão central.

Na escritura, a atividade autoral "consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas arrebatam, [...] em instituir no seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas". Os hinos em estudo, mais do que uma engrenagem à disposição das vontades de poder, são a manifestação de uma vontade de futuro, que se lança em direção ao irrealizado. O sonho de liberdade, o fim da opressão, o desejo de uma era de bem-aventurança, a inexistência de desigualdade, a justiça entronizada e o fim da discriminação são o ideal projetado, mais do que a constatação da vida vivida em tempo presente. Os hinos trapaceiam.

Como peças de visada ideológica e ideologizante, eles poderiam ser concebidos como maquinaria à disposição de um poder ansioso para usufruir o que lhe foi negado. Mais do que instrumentos para a defesa da liberdade, eles falseariam a realidade, dando-a como realizada, quando os homens estariam submetidos a poderes opressores e subjugadores. Mas os hinos, dada a negação de existência que revelam por meio da superabundância que alegam, parecem "ter por

objeto [...] os meios próprios para baldar, desprender ou pelo menos aligeirar esse poder” (p. 43). A imagem de autor que os hinos permitem construir revela vozes sonhadoras e desejosas de um mundo ainda irrealizado; elas pregam que o retorno à situação vivida até o momento é indesejável e se deve evitá-lo; mas o presente ainda não o é.

O terceiro pensador, embora trate o autor como um princípio de rarefação do discurso, define-o em consonância com Bakhtin e Barthes. Foucault (1999, p. 26) descreve o autor “não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas [...] como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Aplicamos este princípio ao engendramento interno do texto, ou seja, ao intradiscurso. Sem um autor como efeito dos enunciados, o intradiscurso não passaria de fragmentos aleatórios. Para que o sentido se faça, devemos construir a voz que o atravessa e agrega os enunciados sob um projeto totalizante e responsável. O autor é a voz textual que permite perceber que o conjunto de ingredientes visíveis se organiza sob um nó de coerência e que o texto não é desconexo, pois a voz que os une os faz pertencer ao mesmo horizonte de sentido e ao mesmo processo de responsabilidade.

Para Foucault (p. 28-29 - grifo nosso), “o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma *por sua conta* a função de autor: aquilo que ele escreve, e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo que a título de rascunho provisório, como esboço da obra”. A autoria exige a responsabilidade de contornar o objeto, assumindo a responsabilidade pelas escolhas feitas. Nos hinos em estudo, o nó de coerência, o princípio de unidade, o agrupamento do discurso, o jogo discursivo, a exotopia de completude e a responsabilidade pelo projeto de futuro emergem de cada um, submetidos a uma voz peculiar, que, se pertence a um trajeto de sentido, não se submete a ele como se estivesse presa a uma maquinaria mecânica e rarefeita.

Abordemos a problemática da autoria, considerando dois eixos temáticos: a opressão e o tempo presente. Mostremos a distinção de tratamento dos dois temas. No hino argentino, a opressão é “cadenas” que se tornaram “rotas”; no hino boliviano, ela é a “servil condición” e “la vil opresión”; no hino brasileiro, ela está pressuposta em “o sol da liberdade [...] brilhou no ceu da pátria”; no hino chileno, ela aparece tangencialmente em “tumba de los libres” e “asilo contra la opresión”; no hino colombiano, ela é “surcos de dolores”, “horrible noche”, “baña en sangre”, “el cauce se colma de despojos”, “los que sufren”, “de sangre y llanto un río se mira allí correr”, “y escombros de la muerte”, “entre cadenas gime” e “la virgen sus cabelos arranca em agonía”; no hino equatoriano, infere-se a opressão em “vertieron su sangre por ti” e “holocausto”,

hipérbolos dos efeitos nefastos do imperialismo; no hino paraguaio, ela está em “un cetro oprimió”, “vil feudalismo” e “no hay más medio que libre o esclavo”; no hino peruano, está em “peruano oprimido”, “ominosa cadena arrastó”, “cruel servidumbre”, “en silencio gimió”, “humillada cerviz”, “broncas cadenas”, tres siglos de horror”, “esse cetro”, “reclinaba orgullosos en los dos”, “al tirano”, “saltaron los grillos”, “los surcos que en sí reparó”, “el odio y venganza”, “no más verla esclava”, “humillada tres siglos gimió” e “el tirano ambicioso”; no hino uruguaio, uma profusão de enunciados a revelam, como “ostentaba su altivo poder”, “a sus plantas cautivo yacía”, “trozada cadena”, “la tierra sangrienta”, “las iras de um Rey, “mucho cuestras tesoro sín par”, “sangre que riega tu altar”, “diez mil tumbas”, “su horror”, “ni enemigos [...] ni opressores” e “cujos odios, y negra ambición”; no hino venezuelano, ela é denunciada em “el yugo lanzó”, “libertad pidió”, “el vil egoismo”, “muera la opresión” e “el despotismo”. Em todos, a opressão é tema recorrente, que denuncia a condição histórica da vida anterior às independências dos países sul-americanos.

Mas, ao tratá-lo, cada hino estabelece um horizonte exotópico: num caso, a opressão é “ominosa”; noutro, é “cruel”; noutro, ainda, é a “horrible noche”; um enriquecimento formal distinto: num caso, as “cadenas” são “broncas”; noutro, são apenas “cadenas”; noutro, ainda, estão “trozadas”; uma responsabilidade diferente: num caso, o império espanhol foi o “vil feudalismo”; noutro, “el tirano ambicioso”; noutro, ainda, “el vil egoismo”. Não é necessário continuar: as diferenças se revelam nas escolhas, que quebram o fascismo da língua e refazem os enunciados prontos e disponíveis. A opressão é posta sob outras luzes a cada ocasião, pois é dita de forma diferente e, ao ser dita de forma distinta, toma outra forma. É claro que uma matriz negativa a cerca, mas, num caso, é mencionada rapidamente, noutro, é tratada com superabundância, noutro, fica pressuposta, noutro, é delineada com efeitos dramáticos, pela criação de relações de causa e efeito e pela grandiloquência verborrágica que a aproxima da desumanização e da animalidade. São marcas autorais que não podem ser apagadas, para não mutilar o acontecimento discursivo que dá vida ao que não havia, pelo intervalo diferenciador que constitui um hino e o coloca em contraste com o aparecimento do tema em outro.

Sobre a opressão, os hinos a trabalham de forma distinta, desenham-na com relevos diferentes, pintam-na com cores mais ou menos dramáticas, indicam o responsável por ela de forma mais ou menos acusadora (há os que preferem não mencioná-lo), delineiam com tons diferenciadores os seus efeitos sobre os conterrâneos, constituem sua derrubada com mais ou menos resultados catastróficos, afirmam (ou não) uma revanche contra a usurpação do poder, dentre outros efeitos que se mostram na partitura.

Tratamos, agora, do eixo relativo ao tempo presente e à representação da terra natal. O hino argentino fala em “ved en trono la noble Igualdad”, pressupondo que, agora, ela exista instituída; o hino boliviano afirma que se podem ouvir “hoy, em contraste armonioso, dulces himnos de paz y unión” e que se “goza el bien de la dicha y la paz”, construindo um momento paradisíaco; o hino brasileiro afirma a existência do “sol da liberdade em raios fúlgidos”, de “um sonho intenso, um raio vívido” e que “dos filhos deste solo és mãe gentil”, fazendo supor a vida idílica no regaço materno do solo pátrio; o hino chileno, após exaltar a constituição física da terra natal, renova os “votos” feitos nos “aras” à “dulce patria”, atribuindo ao país, por meio de “dulce”, tudo o que esse qualificativo possa abarcar; o hino colombiano afirma que “la libertad sublime explende las auroras de su invencible luz” e “en su expansivo empuje la libertad se presenta” e “si el sol alumna a todos, justicia es libertad”, defendendo a existência de justiça e liberdade na atualidade; o hino equatoriano afirma que “ya tu pecho [da pátria], tu pecho, rebosa gozo”, “tu frente [está] radiosa” e “más que el sol contemplamos lucir”, construindo uma atualidade de gozo e liberdade abrangente; o hino paraguaio afirma que, na pátria, “reina la unión e igualdad”; ela é feita de “gloria y virtude”, é um “magnífico Edén”, é uma “dulce patria” e a “libertad y justicia [ela] defiende”, idealizando a terra mãe; o hino peruano assume que a pátria possui “su propio esplendor” e que ela preencherá “primero el reglón”, revelando sonhos de grandeza para a nação; o hino uruguaio afirma que “la justicia vence”, que “la patria es indomable”, que se constatam de “los fueros civiles el goce” e “de las leyes el rico joyel”, que a pátria é “la Amazona soberbia del Sud”, que nela se vivem “fortaleza, justicia y virtude” e que “un ser divinal con estrellas escribe en los cielos, Dulce patria, tu nombre inmortal”, fazendo inferir a vida vivida em momento perfeito, em face da legalidade, da justiça e da virtude; o hino venezuelano, por fim, afirma que o povo alcançou “la ley, la virtude y honor” e que vive “unido con lazos que el cielo formó” e que “el ejemplo” de Caracas é uma referência contra “la voz” do “despotismo”, defendendo a chegada de um momento histórico ideal, em que todos estão sob o abrigo da lei e da justiça.

Por meio de trajetos meritórios distintos, os hinos enaltecem o momento vivido pelo país, afirmando a vida idealizada e romântica de todos os conterrâneos. A pátria é doce, unida, igualitária, pacífica, maternal, livre, justa, gloriosa, virtuosa, paradisíaca, forte e honrada. Os qualificativos positivos constituem uma imagética idílica do solo pátrio, fazendo crer que todos estão sob o abrigo da igualdade, da liberdade e da fraternidade. Nenhuma vicissitude ou sobressalto fazem parte da vida e ninguém se encontra à margem do bem comum. Um hino não seria um hino se não se portasse assim: como hino, ele é ode, louvação, enaltecimento e

celebração. É essa matriz maior que o constitui enquanto gênero.

Mas frisemos um ponto: se há um estilo social que prepondera, estabelecendo que fios de tessitura devem arrebanhá-los e que escala de valoração se aplica a cada toque, não se pode obliterar o estilo individual que os constitui e que percorre o caminho que vai da sobriedade parcimoniosa ao embevecimento grandiloquente. No gradiente que constroem, o diapasão de notas percorre uma escala que vai de tons amenos e notas rápidas a escalas percorridas em quase todas as notas. Cada hino efetua a sua própria celebração, afirmando, por exemplo, que a pátria é apenas “dulce”, mas também que “dulces himnos de paz y unión” a percorrem. A palheta de cores da pintura feita é variada e distinta, pintando práticas heterogêneas: às vezes, protetora; às vezes, guerreira; às vezes, grandiosa; às vezes, paradisíaca; e outros tons. Que os hinos celebram a liberdade, os heróis, o tempo, o espaço, dentre outras coisas, é verdade, mas eles não o fazem, devemos lembrar, da mesma maneira.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez nem fosse necessário percorrer todo esse trajeto para afirmar a criatividade e a originalidade dos hinos em estudo, até porque eles se encontram atrelados a um nome próprio de autor, o que, legalmente pelo menos, garante a autoria (e o estilo, e a individualidade, e a subjetividade) de cada um. Mas o óbvio nem sempre é óbvio. Reduzir o engendramento do texto, a historicidade do/no enunciado, o trabalho frente ao gênero discursivo e a autoria às afirmações genéricas de falta de imaginação e belicosidade é colocar a perder a atividade de tessitura e as operações intradiscursivas que podem ser visualizadas, quando temos vontade. Podemos desconfiar da superabundância exacerbada de qualificativos e da grandiloquência que constituem (às vezes) as composições das letras, mas isto não impõe que aceitemos a falta de originalidade e que os hinos se pautam na violência, na xenofobia e na belicosidade, além de cobrar dos seus a doação da vida; ou que tudo se reduza a isso meramente. O exame de cada peça e o relevo de constituição de cada ingrediente fazem ver que, mais do que uma trajetória parafrástica produzida pelo pensamento generalizante ou um amálgama fortuito de qualificativos e enunciados, os hinos em estudo são resultado de uma atividade autoral que historiciza a liberdade da pátria de um modo peculiar.

Acreditamos que, assim, tenhamos resolvido o problema a que nos propomos fazer frente. A observação de como os hinos engendram o intradiscurso valendo-se de expedientes

peculiares, a escuta da historicidade do/no enunciado, os “deslizes” estilísticos observados em relação aos ditames do gênero discursivo e o trabalho autoral de enriquecimento exotópico visíveis em cada um apontam que eles se ancoram na voz do outro antecedente, mas que não a decalcam, não a reproduzem e nem a aceitam de forma passiva: há uma atividade indelével na relação de confronto que se produz com relação a ela, constituindo o “novo”, porque é dito de forma “nova” e rejuvenescida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. **Aula**. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. (Trad. Maria Manuela Galhardo) Rio de Janeiro: Difel, 1990.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. (Trad. Ivo Barroso). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. (Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro). Lisboa: Veja Passagens, 1995.

_____. **A ordem do discurso**. (Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). São Paulo: Loyola, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. (Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva). São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: um ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. (Trad. Luiz Fernando P. N. de Franco). Campinas: Edunicamp, 1990.