

『까라무루』(*Caramuru*): 서사시의 대위법적 변주

임 소 라

한국외국어대학교

임소라 (2012), 『까라무루』(*Caramuru*): 서사시의 대위법적 변주.

초 록 본고에서는 산파 히타 두라웅의 작품 『까라무루: 바이아의 발견에 관한 서사시』와 게우 아하이스 감독의 영화 『까라무루: 브라질의 발명』을 서사시의 혼종화와 그에 수반되는 장르의 확산이라는 측면에서 비교분석하고자 한다. 이를 통해 서사시의 장르적 본질 규명과 더불어, 두라웅의 서사시가 전통 영웅 서사시로부터 타 장르인 영화에 이르기까지 확대·변용되는 과정 속에서 나타나는 상호텍스트성의 근거를 밝히고, 두 작품의 서사적 기법을 각 시대별 사회·문화적 특수성과의 상관관계 속에서 파악하여 그 함의에 대해 고찰해보고자 한다. 이와 같은 분석을 토대로, 시간적, 장르적, 매체적 간극을 뛰어넘는 열린 텍스트로서, 서사시가 하나의 총체적인 그림으로 확장될 수 있는 가능성에 대해 탐색해보고자 한다. 이에 더해, 본고의 이러한 논의는 오늘날과 같은 대중 멀티미디어 매체 시대에 전통 문학 매체가 대중들에게 다가갈 수 있는 새로운 형식을 제시해줄 수 있다는 점에서, 궁극적으로 문학적 서사가 지닌 본원적인 가치에 대한 통찰이 될 수 있을 것이다.

핵심어 까라무루, 서사시, 브라질의 발명, 장르의 혼종화, 상호텍스트성

I. 서론

브라질 발견 500주년을 기념하여 2000년 4월 TV 미니시리즈 형태로 방영되었다가 그 이듬해 극장용 영화로 다시 제작된 『까라무루: 브라질의 발명』(*Caramuru: a invenção do Brasil*)¹⁾은 16세기 포르투갈의 브라질 식민화 과정과 인종 간 통혼의 시초 및 브라질 민족의 탄생 과정에 대해 다루고 있는 수도사 주제 산파 히파 두라웅(José Santa Rita Durão)의 서사시를 다큐멘터리 기법을 사용해 새롭게 각색한 희극 작품으로, 일명 까라무루(Caramuru)라 불렸던 포르투갈 출신 백인 청년 지오구 아우바리스 코헤이아(Diogo Álvares Correia)²⁾와 투삐낭바(Tupinambá) 부족의 원주민 인디오 처녀 빠라과쑤(Paraguaçu)와의 사랑이야기에 바탕을 두고 있다.

두라웅의 『까라무루: 바이아의 발견에 관한 서사시』(*Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*)는 1781년 브라질성(brasilidade)이라는 국가 정체성의 태동과 그 궤를 같이하여 등장한 이후 현재에 이르기까지, 남다른 장르적 혹은 시대적 의미 탓에 비평가들에 따라 실로 다양한 평가를 받아왔다. 이러한 평가에서 가장 많이 논란의 대상이 되는 것이 작품의 사상적 기저를 무엇으로 볼 것이냐 하는 것이었다. 『까라무루』의 사상적 기반에 대한 논의는 크게 이를 민족주의적 시각에 입각하여 보는 견해와 탈식민주의적 시각에 입각해 보는 견해로 대별된다. 작품의 사상을 민족주의적 시각에서 보는 견해는 주로 18세기 후반부터 19세기 초까지 이어진 브라질 민족문학의 태동기 전원주의³⁾ 문학에 속하는 작품의 문학사적 위치와 당대의 목가적

- 1) 이하 원작과 구별하여 ‘브라질의 발명’으로 통일하여 지칭하도록 한다.
- 2) 이하 특별히 문맥상 필요한 경우를 제외하고, ‘지오구’로 통일하여 지칭하도록 한다.
- 3) 브라질 ‘전원주의’(Arcadismo) 문학은 흔히 ‘신고전주의’(Neoclassicismo) 문학이라고도 지칭된다. 하지만 안토니우 깡지두(1969, 43-45)가 지적하듯, ‘Neoclassicismo’라는 용어는 단순히 18세기 프랑스를 중심으로 유럽 전역에 나타난 신고전주의에 치중한 개념으로 영국, 스페인을 거쳐 포르투갈로 전파된 신조어였던데 반해, ‘Arcadismo’는 ‘마니에리스모’(Manierismo)에 대한 반동(反動)으로 등장한 이탈리아 예술 양식의 영향을 받아 포르투갈 및 브라질에서 보다 널리 통용

이데올로기를 공유하고 있는 작가의 시각에 주목한 외재적 측면의 분석이 대부분이었다.⁴⁾ 반면, 탈식민주의적 시각에서 보는 견해는 주로 작품의 내재적 측면에 입각하여 서구중심주의에서 비롯된 작가의 식민적 인식의 틀에 주목하고 있다.⁵⁾ 그러나 두라웅의 『까라무루』가 시대에 따라 새로운 해석으로 재무장하고 그 모습을 끊임없이 변모해가며 오늘날 영화라는 전자매체에 이르기까지 생명력을 이어온 데에는 이데올로기적 함의보다는 서사시라는 그 장르적 특성에 기인한 바 크다.

이러한 논지에 의거하여 본고에서는 두라웅의 서사시와 게우 아하이스(Guel Arraes) 감독의 영화를 서사시의 혼종화 혹은 탈장르화라는 측면에서 비교분석하고자 한다. 이를 토대로 서사시의 장르적 본질 규명과 더불어, 두라웅의 서사시가 전통 영웅 서사시로부터 타 장르인 영화에 이르기까지 확대·변용되는 과정 속에서 나타나는 상호텍스트성의 근거를 밝히고, 두 작

128

129

되었던 용어였다. 또한 유럽 신고전주의의 보편적인 성향을 비롯해 18세기 후반 미나스제라이스(Minas Gerais)를 중심으로 활동하며 소위 ‘미나스제라이스 학파’(Escola Mineira)라 불릴 정도로 전성기를 구가했던, 브라질의 1700년대 문학의 지역적 특수성을 모두 아우르는 좀 더 포괄적인 개념을 지니고 있다. 따라서 본고에서는 이 시기 브라질 문예사조를 구별하는 명칭으로 ‘신고전주의’ 대신 ‘전원주의’라는 용어를 사용하고자 한다.

- 4) 두라웅의 『까라무루』에 대한 민족주의적 견지의 대표적인 연구로는 주아킹 노르베르투 지 쏘우자 씨우바(Joaquim Norberto de Souza Silva)의 『브라질 문학사』(*História da literatura brasileira*, 1859)와 씨우비우 호메루(Sílvio Romero)의 『브라질 문학사』(*História da literatura brasileira*, 1888), 주제 베리씨무(José Veríssimo)의 『브라질 문학사』(*História da literatura brasileira*, 1916) 등을 들 수 있다.
- 5) 탈식민주의적 시각을 분석적으로 적용한 대표적인 연구로는 아우프레두 보지(Alfredo Bosi)의 『브라질 문학의 약사(略史)』(*História concisa da literatura brasileira*, 1936)를 비롯해, 안토니우 캉지두(Antonio Candido)의 『브라질 문학의 형성』(*Formação da literatura brasileira*, 1959)과 『문학과 사회』(*Literatura e sociedade*, 1965), 세르지우 부아르끼 지 올란타(Sérgio Buarque de Holanda)의 『식민 문학 시기』(*Capítulos de literatura colonial*, 1989), 에네이다 레아우 꾸냐(Eneida Leal Cunha)의 『상상력의 활자화: 문학, 문화, 역사 그리고 정체성』(*Estampas do imaginário: literatura, cultura, história e identidade*, 리우데자네이루 가톨릭대학교(PUC/RJ) 박사학위논문, 1993) 등이 있다. 하지만 ‘까라무루’라는 역사적 인물에 대한 탈식민주의적 사고의 시발점은 풍자시의 형태로 당시 백인 엘리트 계층의 가식과 허세를 조롱했던 17세기 그레고리우 지 마투스(Gregório de Matos)로 거슬러 올라간다(Amado 2000 참조).

품의 서사적 기법을 각 시대별 사회·문화적 특수성과의 상관관계 속에서 파악하여 그 함의에 대해 고찰해보고자 한다.

II. 서사시의 탈장르화

사실 서사시는 “이미 굳어져서 더 이상 유연하지 않은 골격을 지닌, 이미 완성된 장르”라고 선언하는 미하일 바흐친이나(1988, 18) “근대 세계에서 서사시는 더 이상 시적 장르로 존재하지 않는다”라고 단언하는 리처드 러더퍼드의(2004, 19) 주장처럼, 오늘날 흔히 ‘넓은 장르’ 혹은 ‘죽은 장르’로 간주된다. 하지만 서사시는 아직도 여전히 발전하고 있고 확산되고 있는 가변적 장르로, 고대의 6음보격 정형시부터 현대의 영상 서사시(screen epics)에 이르기까지 시간적, 장르적, 매체적 간극을 넘나드는 광범위한 총체성을 지닌 일종의 콜라주로서 정의될 수 있다(폴 머천트 1987, 97-129).

‘서사시’란 용어는 좁은 의미에서는 호메로스(Homeros)의 『일리아스』(Ilias)나 『오디세이아』(Odysseia)와 같은 전통적 서사시 양식을 통해 규정할 수 있겠지만, 보다 넓은 의미에서는 그 규모나 범위 혹은 주제가 내포하고 있는 심오한 인간 삶의 의미 등에 있어 이른바 ‘서사시적 정신’을 나타내고 있는 작품들에도 자주 사용된다. 실제로 장 루이 아케트의(2010, 133) 지적처럼, 고대 이후 호메로스의 작품과 함께 서사시가 탄생한 이래 그에 대한 정의가 통일될 수 있을 정도로 서사시는 동일성을 보인 적이 없었다. 서사시에 대한 문학사의 여러 다양한 정의를 통틀어 문학 비평가들이 일반적으로 사용하는 서사시의 개념을 살펴보면, “한 종족이나 국가나 인류 전체의 운명이 그 행동 여하에 달려 있는 영웅적이거나 반-신적(半-神的)인 인물을 중심으로, 고귀한 문체로 서술되는, 위대하고 엄숙한 주제의 장편의 설화적 시”(Abrams 1997, 107)라고 정의된다. 요컨대, ‘서사시’라 규정되는 특성은 전체를 대변할 수 있는 한 개인의 행위나 개별적인 사건들을 통해 역사적 풍습과 전통을 담아내는 생생한 기록이자 일반 대중에게 즐거움을 제공하는 구전이야기로,

크게 보편성과 개별성이라는 두 축을 중심으로 형성된다고 할 수 있다.

그러나 주지하다시피, 근대 국가의 확립과 함께 전체를 대표하는 개인으로서의 영웅의 의미가 퇴색되어가면서, 자연스레 고전적 의미의 서사시는 설 자리를 잃고 소설과 서정시에 중심 문학의 자리를 내주게 되었다. 서사시의 이러한 위상 변화와 관련하여, 비교문학자 프랑코 모레티는(2001) 기존 세계관의 변화에 따른 장르의 이행 과정이 아닌 장르 내부의 질적 변화를 뜻하는 ‘진화’에 초점을 맞춰 설명하고 있다. 모레티에 따르면, 서사시의 본질은 영웅에 있는 것이 아니라 보편성 혹은 총체성에 있으며, 이미 존재하고 있는 여러 개별적 행위와 사건들 사이의 조합을 통해 새로운 의미를 창출해내는 작가의 브리콜라주적 역량에 따라 ‘근대 서사시’(Modern Epic)로의 진화가 이루어져왔다고 역설한다. 달리 말해, 영웅이 없는 서사시에 새로운 통일성을 부여하는 요소는 다른 아닌 작가가 처한 역사적·사회적 상황에 따라 표현되는 서사적 구성력의 힘이라는 것이다. 이러한 견지에서, 모레티는 19세기 이후 문학사에 등장하는 희곡, 악극, 소설, 시 모두를 망라하여 장르상의 모호성 내지 혼종성을 드러내는 동시에 총체성에 근간하고 있는 대표적인 작품들을 선별해 서사시로 재분류하고 있다.

『파우스트』, 『모비 딕』, 『니벨룽겐의 반지』, 『율리시스』, 『칸토스』, 『황무지』, 『특성 없는 남자』, 『백 년 동안의 고독』. 이것들은 그저 오래된 책들로 그치는 것이 아니다. 이것들은 역사적 기념물이다. 근대 서구가 자신의 비밀을 찾아 오랫동안 자세히 파고들여온 성스러운 텍스트이다. 하지만 문학사는 이 작품들을 어떻게 다룰지를 두고 쪼쪼매고 있다. 도대체 어떻게 분류해야 할지 모른 채 대신 이것들을 고립된 현상으로 취급하고 있다. 한 번 일어난 다음에는 다시 일어나지 않는 사건이나 기이한 사례 또는 비정상적인 것으로 치부해버리는 것이다. [...] 만약 이처럼 비정상적인 경우가 너무 빈번히, 게다가 아주 두드러지게 나타난다면 앞에서와 같은 분류법은 잘못된 것일 가능성이 크다. 따라서 이처럼 예외적인 경우를 하나하나 열거하는 대신 관점을 바꾸어 이와 전혀 다른 규칙을 설정해보는 쪽이 훨씬 더 나아 보인다.(Id., *ibid.*, 18)

그러나 문학 장르상의 불분명한 경계를 드러내는 작품의 등장은 비단 근

대 이후에만 국한된 것이 아니라 그 이전에도 자주 있었다. 영국 스코틀랜드의 작가 제임스 톰슨(James Thomson)의 『사계』(*Seasons*, 1726-30)와 같이, 소설과 자연묘사, 철학, 설화를 결합한 장시(長詩)의 발달로 새로운 문학 유형이 출현하게 되면서 문학 장르의 고정성 혹은 순수성에 대한 신고전주의 비평가들의 확신은 18세기 초부터 이미 흔들리고 있었다(Abrams, 146-147). 하지만 이 같은 예를 굳이 열거하지 않더라도, 본질적으로 예술 장르란 시대에 따라 변모하기는 하지만 작가와 독자가 공유하고 있는 일종의 관례로, 이에 따르거나 혹은 반대하는 과정을 거치면서 하나의 새로운 문학적 가능성 모색이 이루어지게 된다. 요컨대, 문학에 있어서 기존 장르의 확산은 문학 자체에 내재된 규율에 따라 나타나게 되는 자연스러운 작품 생성 과정의 일환으로 볼 수 있으며, 앞서 언급한 서사시적 정신이라는 기준에 맞추어 그 주제적 측면에서 접근한다면 서사시는 보다 광의의 의미를 지닐 수 있다. 영화가 “20세기의 서사시 양식”(폴 머천트, 98)이라고 지칭되는 이유도 이러한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 바로 이와 같은 틀 속에서 오늘날 서사시라는 장르는 역사와 설화를 비롯해 희곡, 악극, 소설, 시, 영화 등이 교차하는 접점이자, 그 서사적 장치를 통해 한 민족의 역사적 현실을 다의적(多義的) 의미망 속에서 총체적으로 구현하는 새로운 형식으로 재조명되고 있는 것이다.

III. 전통과 근대의 대위법

『까라무루』는 바질리우 다 가마(Basilio da Gama)의 『우라과이』(*Uraguai*, 1769)와 더불어 브라질의 대표적인 서사시로 손꼽힌다. 그러나 리스본에서 발표되었을 당시, 두라웅의 서사시는 『우라과이』와 달리 그다지 큰 반향을 일으키지 못했고 그의 조국 브라질에서조차 작품에 대한 반응은 냉담했다. 이를 두고 당시 포르투갈의 재상 뽉발(Marquês de Pombal)의 지지파였던 가마와 그 반대 세력인 예수회 선교사들을 옹호하여 뽉발 후작이 직위에서 물러날 때까지 타국 땅을 전전해야 했던 두라웅, 이 두 작가의 정치적 성향이

의도적으로 작품에 반영된 결과라고 보는 견해도 있다.⁶⁾ 하지만, 이는 무엇보다도 18세기 후반의 유럽이 전통적 장르인 서사시가 이미 생명력을 잃고 소설과 서정시가 본격적으로 부각되기 시작한 시기에 위치해 있었다는 사실에 근거해 살펴 볼 필요가 있다. 18세기 포르투갈 문학의 경우에는 여전히 1500년대 세계관에 얽매어 있었던 탓에 그 장르적 이행이 비교적 서서히 진행되긴 했지만, 유럽 전체의 시대적 분위기를 반영하듯 포르투갈에서도 17세기에 비해 서사시로 저술된 작품의 수는 비교할 수 없을 정도로 현저히 줄어들었다(Candido 1969, 178).

『까라무루』와 『우라과이』는 브라질 인디오라는 동일한 소재를 다루며 거의 비슷한 시기에 쓰여진 작품이긴 했지만, 그 문체에 있어서는 확연한 차이점을 드러낸다. 『까라무루』는 서사시의 정전(正典)이라 할 수 있는 16세기 까몽이스(Luís Vaz de Camões)의 문체를 고스란히 답습하여 총 10장으로 구성된 10음절 영웅시 형태를 갖추고 있으며,⁷⁾ 브라질 식민 초기 지오구 아우바리스 꼬헤이아라는 역사적 실존 인물을 비롯해 멩 지 싸(Mem de Sá)와 이스따씨우 지 싸(Estácio de Sá)가 각각 니테로이(Niterói)와 리우데자네이루(Rio de Janeiro)에서 프랑스의 빌가농(Nicolas Durand de Villegaignon) 원정대를 물리쳤던 전투 및 페르낭부꾸(Pernambuco)에서의 네덜란드인들과의 전쟁 등 당대의 대표적인 사건과 인디오들의 설화 등을 차용하여 16세기부터 18세기까지 이어지는 방대한 역사를 현학적 문체로 표현하고 있다. 두라웅은 스스로도 서문에 직접 밝히고 있듯이, 시마웅 지 바스폰셀루스(Simão de Vasconcelos) 신부의 『브라질주(州)에서의 예수회에 관한 연대기』(*Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brazil*, 1663), 프랑씨스꾸 지 브리투 프레이리(Francisco de Brito Freire)의 『신(新)루지따니아, 브라질 전쟁의 역사』

6) 이와 같은 관점에서 두 작품에 접근하고 있는 대표적인 비평가로는 주제 베리씨무를(1998, 147-161 참조) 들 수 있다.

7) 포르투갈어를 비롯해, 로망스어 계통의 대다수 국가의 서사시는 대개 6음보격 대신 10음절 영웅시 형태를 취하고 있다.

(*Nova Lusitânia, História da Guerra Brasília*, 1675), 세바스찌아옹 다 호사 빠따(Sebastião da Rocha Pita)의 『포르투갈령 아메리카, 1500년대 발견부터 1724년까지』(*História da América Portuguesa, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro*, 1730)를 바탕으로 작품 속 사건들을 사실적으로 재구성하였다. 이를 통해 9살의 나이에 브라질을 떠나 평생 단 한 번도 고국 땅을 다시 밟은 적이 없었음에도 불구하고, 수많은 인디오 부족들의 삶과 풍습, 식습관을 비롯해 다양한 동식물군에 대한 이야기를 서술함에 있어 상당한 핏진성(逼真性)을 담보하고 있다. 이러한 역사적 사료의 풍부함은 『까라무루』의 서사를 풍요롭게 해주긴 했지만, 동시에 두라웅으로 하여금 작품의 독창성과 미적 가치에 대한 지속적인 비판에 시달리게끔 했으며, 결국 고전적 문체와 옛 문헌에 지나치게 천착했던 그는 “전통주의자”(Bosi 2006, 69; Candido 1969, 175)⁸⁾로 단정되기에 이른다.

이에 반해, 『우라과이』는 1750년 체결된 마드리드 조약의 이행을 위해 현(現) 브라질 남부에 위치한 우루과이 강(Rio Uruguai) 주변 지역의 예수회 선교사 마을을 둘러싸고 인디오와 포르투갈 왕실 사이에 벌어졌던 영유권 갈등을 다루고 있다. 흔히 당대의 현실로부터 분리된 고대의 사건을 이야기의 대상으로 삼는 서사시의 일반적인 특징과 달리, 동시대성을 지닌 주제를 재현하고 있는 것이다. 그 형식 또한 정형화된 전통적 양식을 벗어나 서사시라기보다는 19세기 산문시에 가까운 과도기적 성향을 드러내며, 연의 구분과 운율이 구체적으로 형상화되어 있지 않은 총 5장으로 구성되어 있다. 이처럼 포르투갈 및 브라질 문학사에 있어 시대를 앞선 상당히 파격적인 형식이었음에도 불구하고, 특유의 고유한 문체와 유려한 어휘로 서정적 어조와 교화적 어조를 적절히 융합시킨 그의 시적 언어는 고도로 문학적이면서 “1700년대 영웅 서사시를 위한 이상적인 해답”(Id., *ibid.*, 127)을 제시해 준다는 평가를 받으며 발표 이후 줄곧 문단의 호평을 받아왔다.

8) 이와 더불어 깡지두의(*Ibid.*, 175-177) 경우, 『까라무루』에 대해 “현학주의의 흔적과 당대의 세계관이 약간 가미된 신(新)까몽이스 문체”로 쓰여 있다고 평한 바 있다.

이러한 문체적 차원에서 보자면, 『까라무루』는 『우라과이』와는 그야말로 대척점에 놓인 작품이며, 포르투갈의 전통적 가치와 결별할 것을 주장했던 낭만주의자들의 견해와도 대립된다. 그러나 발표 이후 약 반세기 후인 1826년, 아이러니하게도 이미 전통적 영웅 서사시가 과거에 속한 죽은 장르로 간주되고 있었던 19세기 낭만주의 시대에 들어서면서부터 『까라무루』는 민족문학의 선구적 작품으로 빛을 발하기 시작한다. 프랑스에서 출간된 페르디낭 드니(Ferdinand Denis)의 『문학사』(História literária)를 통해 “‘민족문학’의 좋은 예”(Lecointe et Durey 재인용 Candido 1976, 185)로 재조명된 것을 계기로, 두라옹의 서사시는 프랑스어로 번역·소개되었을 뿐만 아니라⁹⁾ 브라질 낭만주의 문학의 선구적 작품으로 평가되기 시작했다. 1888년 발간된 『브라질 문학사』에서, 낭만주의 비평가 씨우비우 호메루는 브라질 문학사에 있어 서사시가 별다른 두각을 나타내지 못했음에도 불구하고 두라옹의 작품이 유독 주목을 받았던 이유에 대해 식민 시기라는 당시의 시대적 맥락 속에서 탐색하고 있다.

서사시는 오늘날 운명이 결정된 문학 양식이다. 문학과 예술이 발전하면서 이와 같은 현상들이 나타난다. 사라지는 양식이 있으면, 또 다른 새로운 양식들이 등장하게 마련이다. 우리의 서사시가 부진했던 데에는 이러한 일반적인 원인들 이외에도, 특별하면서도 위압적인 또 다른 이유가 있다. 브라질은 작금(昨今)에 생겨난 국가이며, 신화적 과거나 영웅적 과거를 지니지 못했을 뿐만 아니라, 최근에 형성된 부르주아 국가인 탓에 서사시를 쓸 만한 여건을 갖추고 있지 않다. 이러한 연유로, 우리의 모든 시는 그야말로 따분하고, 단조로우며, 난감하다. [...] 우리의 시인들은 본질적으로 서정 시인들이라 할 수 있으며, 서사시를 쓰고자 하는 열망도 없고 가질 수도 없다. 이러한 총체적 난국 속에서 유일하게 살아남은 작품이 『우라과이』와 『까라무루』이다. 이들을 보호해준 것은 이들이 속한 시대였다. 지나치게 이르지도 지나치게 늦지도 않은 적기(適期)에 등장했던 것이다. 우리가 아직 역사를 지니지 못했던 정복 초

9) 1829년 외젠 드 몽글라브(Eugene de Monglave)에 의해 총 세 권의 산문으로 번역되어, ‘까라무루, 브라질의 서사시 바이아의 발견’이란 뜻의 ‘Caramurú, ou La Découverte de Bahia, roman-poème brésilien’이라는 제목으로 출간되었다.

기도 아니었고, 상업적이고 단조로운 우리의 삶 한가운데 자리한 근래의 시기도 아니었다. 식민지가 이미 온전히 자신의 힘을 자각한 시기였던 18세기였던 것이다.

이것이 바로 브라질인들이 『우라과이』와 『까라무루』를 항상 읽고 점점 더 많이 읽는 이유이다. 우리가 자랑스러워하는 특정 과거를 재현하고 있는 것이다.(Romero 1980, 414-415)

특히 호메루스(420-421) 『까라무루』를 빗대어 “역사상 가장 브라질적인 시”, “애향심의 분출과도 같은 작품”, “3세기에 걸친 식민지 브라질의 역사적 삶의 약사(略史)”라고 평가하며, 인디오에 대한 진정성이 결여된 가마의 『우라과이』를 능가하는 작품이라고 추켜세운다. 실제로, 작품 서문에도 “브라질에서의 성공은 인도에서의 성공에 견줄 만한 한 편의 시였다. 이것이 나로 하여금 조국애에 대한 시를 짓도록 자극했다”(Durão 2006, 13)라고 명시하고 있듯이, 19세기 당시 『까라무루』는 1822년 독립 이전 이미 싹트기 시작했던 브라질의 토착주의(nativismo) 정서를 본격적으로 표출해낸 작품으로 인식되었다. 요컨대, 새로운 민족 정체성 수립이라는 문학 외적 과제를 작품을 통해 형상화해내야 했던 신생 독립국가 브라질의 낭만주의 비평가들에게 있어, 두라웅의 서사시는 브라질성과 민족성 출현의 더할 나위 없이 완벽한 구분점이 되었던 것이다.¹⁰⁾

10) 이러한 인식을 반영하듯, 2012년 현재까지 출간된 총 12편의 『까라무루』 중 19세기에만 그 절반에 해당하는 6편이 발행되었다. 발췌본을 제외하고, 1781년 초판부터 최근까지 간행된 완본은 다음과 같다: *Caramuru*(Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1781); *Caramurú: ou la découverte de Babia, roman-poème brésilien*(Paris: Éditeur-libraire, 1829); *Caramuru*(Lisboa: Imprensa Nacional, 1836); *Caramuru*(Bahia: Tipografia de Serva e Comp., 1837); “Caramuru”(In: *Épicas brasileiros*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1845); *Caramuru*(Rio de Janeiro: Mamiliano de C. Honorato, 1878); *Caramuru*(Livreria dos Dois Mundos, 1887); *Caramuru*(Rio de Janeiro: H. Garnier, 1913); *Caramuru: aventuras prodigiosas dum português colonizador do Brasil*(Lisboa: Sá da Costa, 1935); *Caramuru*(São Paulo: Edições Cultura, 1945); *Caramuru: poema épico do descobrimento da Babia*(São Paulo: Martins Fontes, 2001); *Caramuru: poema épico do descobrimento da Babia*(São Paulo: Editora Martin Claret, 2006).

그러나 이와 같은 긍정적인 평가에도 불구하고, 19세기 낭만주의 비평가들에게서도 『까라무루』는 미적 혹은 예술적 가치 결여에 대한 비판으로부터 자유로울 수 없었다. 호메루(420) 역시 두라웅의 문체에 대해서는 “풍부한 문체를 지니지 못했으며, 그의 언어는 빈약했고, 그의 표현은 생기가 부족하여 그 빛깔마저 창백해 보인다”라고 지적하고 있으며, 『까라무루』에 대해 극찬을 아끼지 않았던 주아킹 노르베르투(1998, 121)는 1841년 자신의 저서 『브라질 시사(詩史)에 관한 개요』(*Bosquejo da História da Poesia Brasileira*)에서 “산파 히파 두라웅은 조국에 대해 그토록 방대한 분량의 페이지를 할애하고 있음에도 생생한 시적 구현을 성취해내지 못했다”라고 피력한 바 있다. 20세기 이후 비평가들의 시각도 이와 별반 다르지 않다. 앞서 언급한 보지와 깡지두를 비롯해, 주제 베리씨무(153; 155) 역시 “미나스제라이스 학파의 그 어떤 시인들이나 동시대 작가들 중에서, 문학적 영감의 자극제로서 이 땅의 민족주의와 애국심의 전조가 되었던 토착주의를 산파 히파 두라웅만큼 그토록 명징하게 표현한 이는 없다”라고 평하면서도, 지오구와 빠라과수가 사랑을 나누는 장면에서조차 담담한 어조로 일관하고 있는 그의 문체는 “아주 심각한 미적 감각의 결여”를 입증하는 것이라고 역설한다.

두라웅에 대한 부정적 평가의 요인을 정리해 보면 크게 두 가지로 요약될 수 있는데, 하나는 기존의 역사적 사료와 인디오 설화를 비롯해, IV장의 경우와 같이 까몽이스의 서사시 『우스 루지아다스』(*Os Lusíadas*)의 일부까지 발췌하여 직접 차용하고 있는 만큼 『까라무루』를 독창적인 작품으로 볼 수 있느냐 하는 것이며, 또 다른 하나는 전통 양식에 치우친 관념적이고 현학적인 문체라 할 수 있다. 동시대 작가들과 비교했을 때, 두라웅의 작품은 그 내용에 있어 창조와 모방 사이의 경계가 모호하며 그 문체에 있어서도 분명 지나치게 전통 양식에 치중하는 경향이 큰 것이 사실이다. 하지만 이를 들뢰즈의 (2004) 차이를 내포한 반복의 개념처럼 과거의 재구성과 변형을 통해 일종의 상호텍스트성으로 심화시키는 서사적 장치나 혹은 모레티가 지적한 바와 같이 작가 두라웅의 브리콜라주적 역량으로 보게 된다면 어떨까?

우선 이 같은 논지를 전개하기에 앞서, 오늘날의 미적 가치와 모방에 대한 개념은 비교적 최근인 낭만주의 때부터 형성된 개념이며, 고대부터 18세기까지는 작품의 주제나 문체 등에 대한 평가가 독창성에 의해 좌우되지 않았다는 점을 상기할 필요가 있다. 실제로 서구문학사에 있어 ‘모방’이란 용어는 흔히 말하는 재현 양식과 관련된 것뿐만 아니라 모방되는 텍스트, 즉 원전(原典)과 그 미학적 권위를 부여받아 새롭게 탄생된 텍스트와의 관계까지 아우르는 개념으로 사용되어 왔다(장 루이 아케트, 83).

두라웅은(13) 『까라무루』에 대해 “16세기 중반 경 비아나 두 까스텔루(Viana do Castelo) 출신 귀족 지오구 아우바리스 꼬헤이아의 바이아 발견에 관한 이야기를 중심으로, 식민지의 자연과 정치는 물론, 브라질 역사의 다양한 일화와 관습, 전통, 인디오 민병대까지 아우르는” 작품이라고 밝히며, 그 동인(動因)이 되었던 까몽이스의 작품을 비롯해 자신이 참고한 문헌들의 기원을 의도적으로 밝히고 있다. 실제로, 그는 포르투갈 출신 영웅의 신대륙에서의 모험담을 서술함에 있어 까몽이스의 문체를 거의 그대로 가져왔으며, 작품의 주요 골자를 이루고 있는 인디오 뚜삐낭바 부족의 생활풍습 및 종교 의식, 당대의 주요 사건 등에 대한 묘사 역시 저명한 역사적 문헌들에서 차용하고 있다. 하지만 『까라무루』는 분명 동시대 세계관으로부터도 영향을 받았으며, 고대 서사시 형식에 많은 변형을 가하는 새로운 서사적 장치들을 도입하고 있다. 이를 통해 무엇보다도 고대 전쟁영웅들과는 상반되는 근대적 영웅으로의 변용을 시도함으로써, 18세기 목가적 이데올로기에 부합하는 “온화한 시민 영웅”(Bosi, 70)을 탄생시켰다. 또한 고대 그리스 로마 신화 속 영웅의 환상적인 면모나 초인적 행위 대신 성모마리아의 현현(顯現)과 같은 가톨릭적인 기적을 도입함과 동시에, 지오구에게 그리스도교의 전파라는 종교적 사명을 부여하여 교화적 인물로 재창조했다. 하지만 전통 서사시의 관례를 벗어난 이러한 변용은 『까라무루』에 대한 또 다른 비판을 낳았다.

베리씨무에 따르면, 『까라무루』는 브라질 북동부 바이아 지방의 해공까부(Recôncavo da Bahia) 해안에서 배가 난파하여 육지로 표류하게 된 포르투갈

인 지오구 아우바리스가 뚜삐낭바 부족의 포로가 되어 겪게 되는 이야기로, 연대기 작가들과 역사가들의 문헌을 통해 전해 내려오는 전설적 허구 및 실제 역사적 사건이 혼합된 작품이다. 전설에 의하면, 인디오 뚜삐낭바 부족은 식인풍습을 행하는 종족으로, 난파된 배에서 살아남은 몇몇 동료들과 함께 동굴에 갇혀 원주민들에게 잡아먹힐 날만 기다리던 지오구는 기회를 틈타 탈출을 감행하고, 그 과정에서 지니고 있던 화승총으로 우연히 날아가던 새를 쏘아 떨어뜨린다. 이를 지켜보던 원주민들이 지오구를 ‘천둥의 아들’이란 의미의 ‘까라무루’라 칭하며 숭상하게 되었고, 그는 가까스로 목숨을 건져 뚜삐낭바 부족 추장의 딸 빠라과쑤와 혼인하게 되었다고 전하고 있다. 이후 1848년 프랑씨스쿠 아도우루 지 바르냐쟁(Francisco Adolfo de Varnhagen)의 역사적 고증을 통해, 지오구가 약혼녀 빠라과쑤와 함께 1526년부터 1528년까지 프랑스에 체류하였고, 이곳에서 빠라과쑤가 세례를 받은 뒤 당시 프랑스 국왕인 앙리 2세와 왕비 카트린 드 메디시스(Catherine de Médici)가 증인으로 참석한 가운데 두 사람이 실제로 결혼식을 올렸으며, 이때부터 빠라과쑤는 대모로부터 하사받은 ‘까타리나’(Catarina)라는 세례명과 함께 불리게 되었다는 사실이 밝혀지면서 까라무루 이야기는 더욱 확고히 대중적 인식 속에 자리매김하게 된다.¹¹⁾ 하지만 베리씨무는(154-155) 이 ‘까라무루’라는 이름이 두라웅이 소개하고 있는 바와 달리 단순히 ‘물고기’를 뜻하며, 인디인들이 그를 바다에서 건져냈기 때문에 붙여준 명칭이라고 밝히고 있다. 이와 더불어 “지오구 아우바리스라는 인물과 그의 행동에서는 서사시의 영웅이라고 단정할 만한 근거가 없으며, 전설에서조차 그에게 그러한 근거를 부여하고 있지 않다. 시인 역시 이를 드러내줄만한 근거를 부여할 줄 몰랐다”라고 단언한다. 이와 비슷한 관점에서 보지(70) 또한 역사적 실체와 거리가

11) 바르냐쟁은 이 같은 고증 내용을 바탕으로 작성된 “역사 속 까라무루”(O Caramuru perante a História)라는 논문을 브라질 지리역사 연구소(Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)에서 발행하는 『역사지리 계간지』(*Revista Trimestral de História e Geografia*) 제10권 2호에 발표했다.

면 ‘만들어진’ 지오구란 인물을 논거로 끌어들이어 “식민지 개척자와 예수회 선교사의 혼합체”와 같은 행동하지 않는 영웅으로 인해, 두라웅의 작품은 서사시적 구성을 이끌어갈 만한 추동력을 잃어버렸다고 주장한다.

하지만 서사시는 단순한 연대기가 아니라, 어느 정도의 문학적 허구가 가미된 산물이며(폴 머천트, 3), 전통적 전형성을 갖추지 못한 영웅 지오구의 형상은 두라웅이라는 작가의 역량 부족에서 기인한 것이라기보다, 토르콰토 타소(Torquato Tasso)의 『해방된 예루살렘』(La Gerusalemme liberata) 이후 생타망(Marc-Antoine Girard de Saint-Amant), 생소를랭(Jean Desmarets de Saint-Sorlin), 샤토브리앙(François René de Chateaubriand)에 이르기까지 민족서사시에 그리스도교적 세계관을 도입하여 그리스 로마 신화와 같은 이교적인 요소를 대체하려 했던 당대의 보편적인 인식의 틀로부터 영향을 받은 것으로 봐야 할 것이다. 혹은 깡지두의(1976, 176-177) 지적처럼, 뿔발 정책을 추종하여 예수회 선교사들의 교리교육을 사악한 행위로 묘사하고 있는 가마의 『우라과이』에 대한 항변으로 보는 편이 더 설득력이 있다. 실제로, 두라웅은 작품 속에서 서사시적 통념에 어긋나는 영웅적 설정이 의도적이었음을 밝히고 있다.

잠재력을 지닌 브라질의 수도,
그 서쪽을 따라 펼쳐진 해변에서,
그 유명한 헤쾡까부¹²⁾ 지역을 발견한 한 남자에 대하여;
짐승 같은 사람들을 다스릴 줄 아는 감성을 지닌,
‘천둥의 아들’이라 불렸던 이에 대하여;
내가 아는 영웅은 내면이 강인한 이니,
역경 속에서 그 가치에 대해 노래하리라.
(Durão op., cit., C. I, I)¹³⁾

조예가 깊은 시보다 얼마나 더 가치가 있겠는가
헌신적이고 공정한 영웅을 위해 노래한다면,

12) 바이아 인근의 ‘포두스-우스-상투스 만’ (Baía de Todos-os-Santos)을 지칭한다.

13) 이하 두라웅의 작품 본문은 장과 연만 표기하도록 한다.

눈먼 국가가 그토록 헛소리를 해대는 곳에서,
불공정한 사람이 인류를 대변할 수 있겠는가?
세상 모두가 존경하는 영웅을 위해서라면
폭군이 ‘위엄 있는 자’ 라는 칭호를 얻을 진대,
비도덕적인 폭군보다 얼마나 더 고귀한 이겠는가
누가 짐승들에게 인간의 감성을 불어넣겠는가?
(C. II, XLIX)

두라웅은 자신의 영웅에 대한 반론과 비판을 이미 의식하고 있었다. 달리 말해, 그는 베리씨무가 지적하듯 “지오구 아우바리스라는 인물과 그의 행동에 서사시의 영웅이라고 단정할 만한 근거를 부여할 줄 몰랐던 것”이 아니며, 의도적으로 “식민지 개척자와 예수회 선교사의 혼합체”와 같은 “온화한 시민 영웅”을 창조한 것이다. 그리고 이를 고려하여, 자신의 영웅을 부각시켜 줄 실제 역사적 소재를 선별한 뒤 전통적 서사시 구성의 웅장함과 형식성에 맞도록 안배된 의식적 문체로 서술한 것이다. 요컨대, 『까라무루』는 고대부터 18세기까지 문학에 널리 쓰였던 재창조의 수많은 사례들 중 하나에 지나지 않는다. 실제로 문학적 전통과의 이러한 관계는 과거의 작품들로부터 자양분을 얻어 자신의 것으로 삼은 뒤, 새로운 표현을 보탠다는 의미의 ‘이누트리티오’(innutritio)라고 불렸다(장 루이 아케트, 95). 또한 18세기 당시의 주요 비평가들은 고대의 대가들의 규범적인 형식이나 문체를 모방하는 것을 시인이 마땅히 취해야 할 창작과정으로 인식했으며, 고대 서사시의 구조와 문체를 적용시켜 작자가 위치한 시대적 상황에 맞춘 제재를 기술하는 데 사용했었다(Abrams, 168). 이러한 견지에서 볼 때, 『까라무루』는 전통에서 재창조되었지만 두라웅의 서사적 구성에 힘입어 새로운 밀도를 얻은 작품으로 볼 수 있는 것이다.

『까라무루』의 이러한 특징은, 앞서 제기된 두라웅의 문체와 관련된 의구심을 어느 정도 해소해 줄 수 있을 것이다. 하지만 서사시의 본질을 놓고 봤을 때, 두라웅의 문체에 대한 비판적 시각은 이미 그 자체로 근본적인 오류를 내포하고 있다. 앞서 살펴본 정의에 따르면, 서사시는 일종의 ‘敍事詩’ 이자

‘書史詩’로 전체를 대변할 수 있는 한 인물이나 사건을 중심으로 펼쳐지는 이야기가면서 동시에 특정 민족의 방대한 역사적 기록을 담은 이야기라 할 수 있다. 말하자면, 서사시적 시야는 소설로 담아내기에는 너무 크고 인물의 개성보다는 전형성을 부각시키고자 하기에 서정시로 표현하기에는 지나치게 선이 굵다. 이러한 맥락에서 로렌스 키친(Lawrence Kitchen)은 영국 극작가 존 아든(John Arden)의 서사극 『암스트롱씨의 마지막 밤 인사』(*Armstrong's Last Goodnight*)를 향한 비판적 시각의 문제점을 지적하고 있다.

『암스트롱』에 가해져 온 비판들은 서사극에 대한 부적절한 공감, 나아가 서사시가 무엇을 해야 하는지에 대한 불확실성에서 오는 것이다. 서사시가 할 수 없는 것은 사적이고 은밀한 감정의 상태에 대한 수용이나 등장인물의 성격에 대한 복잡한 분석이다. 버질로부터 서부 영화에 이르기까지 등장인물들은 로마인이나 야만인, 무법자든 뭐든 간에 어떤 전형을 드러내 보여 주는 것이다. [...] (Kitchen 재인용 폴 머천트, 114)

키친의 시각은 두라웅의 문체에 가해지는 비판에도 그대로 적용될 수 있다. 즉, 그의 서정성이 결여된 관념적이고 현학적인 문체에 대한 비판은 서사시 『까라무루』에 대한 “부적절한 공감”이자, 더 나아가 고대 영웅들만큼의 무게는 없지만 지오구라는 근대적 영웅이 지닌 새로운 전형성의 모습이라 할 수 있는 탈전형성을 간과하고 있는 것이다. 이러한 의미에서 지오구를 “문화적 영웅”으로 칭했던 보지나(69) “양가적 영웅”으로 봤던 깡지두는 (1976, 180-184) 두라웅의 작품에 대해 기존 비평가들보다 결코 부드러운 태도를 취하진 않았지만, 그의 근대적 영웅으로서의 면모를 정확하게 파악하고 있다고 볼 수 있다.

그러나 보지와 깡지두의 시각은 기본적으로 『까라무루』가 민족주의적 성향의 작품이 아닌 18세기 포르투갈의 동화주의 식민정책의 정당성 및 당위성 확보를 위해 착상된 작품이었다는 점에 기초하고 있다. 서사시는 국가의 전성기가 아닌 쇠퇴기에 발전하는 장르로(Bowra 1957, 28), 국가의 위기 극복을 위한 이데올로기 강화의 역할을 담당한다고 할 수 있다. 당시 포르투갈

왕실의 브라질 식민정책은 브라질 해안지역으로의 프랑스 해적들의 잦은 침입과 식민지 주민들과의 조세마찰 등으로 인한 반(反)포르투갈 세력의 대두로 난관에 봉착해 있었다. 말하자면, 『까라무루』는 이 같은 서사시의 장르적 특성을 명확히 입증하고 있는 셈이다.

그렇다면 두라웅의 서사시의 어떤 측면이 그토록 낭만주의 비평가들의 주목을 끌었던 것일까? 우선 브라질의 자연과 역사는 물론, 인디오들의 다양한 설화와 풍습 등을 서술·묘사하는 데 작품의 방대한 분량을 할애하고 있다는 점이였다. 하지만 그 평가는 앞서 제시된 바와 같이 비단 양적인 측면에 국한된 것이 아니라, 그 제재를 다루는 태도에서 진정성이 느껴진다는 사실에 기인한 것이였다. 실제로, 호나우지 뿔리투(2001, XII)의 지적처럼, 미나스제라이스 학파 시인들 중 유일하게 작품 표지에 자신이 태어난 고향을 명시했을 만큼 두라웅은 자신의 조국 브라질에 대한 강한 애착을 지니고 있었던 인물이었다. 이는 동시대 작가였던 가마가, 포르투갈 출신이긴 하지만 미나스제라이스주 변두리 마을의 민병대 사령관이었던 아버지의 성이 아닌 포르투갈 귀족 출신 외할아버지의 성을 따른 사실과 비교할 때 더욱 극명히 드러난다(Veríssimo, 147). 이와 더불어 두라웅의 서사시는 동시대 그 어떤 작가의 작품에서도 드러나지 않는 다성적 요소를 지니고 있기도 하다. 즉, 타자의 목소리가 포함되어 있는 것이다. 여러 인디오들 중에서도 빠라과쑤를 비롯해 그녀의 옛 정혼자였던 구뻬바(Gupeva)와 지오구가 빠라과쑤에 대한 정조와 혼전순결을 맹세하면서 그에게 연정을 거절당하는 비운의 여인 모에마(Moema)의 경우가 대표적인 예라 할 수 있다.

하지만 이들의 목소리가 플롯 안에서 하나의 목소리, 즉 지오구의 것으로 축소되어 가거나, 모에마의 경우처럼 죽음을 통해 완전히 제거된다는 사실도 주목해야 한다. 예컨대, 지오구의 청혼에 화답하는 빠라과쑤의 모습을 살펴보면, 그녀의 목소리가 지오구 혹은 더 나아가 두라웅의 목소리를 대신하고 있음을 알 수 있다.

남편이여 (아름다운 여인이 말한다), 그대의 이름은 모릅니다;

하지만 그대의 마음과 내 마음은 압니다,
내가 그대를 본 순간부터, 그대를 많이 좋아하고 있다는 것은 압니다;
처음부터 그것이 사랑이었는지, 존경심이었는지는 모릅니다;

하지만 그때 내가 본 것과 오늘 내가 알게 된 것은 압니다,
두 개의 마음이 하나가 되었다는 것을.
난 그대의 세례를 원하고, 그대의 교회를 원합니다,
나의 부족은 곧 그대의 부족이고, 그대의 신은 곧 나의 신입니다.
(C. II, XC)

투뽀(Tupi)어로 ‘큰 바다’라는 의미를 지닌 빠라과쑤의 이름은 그 문자적 의미를 넘어 유럽 바깥의 세계, 정복 대상으로서의 바다의 은유로 볼 수 있으며, 두라웅이 빠라과쑤의 목소리를 통해 지오구에게 부여하는 “남편”이라는 호칭은, 포르투갈의 식민화정책이 더 이상 ‘정복’이 아닌 완전히 다른 가치를 갖게 되었음을 의미한다. 즉, 결혼을 통해 정복은 동의가 되고, 이를 통해 식민화는 정당화되는 것이다. 이처럼 두라웅이 인디오에게 부여한 다성성은 다성성으로 가장한 지오구의 독백일 뿐이다. 이는 또한 빠라과쑤가 프랑스에서 세례를 받은 후에 펼쳐지는 VIII장 이후 그녀의 호칭은 줄곧 ‘까따리나’로 불리고 있는 반면, 명실 공히 ‘까라무루’라는 제목을 달고 있는 이 작품 전체에 걸쳐 ‘까라무루’라는 이름은 총 9차례만 언급될 뿐, 모두 ‘지오구’로 통칭되고 있다는 점을 주목할 때 더욱 분명히 확인할 수 있다.

이와 같은 점들을 살펴봤을 때, 『까라무루』는 ‘지오구-까라무루’와 ‘빠라과쑤-까따리나’라는 두 주인공의 이름이 지나는 상징적 관계에서부터 그 서술과 서사방식을 통틀어 작가 두라웅이 처해 있던 ‘국가’(nação)와 ‘조국’(pátria)의 불일치에서 비롯된 딜레마적 상황을 여실히 보여주고 있는 작품인 것이다. 한편, 두라웅은 작품 속에서 그 역시 이 같은 딜레마적 상황에 대해 어느 정도 자각하고 있었음을 암시하고 있다. V장에서 지오구의 도움으로 구뽀바의 부족은 적대관계에 있던 자라라까(Jararaca) 부족에게 전쟁에서 승리를 거둔다. 그러나 그 후에도 굴복하지 않는 포로에게 구뽀바는 말벌에게

온몸이 둘러싸여 천천히 죽음에 이르게 하는 가혹한 형벌을 내린다. 지오구는 포르투갈 왕실의 동화주의 식민정책이 그러하듯, 인디오 포로에게 자유를 주려하지만 그는 이를 거부하며 말한다.

여기 야만인이 눈앞에서
두텁게 뼈를 지은 벌레들을 손으로 치우려 하자,
이를 측은히 여기는 지오구에게,
그는 밝은 미소로 화답하는구나.
그대는 무엇이 그리 자신만만한가? 무슨 소용이 있으리,
비루한 처지에 몸이 좀 더 편한들?
내게 붙어있는 몸이지만, 이미 나의 것이 아니거늘,
그 몸은 실로 적의 것이거늘.
(C. V, LXIII)

144

145

이러한 모순적 혹은 양가적 성격을 드러내는 서사시의 주인공과 관련하여, 모레티는 라틴아메리카와 같이 비등질적인 문화를 지닌 국가들에서는 전형적인 민족문학 속 영웅과는 다른 형태의 주인공이 대두되며, 바로 이들에 의해 서구의 세계지배체제를 정당화·합리화하는 허위의식이 폭로된다고 설명한다.

[...] 비교적 등질적인 중심 국가들에서는 잘 알려져 있지 않은 이것은 반 주변부 국가들의 전형적인 특징을 이루는데, 이 국가들에서는 중심부에서와 반대로 복합 발전(combined development)이 지배적이다. 그리고 근대적 서사시 형식의 명작들 대부분을 발견하게 되는 것 또한 바로 이러한 국가들에서이다. 여전히 분열되어 있던 고티 시대(그리고 바그너가 초기에 활동하던 시대)의 독일, 멜빌의 아메리카(피쿼드 호, 즉 피에 굶주린 사냥, 산업 생산), 조이스의 아일랜드(식민지, 그럼에도 불구하고 점령자와 같은 언어를 사용한다) 그리고 라틴아메리카의 몇몇 지역들. 이제까지 계속 이야기하고 있지만 모두 복합 발전이 이루어지고 있는 곳이다. 역사적으로 비등질적인 사회적·상징적 형식들 — 이것들은 종종 전혀 다른 장소들에서 유래한 경우도 많다 — 이 제한된 공간 속에서 공존하고 있다. 이러한 의미에서 『파우스트』는 ‘독일적’이지 않다. 마치 『율리시스』가 ‘아일랜드적’이지 않고, 『백 년의 고독』이 ‘콜롬비아적’이지 않듯이. 이것들은 모두 세계 텍스트이다. 이것들의 지리학적

참조 틀은 더 이상 민족국가가 아니라 훨씬 더 넓은 실체, 즉 대륙 또는 전체로서의 세계 체제이다.(프랑코 모레티, 89)

모레티에 따르면, 이와 같이 반주변부 국가에서 발생한 서사시의 세계 텍스트적 특징은 개방성, 이질성, 불완전성과 같은 몇 가지 특정한 형질을 통해 구현되며, 이는 대개 전근대와 근대의 ‘비동시대적 동시대성’이 가동되는 서사적 기교를 통해 부여된다.

이를테면, 서사시 『까라무루』의 여정은 16세기 초 식민지로 향해가는 포르투갈 함선의 난파에서 시작되며, 이를 통해 식인풍습과 복혼(複婚)이 행해지는 태초의 원시사회와 맞닥뜨린다. 그리고 지오구는 빠라과쑤와 함께 다시 르네상스 시대의 유럽으로 돌아가는데, 여기서 프랑스로 떠나는 배에 오른 두 사람의 뒤를 좇아 바다로 뛰어 든 모에마는 결국 자신의 연정을 거부당한 채 바다에 빠져 익사하게 되고, 이 함선 안에서 지오구는 프랑스인 함장에게 브라질의 발견 및 지도제작과 관련된 포르투갈 왕실의 해외영토확장 정책에 대한 과거의 역사를 상세히 들려준다. 즉, 전근대에서 근대로의 발전적 이행을 상징한다고 할 수 있다. 실제로 유럽에 도착하면서 둘의 신분은 왕과 왕비로 탈바꿈한다. 지오구는 프랑스 국왕에게 빠라과쑤를 “브라질의 공주”(C. VII, XIII)로 소개하며, 그녀의 세례를 허락해 줄 것을 청한다. 그러나 빠라과쑤의 세례식과 두 사람의 정식 결혼식을 치른 뒤, 다시 이들은 브라질로 돌아가기로 결심한다. 과거로의 역행이 이루어지는 것이다. 하지만, 이 여행길에서 빠라과쑤에서 까파리나로 또 다시 성장·변모하게 되는 “브라질의 공주”는 브라질 민족의 과거를 예찬하는 것이 아니라 성모마리아의 성령에 힘입어 그 미래를 예언하게 된다. 까파리나의 예언은 마지막 X장까지 이어지는데, 이 예언에서 그녀는 가깝게는 30여년 후인 1560년과 1565년에 있었던 멩 지 싸와 이스파씨우 지 싸가 프랑스 원정대를 물리친 사건부터 멀게는 200여년 후인 1707년부터 1750년대까지의 동 주앙 5세(D. João V)의 통치기간까지 내다보며, 브라질 민족이 여러 가지 시련을 겪게 되지만 불굴의 의지로 이겨낼 것이라는 긍정적이고 희망적인 메시지를 전달한다. 그리고 마침

내 그 여정은 브라질의 초대 총독 토메 지 쏘우자(Tomé de Sousa)가 사우바도르(Salvador)에 도착한 1549년, 반종교개혁으로 유럽이 한참 시끄러웠을 그 무렵의 현재로 다시 돌아와, 토메 지 쏘우자가 식민지의 통치권을 이양 받고 원주민들에 대한 비폭력적인 교리교육을 약속한 뒤, 영웅 지오구를 기리는 포르투갈 국왕의 칙서를 낭독하는 것으로 끝을 맺는다. 흔히 시작은 이상화되고 종말은 비관적인 전통 서사시의 서사와 극명하게 대립하고 있는 것이다.

요컨대, 두라웅의 서사시는 그리스도교적 세계의 건설이라는 종교적 이데올로기의 틀에서 벗어나지 못한 시대적 한계를 드러내고 있긴 하지만, 전근대에서 근대로의 이행을 뜻하는 단순한 일직선적 시간 배열이 아닌 불연속적인 교차 배열을 통해 전통과 근대 혹은 과거와 현재, 미래의 서로 다른 시기들을 불규칙적으로 넘나드는 동시대성을 구현하고 있다. 과거와 현재, 미래를 모두 아우르는 이 동시대성이 두라웅의 서사시에 이른바 ‘총체’로서의 현재성을 부여해 주며, 이를 통해 『까라무루』는 바흐쎈이(32) 이야기하는 “절대적 과거”에 갇힌 전통적 서사시가 아닌, 유동성과 개방성이라는 상대적 시간 범주들이 미묘하게 작동하고 있는 근대적 서사시의 영역에 축조되어 있는 것이다.

IV. 브라질 인벤션

어찌 보면 영화는 문자매체로서의 서사시가 가질 수 없는 고유의 속성인 시각적 모티프와 대사, 음악 등을 활용해 문학작품보다 더 온전히 서사시적 정신을 담아낼 수 있는 매체라 할 수 있다. 대개 인류 전체 혹은 한 민족의 방대한 역사를 효과적으로 재현하고 영웅의 행위와 성격을 보다 강조하여 드러내고자 하는 서사시는 그 이미지를 환기(喚起)시킬 수 있는 과장된 표현의 은유와 우의(寓意)를 빈번하게 사용하기 마련인데, 영상매체는 탁월한 조형적 기능성 덕분에 문자매체보다 더욱 실감나게 이 같은 효과를 전달할 수 있

는 것이다. 바로 이러한 맥락에서 오늘날 ‘영상 서사시’라는 용어까지 탄생된 것이라 볼 수 있다. 그러나 본 장에서는 영화 『브라질의 발명』을 분석함에 있어, 서사시의 주제가 영화로 옮겨지는 전치(轉置) 과정에서 자연스럽게 제기되기 마련인 매체 간의 본질적인 표현방식의 유사성과 차이점에 천착하기 보다는 원작과의 상호텍스트성 관점에서 작품 속에 형상화된 시각적 이미지의 차이에 주목하고자 한다.

‘브라질 인벤션’은 아하이스 감독의 작품의 부제를 영어식 원음 그대로 표기한 것이다. 이 ‘인벤션’이라는 말은 ‘발명’, ‘창의’를 뜻하는 라틴어 ‘inventio’에서 유래한 것으로, 다성 음악으로 된 즉흥곡인 악곡의 형식을 지칭하는 말이기도 하다. 주로 바흐의 1723년 완성된 「2성과 3성의 클라비어곡집」을 가리키는 인벤션은 하나의 주제를 가지고 여러 가지의 짧은 주제로 분할·변형시켜 모방적 대위법에 따라 전개하는 소곡(小曲)을 의미한다. 이러한 인벤션의 특징은 『브라질의 발명』의 미학적 속성과도 그대로 맞아떨어진다.

서론에서 잠시 언급했다시피, 『브라질의 발명』은 TV 미니시리즈와 극장용 영화 두 가지 버전이 있다. 2000년 4월 19일부터 21일까지 TV Globo를 통해 3부작으로 방영된 미니시리즈는 역사적 사건에 초점을 맞춰 다큐멘터리 기법이 가미된 풍자 코미디물 형태로 제작됐고, 극장용으로 제작된 영화는 이 다큐멘터리 분량을 제거한 뒤 까라무루와 빠라과쑤의 사랑이야기를 중심으로 짧게 재편집한 로맨틱 코미디물이다.¹⁴⁾ 말하자면, 『브라질의 발명』은 두 라웅의 서사시라는 동일한 줄거리를 가지고 창의적으로 각색하여 각각 풍자와 로맨틱 코미디물로 새롭게 ‘발명’한 ‘인벤션’이자, 동시에 진지한 주제를 다루는 서사시의 절대적 권위를 웃음과 풍자로 파기하는 일종의 패러디 작품인 셈이다.

실제로, 『브라질의 발명』의 서사는 서사시적 구성요소를 거의 모두 겸비하고 있으면서, 동시에 현대적 기법을 사용해 과감한 변화를 시도하고 있다.

14) 이후 출시된 DVD판에서는 이 두 가지 버전이 모두 실려 발매되었다. 본 장에서는 다큐멘터리가 삽입된 풀 버전을 논의의 대상으로 삼고자 한다.

먼저, 서사시의 도입과 예언 부분은 작중인물과 풍경을 담은 소묘 형태의 삽화와 함께 텍스트 외부에 위치한 화자의 내레이션으로 구성되어 있으며, 이 소묘는 훗날 빠라과쭈가 지오구와 자신의 이야기를 직접 저술한 책의 실제 삽화로 쓰이게 된다. 다큐멘터리 분량을 포함해 총 39개의 장으로 이루어진 이 영화에서는 지오구의 신대륙에서의 모험담을 생생하고 풍부한 상상력으로 묘사하고 있을 뿐만 아니라, 이야기가 진행되는 동안 이야기의 배경을 제공하는 사실적인 자료들을 하이퍼텍스트 형태로 화면에 끼워 넣는다. 이 역사적 문헌들은 두라웅의 서사시에서 다루어진 자료들에 더해 한층 폭넓고 치밀하게 검증된 정보들을 제공하면서 서사시의 여담의 역할을 대체하고 있다. 또한 지오구와 빠라과쭈, 모에마의 삼각관계에 보다 큰 비중을 두게 됨에 따라 원작에서 다루고 있는 인디오 부족 간의 전투 장면과 구빠바 및 자라라까와 같은 관련 인물들을 삭제하는 대신, 지오구의 행동을 보다 직접적으로 유발시키는 원인 제공자라 할 수 있는 바스꾸 지 아파이지(Vasco de Athayde)와 이자벨리(Isabelle) 남작부인과 같은 가상의 인물을 창조해 영웅에 반하는 대적 인물로 삼고 있다.

이처럼 전통적 모티브를 끌어다 현대적 기법을 능숙하게 보탠 『브라질의 발명』은 모방적 대위법에 기초하여 두라웅의 서사시에 나타난 가장된 다성성을 보완해줄 뿐만 아니라, 풍자적 다큐멘터리 기법과 해학적인 즉흥성이 기교적으로 가미된 줄거리로 전복적 상상의 즐거움까지 안겨 준다는 점에서 원작과의 상호텍스트성을 지닌 카니발적 재현으로 볼 수 있다.

그러나 사실 브라질 발견 500주년을 기념하여 시도된 서사시 『까라무루』의 변신에 대한 반응은 긍정적이었던 것만은 아니다. 『브라질의 발명』은 원작과의 이질감, 난잡함, 작중인물들의 그로테스크한 이미지, 희화적 행위, 섹슈얼리티의 노출 등으로 비평가들로부터 부정적인 평가를 받기도 했다. 가령, 두라웅의 서사시와 빅토르 메이렐리스(Victor Meirelles)의 유희 「모에마」(*Moema*, 1866), 아하이스 감독의 영화와의 연관관계를 중심으로 민족주의적 견지에서 고찰하고 있는 하파에우 만또바니는(2008, 16), 영화가 작중인물

모에마의 변형적 각색을 통해 가부장적 단혼제(單婚制)를 부각시킴으로써 전통적인 지배 이데올로기를 더욱 공고히 하고 있다고 밝히며, 지나치게 상업성에 치중하고 있는 탓에 “영화에서는 분석할 만한 특별히 중요한 세부사항이 없다”는 단 한 마디의 말로 영화에 대한 평가를 단정지어버린다.

물론 『브라질의 발명』은 결점이 없는 완벽한 작품은 아니다. 무엇보다도 인디오 여인 빠라과쑤를 백인과 같은 외모로 묘사하고 있는 두라옹의 시각을 그대로 재현하고 있다는 점에서 특히 그러하다.

(그 이름처럼) 고귀한 혈통의 빠라과쑤는,
 그토록 역겨운 사람들과는 확연히 다르나니,
 순백의 눈처럼 그리도 흰 피부에,
 눈처럼 하얗지 않은 곳은 장밋빛 홍조를 띠는도다.
 자연스러운 콧날에, 입은 아주 자그마하고,
 아름다운 눈빛에, 넓은 이마를 지닌,
 면으로 된, 두꺼운 망토를 걸친 모습이 오히려 돋보이나니,
 숨겨진 정숙함이 그로 하여금 그녀의 가치를 알아보게 하는도다.
 (C. II, LXXVIII)

실제로 『브라질의 발명』에 등장하는 빠라과쑤의 역할은 아프리카계 부모 사이에서 태어난 혼혈배우 까밀라 삐땅가(Camila Pitanga)가 맡아 연기하고 있지만 사실 그녀는 백인과 거의 흡사한 외모를 지니고 있으며, 모에마를 연기한 데보라 세꾸(Deborah Secco) 역시 혼혈 어머니를 두고 있긴 하지만 백인에 가까운 외모를 지니고 있다.

그러나 원주민들을 “짐승”이라 칭하며 이들의 식인풍습을 단순히 야만적이고 끔찍한 행위로 묘사하는 두라옹의 시각과 달리, 영화는 빠라과쑤의 목소리를 통해 식인풍습에 대한 기존과는 다른 차별화된 시선을 보여주기도 한다. 아파이지의 계략에 빠져 이자벨리와 결혼하기 위해 다시 유럽으로 돌아갈 결심을 한 지오구는, 유럽에서는 법으로 일부다처제를 허용하지 않기 때문에 두 여인을 모두 데려갈 경우 죽임을 당한다고 이야기하고, 그 말에 천진난만하게 죽여서 먹기도 하느냐고 묻는 모에마에게 지오구는 “사람을 잡

아먹는 것은 끔찍한 일시오”라고 답한다. 그러자 빠라과주는 “끔찍한 건 죽이는 거죠. 먹지 않는 건 낭비에요”라고 응수한다. 즉, 원주민들에게 있어 식인풍습은 경악할 만한 이상한 문화가 아니라 의례화되고 일상적인 삶의 일부일 뿐인 것이다.

이러한 측면을 고려했을 때, 만포바니의 평가는 『브라질의 발명』이 지닌 패러디로서의 가치를 지나치게 폄하한 것이라 할 수 있다. 물론 영화는 원작의 역사적 거시담론의 틈새에 가려져 있던 작중인물간의 미시담론에 지나치게 집중한 탓에, 초기부터 원작의 왜곡 여부를 둘러싼 논란을 불러일으키기도 했다. 실제로 원작의 “온화한 시민 영웅”과 정숙하고 얌전한 “브라질 공주”의 고상한 품위를 노골적으로 전복시키며, 모든 전통 서사시의 관례를 해체시키는 영화적 서사의 자유분방함은 다소 충격적으로 느껴질 정도로 파격적이다. 그러나 린다 허치언(1995, 15)에 따르면, 패러디는 “비평적 거리를 둔 반복으로서, 이는 유사성보다는 상이성을 강조하게 된다.” 앞 장에서 살펴보았듯이, 이미 어느 정도 탈전형성을 지니고 있던 두라웅의 서사시 속 인물들의 형상은 해학적 희극으로 변모되는 과정에서 고급 장르로서의 전통 서사시가 지니는 권위를 완전히 탈피하여 근본적으로 재구조화되었다. 하지만 그 변화가 서사시라는 장르와의 연속성을 수반하고 있으며, 역사의 재구성과 해석에 대한 새로운 모델을 제시해 줄 수 있다는 점에서 충분히 논의의 가치가 있다.

바흐찐은 서사시에서 소설로의 이행과정에 있어, 민속과 민중희극의 원천인 ‘웃음’은 일종의 미학적 혁신을 가져온 중요한 요소였다고 역설한다.

[...] 웃음은 서사시적 거리를 파괴했고, 인간을 자유롭게 친숙하게 탐험하기 시작했으며, 그의 속을 뒤집어 보여주고, 그의 외양과 본심, 가능성과 실제 사이의 불일치를 폭로하기 시작했다. 인간형상 속으로 진정한 역동성이, 즉 이 형상을 구성하는 다양한 요소들 사이의 불일치와 긴장이 이뤄내는 역동성이 도입되었다. [...] (미하일 바흐찐, 56)

바흐찐에(44-45) 따르면, 이러한 웃음을 통해 유발되는 희극적 친숙성에는

반드시 강렬한 탐구정신과 유토피아적 상상이 첨가되며, 그 유토피아적 세계 안에서 주체에게 구속받지 않는 상상의 자유를 부여함으로써 특정한 이념을 흔들고 그 모순적인 실재를 폭로할 수 있도록 허용해준다.

사실 유토피아적 상상은 르네상스 시대부터 이어져 온 전통 서사시의 구성요소이자, 18세기 브라질 전원주의 작가들의 목가적 이데올로기를 충족시켜주는 것이기도 했다. 쎄르지우 부아르끼 지 올란다가(1969) 역설하듯, 아메리카 대륙의 자연풍경은 16세기 이후로 유럽인들의 “유토피아적 환상”이 원형(原形) 그대로 고스란히 투영되어 있었던 곳이었기 때문이다.¹⁵⁾ 깡지두는(1976, 177-178) 두라옹이 단순히 이 유토피아적 세계를 투영하는 데 그치지 않고 이를 작품 전체로 확장하여 일반화 혹은 “비대화”시키고 있다고 말한다. 즉, 유토피아의 진부화를 시도하고 있다는 것이다.

『브라질의 발명』은 이보다 한 걸음 더 나아가 마치 그 ‘진부화’에 방점이 라도 찍듯이, 유토피아적 기획이 극대화된 낙원의 모습을 재현해낸다. 화면 가득 펼쳐진 눈부신 태양과 아름다운 해변, 열대의 녹음을 배경으로, 밝고 다채로운 빛깔의 이국적인 꽃과 과일 그리고 새들의 모습은 컴퓨터 그래픽 기술과 브라질 TV사상 최초로 사용된 HD방송 기술까지 가세하면서 그 화려함과 생생함이 극에 달한다. 태초의 낙원을 그대로 옮겨놓은 듯한 이 환상적 세계 속에서 시간간의 질서는 자유롭게 재편된다. 구대륙과 신대륙이, 문명과

15) 브라질 문학에 나타난 유토피아적 상상의 시초는 1500년 까브랄(Pedro Álvares Cabral)의 함대와 동행했던 페루 바스 지 까미냐(Pero Vaz de Caminha)가 당시 포르투갈의 왕 동 마누엘 1세(D. Manuel I)에게 보내는 서한문에서부터 비롯되었다고 할 수 있다. 까미냐는 브라질의 풍요로운 자연환경에 대해 다음과 같이 밝히고 있다: “전하, 이 땅은, 저희가 거쳐 온 남쪽 끝에서 이 항구에서 바라다 보이는 북쪽 반대편 끝까지, 해안선을 따라 펼쳐져 있는 면적만 20 혹은 25레구아(légua)는 족히 되는 것 같습니다. 해안선을 따라 몇 군데에는 적색과 백색의 깎아지른 듯한 절벽이 있습니다. 그리고 그 상부의 땅은 모두 평지로 큰 나무들이 빼곡히 들어서 있습니다. 사방이 전부 야자나무가 우거진, 무척 평평하고 아름다운 해변입니다. [...] 지금 이맘때 이 땅은 그곳 엔뜨리 도우루 이 미뉴(Entre Douro e Minho) 지방처럼, 선선하고 적당한 날씨의 좋은 기후를 갖고 있습니다. 물은 끝없이 넘쳐납니다. 이처럼 물이 풍부하기 때문에 무엇을 심어도 저절로 자랍니다. [...]”(Caminha 2007, F. 13 v., 78-80).

야만이, 전통과 현대가 아무런 모순 없이 공존하며 서로 조우한다. 그러나 그것은 원작에서와 같이 단순히 지오구와 빠라과수의 물리적인 공간 이동에 국한되거나 이들의 기억 혹은 예언을 통해 실현되는 것이 아니라 작품 속 대부분의 등장인물들의 형상 그 자체에 이미 녹아들어가 있다는 특징을 지니고 있다. 예컨대, 뚜삐낭바 부족의 추장 이따빠리까(Itaparica)는 프랑스와의 무역을 중용하러 온 노예무역상 아파이지에게 마치 오늘날의 부동산 중개인 과도 같은 말투로, 풍부한 자원을 보유하고 있는 것을 비롯해 인도항로로 향하는 중간지점이자 아이들을 위한 위락시설 및 넓은 주차 공간을 갖추고 있다는 점을 내세워 브라질의 상업적 입지조건을 열심히 홍보하고, 이에 더해 유럽인들이 지닌 엘도라도의 욕망을 의도적으로 자극하며 브라질 독점 무역권의 가격을 흥정한다. 또한 16세기를 배경으로 한 작품임에도 불구하고 작중인물들은 전통 사극의 말투가 아닌 최대한 현대적 구어에 가까운 표현을 사용하고 있으며, 심지어 이따빠리까 및 그의 두 딸로 등장하는 빠라과수와 모에마에 이르기까지 모든 원주민 인디오들은 포르투갈어를 유창하게 구사할 뿐만 아니라, 오늘날 브라질 전국 각 지역에서 쓰이는 독특한 향토어를 차용하기까지 한다. 그럼에도 불구하고, 『브라질의 발명』은 이질감이 느껴지지 않는 묘한 통일성을 지니고 있다. 이는 작품의 주제가 과거이고 작중인물 역시 1500년대 사람들이지만 그 관점 및 표현은 현대성을 지님으로써, 과거가 시청자 혹은 관객에게 아무런 거리 없이 당면한 현실적 차원으로 주어지기 때문이다. 또한 그것은 유토피아의 본질적 특징처럼, ‘현실에는 존재할 수 없는’ 화면 속 관념적인 공간이 여러 이질적인 요소들 간의 완전한 소통과 합일을 가능하게 해주기 때문이다. 요컨대, 『브라질의 발명』에서는 원작에 이어 모레티가 주장하는 ‘비동시대적 동시대성’이 서사적 기교를 통해 굴절·변형되어 실현되고 있는 것이다.

다양한 어투와 향토어들은 작품 속에서 희극적 친숙성과의 결합을 통해 패러디의 모형으로 또 다른 의미를 부여받기도 한다. 즉, 원작에서의 위계질서적 거리를 파괴하여 작중인물들 간의 관계에 좀 더 사실적으로 접근할 수

있게 함으로써 그 대상의 이면을 폭로하게 해주는 것이다. 실제로, 『브라질의 발견』의 영웅 지오구는 ‘예의바른 사람’이라는 의미의 라틴어에서 기원한 그 이름답게 윤리적이고 뚜렷한 주관을 지닌 서사시 속 영웅의 모습과는 다소 동떨어진 인물이다. 소심하고 순진한 포르투갈 화가로, 재능은 있지만 실제 모습보다 지나치게 작품을 미화해서 그리는 성향 탓에, 그가 그린 초상화만 믿고 리스본 최고의 추녀와 결혼식을 올리게 된 아파이지의 노여움을 사 지오구는 더 이상 작품 활동을 할 수 없게 된다. 그러자 그는 생계를 위해 지도제작소에서 훗날 브라질 발견의 열쇠가 될 까브랄의 항해지도에 삽화 그리는 일을 하게 된다. 하지만 아파이지의 사주를 받은 프랑스 브로커 이자벨리 남작부인의 유혹에 빠져 이 항해지도를 빼앗기게 되면서 아프리카 망명길에 오르고, 암초에 배가 난파하여 브라질 북동부 연안의 이파빠리카 섬에 표류하게 된다. 바로 이 해변에서 지오구와 빠라과쑈의 첫 만남이 이루어진다. 두라웅의 영웅과 같이 지오구는 빠라과쑈에게 첫 눈에 반해 사랑에 빠지고, 가톨릭의 규율에 따라 평생 정조를 지킬 것을 맹세하지만, 그는 원작의 영웅과 달리 그녀에게 정식 청혼을 하지도 혼전순결을 중용하지도 않는다.

빠라과쑈 역시 지오구의 청혼에 “난 그대의 세례를 원하고, 그대의 교회를 원합니다. 나의 부족은 곧 그대의 부족이고, 그대의 신은 곧 나의 신입니다”라며 화답했던 원작의 태도와는 정반대로, 본능적 욕망에 충실히 따라 지오구와의 성적 유희에 탐닉한다. 게다가 원작과 달리 자신의 동생으로 설정된 모에마와도 관계를 맺도록 으름장을 놓거나, 귀한 손님이 오면 추장의 아내나 딸과 함께 하룻밤을 보내게 하는 뚜삐낭바 부족의 전통풍습에 따라 한껏 치장을 하고 프랑스인들의 배를 향해 나서는 자신과 모에마를 지오구가 저지하자, “당신은 그렇게 두 사람을 좋아하는데, 왜 우리는 잠시도 다른 이를 좋아할 수 없는 거죠?”라고 이야기하며 그를 설득하기까지 한다. 또한 다시 유럽으로 돌아갈 결심을 한 지오구가 자신과 모에마를 버리고 몰래 배에 오를 때에도 그녀는 망설임 없이 바다에 뛰어 들어 그를 좇아 유럽으로 향하고, 결혼은 이자벨리와 할 테니 자신의 정부(情婦)가 되어 결혼식의 증인이 되어

달라는 지오구의 말에, 오히려 아버지가 사용했던 ‘엘도라도의 속임수’를 이용해 이자벨리로 하여금 스스로 정식부인 자리를 자신에게 양보하고 정부의 위치를 선택하게 함으로써, 원작에서 식민화의 정당화의 수단으로 이용됐던 결혼의 가치마저 전복시키는 그야말로 영민하고 적극적이며 능동적인 여성이다.

이에 반해, 지오구는 의지감약(意志減弱)한 전형적인 인물로, 늘 다른 이의 속임수에 잘 넘어가는 어수룩하고 호사와 호색을 즐기며 원하는 것을 얻기 위해서라면 신의마저도 쉽게 저버리는 인물이다. 모니카 브링갈레삐 캉뿌(2005, 10)는 이와 같은 지오구에 대해 마리우 지 안드라지(Mário de Andrade)의 마꾸나이마(Macunaíma)를 잇는 브라질의 전형적인 말란드루(malandro), 즉 트릭스터적 영웅이라고 주장하지만,¹⁶⁾ 트릭스터적 면모는 지오구보다는 오히려 빠라과쑈와 모에마 혹은 이따빠리까에게서 더욱 잘 드러난다. 대개 혼종적 혹은 탈경계적 양상을 드러내는 트릭스터적 특징을 고려할 때, 이들이 시공간적 틀을 넘어 현대어와 브라질 전역의 다양한 향토어를 구사하고 있다는 사실에서부터 이미 그 트릭스터적 성격은 부각되어 있다고 할 수 있다. 하지만 이에 더해, 빠라과쑈와 모에마의 등장 때마다 반복적으로 클로즈업되는 까랑볼라(carambola)¹⁷⁾ 역시 간과해버리기에는 지나치게 상징적인 트릭스터적 함의를 지닌 과일이다. 까랑볼라는 인도가 원산지로서, 1817년에 가서야 브라질로 유입되었다. 실제로 두라웅의 서사시에는 등장하지 않는 새롭게 삽입된 과일이며, 포르투갈어로 ‘속이다’라는 의미의 ‘carambolar’라는 동사는 ‘속이는 자’, ‘트릭을 쓰는 자’, 혹은 ‘기쁨을 주는 자’라는 뜻을 지닌 트릭스터의 성격과도 맞닿아 있다. 특히, 구대륙과 신대륙의 상반된 가치 사이에서 ‘엘도라도의 속임수’를 사용해 양자택일이 아닌

16) 마리우 지 안드라지의 소설 『마꾸나이마』(Macunaíma)에 나타난 트릭스터적 영웅의 양상에 대해서는 임소라(2010)를 참조하기 바란다.

17) 열대과일의 하나로 밝은 연두색에서 노랗게 익을수록 단맛이 강해지며, 그 단면이 별 모양을 띠고 있어 ‘스타프루트’(star fruit)라고도 불린다.

공존의 길을 찾아내는 매개자 빠라과쑤는 기존질서와 새로운 가치 사이에 위치하는 경계적 존재인 트릭스터의 특징을 고스란히 체화한 인물이라 할 수 있다.

이와 비교할 때, 다음에 제시된 이따빠리까와의 대화 장면에서도 드러나듯이 사실 영화 속 지오구는 트릭스터적 인물이라기보다는 어설픈 도덕적 혹은 계몽적 우월감을 지닌 교화적 인물에 더 가깝다. 뚜빠낭바 부족의 발전을 위해 해안에 정착하는 유럽인들의 배에 음식을 만들어 판매하자는 지오구의 제안에, 이따빠리까는 그렇게 되면 인디오들은 무엇을 먹고 사느냐고 불평한다. 그러자 지오구는 채집과 사냥을 더 많이 하면 된다고 말하고, 이따빠리까는 일이 많아져 싫다고 대답하며 무엇을 위해 그렇게 해야 하느냐고 묻는다. 그 물음에 지오구는 돈을 모아 부자가 되면 일을 하지 않아도 된다고 하고, 그의 대답에 이따빠리까는 그럼 부자가 하는 일은 무엇이나고 되묻는다. 이에 지오구가 아무것도 안 하고 그물침대에 누워 가만히 있기만 해도 된다고 대답하자, 이따빠리까는 “그물침대에 누워 지낸 지는 오래 됐는데”라고 응수하며 그의 제안을 거절한다.

이처럼 지오구의 어수룩한 교화적 태도와 그 반대편에 위치한 원주민 인디오들의 우월적 간교함이나 영민함 사이에서 대등하게 병치되어 얹혀나가는 영화의 서사는 원작에서의 가장된 다성성을 전도(顛倒)·발전시키며 대위법적 변주를 전개해나간다. 이를 통해 구대륙과 신대륙, 문명과 야만, 더 나아가 남성성과 여성성의 대립관계를 전복시키며 평형추를 이루게 함으로써 인간 형상에 대한 이해와 풍자를 위해 한층 더 다의적인 의미망을 형성해낸다. 바흐첸에(46) 따르면, 이와 같이 진정한 다성성의 표출은 작가와 작중인물의 언어 사이의 대화적 관계를 가능하게 하며 혼종적인 결합을 이루게 한다.

실제로, 영화는 평범한 결말의 종결 형식을 거부하고 작중인물에 의해 결말을 여러 번 반복함으로써, 작가와 작중인물의 언어 사이의 경계 허물기를 시도하고 있다. 유럽 체류 중에 지오구에게 글을 배운 빠라과쑤는 브라질로 돌아오는 배 안에서 두 사람의 이야기를 직접 책으로 쓰기 시작한다. 그리고 두

사람의 키스신으로 『브라질의 발명』의 귀결과 함께 이 책을 탈고하려는 순간, ‘끝’이라는 의미의 ‘fim’의 철자를 잘못 써 세 차례나 작품의 결말을 썼다 지웠다를 반복하고, 이에 따라 영화의 종결 역시 수차례에 걸쳐 반복된 후에 “두 사람의 이야기는 이제 겨우 시작될 뿐이다”라는 화자의 내레이션으로 끝이 아닌 새로운 시작으로 마무리된다. 즉, 관객에게 새로운 해석과 상상이 가능한 미완결된 결말을 제시하며 개방된 텍스트로 끝을 맺고 있는 것이다.

V. 결 론

이상에서 살펴 본 것처럼, 시간적, 장르적, 매체적 간극을 뛰어넘어 과거를 소환하고 상상해내는 『브라질의 발명』은 서사시가 다양하고 이질적인 언어들을 사용하는 현대 사회의 삶의 모습에 대한 사실적인 반영으로서, 하나의 총체적인 그림으로 확장될 수 있는 가능성을 지니고 있음을 증명하고 있다.

물론 『브라질의 발명』은 두라웅의 서사시와는 매우 다르다. 원작에서 다루고 있는 거대담론의 측면이 아니라 미시담론의 영역으로 들어가, 유쾌한 유머와 신랄한 풍자에 바탕을 둔 어조로 훨씬 더 광범위하게 변화하며 보는 사람의 시선에 따라 다양하게 해석이 되는 다의적 의미망을 구축하고 있다. 하지만 음악에서의 변주가 원형(原形)과는 아무 관련도 없는 것 같은 상태에 있을지라도 그 관련성이 어떤 형태로든 잠복하여 있듯이, 그 변화는 서사시라는 장르와의 연속성 안에서 원작과 대등하게 교류하며 진지함과 가벼움의 경계에서 서사시의 전통적 권위의 전복을 꾀한다.

아하이스 감독은 지오구와 빠라과썬라는 두 주인공을 부각시키기 위해 허구적 인물을 새롭게 등장시킴으로써 두라웅의 서사시에 부족한 개연성을 보완하고 있으며, 현대어와 향토어를 사용하여 작중인물들에게 생동감을 부여함으로써 현재성을 획득하고 있다. 또한 하이퍼텍스트의 형태로 영화의 서사와 관련된 역사적 사료들이 담긴 풍자적 다큐멘터리를 삽입함으로써, 작품의 내용을 더욱 풍부하게 해주는 효과를 거두고 있다. 이를 위해 3d 배경에

실제 사진과 다양한 그림을 오려 붙인 듯한 콜라주, 다큐멘터리 영화, 애니메이션, 버라이어티쇼, 희곡, 플래시 동영상, 다양한 역사가들의 실제 인터뷰, 까미냐가 동 마누엘 1세에게 보내는 서한문과 수도사 비센찌 두 사우바도르(Vicente do Salvador)가 저술한 브라질 최초의 역사서에 이르기까지 그 형식에 구애받지 않고 다양한 장르의 신선한 소재들을 적절히 변용하여 작품 속에 녹여내고 있다.

이는 포스트모더니즘 예술의 혼성모방적 양상과도 맞닿아 있는 특성이자, 예술과 대중문화와의 경계를 넘나들며 다양한 장르가 공존하는 서사시의 혼종성과 열린 텍스트로서의 가능성을 드러내주는 것이기도 하다. 요컨대, 『브라질의 발명』의 서사는 두라웅의 서사시를 현대의 풍자와 절묘하게 조합하여 문학적 경계 너머로 확장시킴으로써, 내용적으로 더욱 풍요롭고 형식적으로 변화무쌍한 양식을 담지하고 있다. 하지만 이 이질적인 풍자 역시 그 대상의 진가를 인정하는 이의 패러디이자, 기존 담론을 보완하여 새로운 관점에서의 접근 가능성을 보여주는 패러디로, 오늘날과 같은 대중 멀티미디어 매체 시대에 서사시가 대중들에게 다가갈 수 있는 새로운 형식을 제시해주고 있다는 점에서 문학적 서사가 지닌 본원적인 가치에 대한 통찰로 볼 수 있는 것이다.

참고문헌

- 임소라(2010), 『「마꾸나이마」(Macunaíma)에 나타난 신화적 사유와 전복적 기제』, 세계문화비교연구, 제33집, pp. 303-330.
- 린다 허치언(1995), 『패러디 이론』, 김상구/윤여복 옮김, 문예출판사.
- 미하일 바흐친(1988), 『장편소설과 민중언어』, 전승희/서경희/박유미 옮김, 창작과 비평사.
- 장 루이 아케트(2010), 『유럽 문학을 읽다: 미술 · 음악 · 영화와의 접점을 찾아서』, 정장진 옮김, 고려대학교출판부.
- 질 들뢰즈(2004), 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사.

- 폴 머천트(1987), 『서사시』, 이성원 옮김, 서울대학교출판부.
- 프랑코 모레티(2001), 『근대의 서사시: 괴테의 「파우스트」에서 마르케스의 「백 년 동안의 고독」까지 근대문학 속의 세계체제 읽기』, 조형준 옮김, 새물결출판사.
- M. H. Abrams(1997), 『문학용어사전』, 최상규 옮김, 예림기획.
- Amado, Janaína(2000), “Diogo Álvares, o Caramuru, e a Fundação Mítica do Brasil,” *Estudos históricos*, nº 25, pp. 3-39.
- Bosi, Alfredo(2006), *História concisa da literatura brasileira*, 43ª edição, São Paulo: Cultrix.
- Bowra, C. M.(1957), *From Virgil to Milton*, London: Macmillan.
- Caminha, Pero Vaz de(2007), *Carta de Pero Vaz de Caminha: a El Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil, fac-símile e transcrição*, São Paulo: Editora Martin Claret.
- Campo, Mônica Brincalepe(2005), “A Invenção do Brasil: proposta de narrativa da História no meio Audiovisual,” artigo apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado no período de 5 e 9 de setembro de 2005 na UERJ, pp. 1-12.
- Candido, Antonio(1969), *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 1º volume, 3ª edição, São Paulo: Martins.
- (1976), “Estrutura literária e função histórica,” in *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, 5ª ed., revista, São Paulo: Editora Nacional, pp. 169-193.
- Durão, Santa Rita(2006), *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*, São Paulo: Editora Martin Claret.
- Holanda, Sérgio Buarque de(1969), *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, 2ª edição(revista e ampliada), São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo.
- Mantovani, Rafael(2008), “Caramuru: uma ferramenta de nacionalismo,” *Revista Letra Magna, revista eletrônica de divulgação científica em língua portuguesa, linguística e literatura*, ano 04, n. 08, 1º semestre, pp. 1-20.

- Polito, Ronald(2001), “Introdução,” in *Santa Rita Durão, Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia*, São Paulo: Martins Fontes.
- Romero, Silvio(1980), *História da literatura brasileira 2*, 7ª edição, Rio de Janeiro; J. Olympio; Brasília: INL.
- Rutherford, Richard B.(2004), *Classical Literature: a Concise History*, Oxford-UK: Blackwell Publishing.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza(1998), “Bosquejo da História da Poesia Brasileira,” in *Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira(orgs.)*, O berço do cânone, Porto Alegre: Mercado Aberto, pp. 100-142.
- Veríssimo, José(1998), *História da literatura brasileira*, São Paulo: Editora Letras & Letras.

임 소 라

한국외국어대학교 본관 1004호 중남미연구소
angelalim@hanmail.net

논문투고일: 2012년 2월 29일
심사완료일: 2012년 4월 9일
게재확정일: 2012년 4월 16일

Caramuru: Contrapuntal Variations of Epic Poetry

So-Ra Lim

Hankuk University of Foreign Studies

Lim, So-Ra (2012), *Caramuru*: Contrapuntal Variations of Epic Poetry.

Abstract Based on the notion of hybridization of genres and the consequent expansion of the concept of arts, this study looks into epic genre comparing different forms of artistic expression in cinematographic and literary works —the film *Caramuru: The Invention of Brazil* of Guel Arraes and the literary narrative *Caramuru: An Epic Poem about the Discovery of Bahia* of Santa Rita Durão, respectively. It also seeks to find the intertextual relations between these two works that appear in the process of cinematographic adaptation of Durão's epic poems. Moreover, this study aims to examine narratological implications of the two works in relation to social and cultural distinctiveness of the periods in which the works were created. In addition, the study ultimately intends to provide insight of foundational/original values of literature considering that traditional literary genres can provide a new form of reaching public in such a multimedia-dominating period as nowadays.

Key words *Caramuru*, Epic poem, The Invention of Brazil, Hybridization of genres, Intertextuality