PERSPECTIVAS INTERCULTURAIS:
DISCURSO, LINGUAGEM E PODER

Organização

Eden Viana Martin
José Luís Jobim
Luciane Boganika
Maria da Conceição Coelho Ferreira
Mireille Garcia
Nabil Araújo

Eduff

edições makunaima

edições makunaima
COORDENADOR: José Luís Jobim
DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
REITOR: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
VICE-REITOR: Fabio Barboza Passos
EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE- EdUFF
Conselho Editorial
Luciano Dias Losekan (Diretor)
Carlos Rodrigues Pereira
Denise Tavares da Silva
Johannes Kretschemer
Iris Maria Costa Amancio
Lucia Maria de Assumpção Drummond
Luiz Mors Cabral
Marco Moriconi
Marcos Otávio Bezerra
Renato Franco
Roberto da Silva Fragale Filho
Ronaldo Altenburg Odebrecht Curi Gismondi
Ruy Afonso de Santacruz Lima
Vágner Camilo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

P466 Perspectivas interculturais [livro eletrônico] : discurso, linguagem e poder / Organizador Eden Viana Martin... [et al.]. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima; Niterói, RJ: EdUFF, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
Edição bilíngue
ISBN 978-65-87250-58-8

1. Cultura. 2. Relações culturais. 3. Linguagem. I. Martin, Eden Viana. II. Jobim, José Luís. III. Boganika, Luciane. IV. Ferreira, Maria da Conceição Coelho. V. Garcia, Mireille. VI. Araújo, Nabil.
CDD 350.85

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

PERSPECTIVAS INTERCULTURAIS:

DISCURSO, LINGUAGEM E PODER

ORGANIZAÇÃO

Eden Viana Martin
José Luís Jobim
Luciane Boganika
Maria da Conceição Coelho Ferreira
Mireille Garcia
Nabil Araújo

2024

Eduff

edições makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário | Sommaire

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION 10

O "TROVÃO DO CÉU": o papel da voz na *actio rhetorica* de Antônio Vieira 13
Ana Lúcia Machado de Oliveira

A NARRATIVA DO FIM E O FIM DA NARRATIVA 33
André Cabral de Almeida Cardoso

ANTONIO ABUJAMRA: um arranjador cênico 57
André Dias

ENSINO DE LÍNGUA NO BRASIL E NA FRANÇA: uma análise de documentos oficiais da educação básica 72
Andréa Rodrigues

DESSIGNIFICAÇÃO, DESPOLITIZAÇÃO E RESISTÊNCIA: discurso político e o político no discurso 93
Bethania Mariani

ÉCRIRE LA VIE, ÉCRIRE SA VIE: narrativas de si como espaços possíveis no ensino de português na França 120
Bruna Pupatto Ruano e Ana Carolina N. Albino

DANS L'URGENCE DE L'ACTION : le théâtre comme une *explosion active* 147
Eden Viana Martin

O COMPARATISMO E A CONSTRUÇÃO DE UMA GEOCULTURA LATINO-AMERICANA 163
Eduardo F. Coutinho

ESTILOS LITERÁRIOS OU DISCURSIVIDADES LITERÁRIAS? 177
Élcio Aloisio Fragoso

CONSIDÉRATIONS RELATIVES À LA PARTICIPATION INDIGÈNE À LA CULTURE BRÉSILIENNE ALPHABÉTISÉE 195
Fábio Almeida de Carvalho

UMA POÉTICA DAS FRONTEIRAS: memória e identidade em *Pays sans chapeau* (1996), de Dany Laferrière 218
Fernando Simplício dos Santos
Elizabeth Cavalcante de Lima

LE « COMPLEXE DE L'ICEBERG » : Carlos de Oliveira et la vie littéraire au Portugal salazariste 238
Ida Alves

LE THÉÂTRE DE NELSON RODRIGUES, ÉNIGMES 256
Jean-Paul Giusti

LA LUTTE POUR LE POUVOIR AU PORTUGAL AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION DES ŒILLETS : les interventions d'Álvaro Cunhal dans la presse étrangère (1974-1975) 270
João Carlos Vitorino Pereira

L'ÉCRIT ET L'ORAL : notes sur leur configuration dans les études littéraires 294
José Luís Jobim

L'INSTRUCTION PUBLIQUE AU BRÉSIL: Efeitos de sentido nas reedições brasileiras 307
Juciele Pereira Dias

L'AUTOBIOGRAPHIE FRANÇAISE DE SUSANNE BACH : des stratégies pour raconter la *Shoah* entre le Varguisme et le Nazifascisme 325
Karina Marques

O MAR SEM FRONTEIRAS, O ENSAIO E A POESIA MUSICADA 351
Lívia Reis

A REPRESENTAÇÃO DO ESTRANGEIRO NO *PARIS-GUIDE* (1867) 372
Luciana Persice Nogueira-Pretti

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE À L'EXIL : Véra Korène à travers le prisme de la presse brésilienne 398
Luciane Boganika

MONTAGENS DISCURSIVAS EM PSICANÁLISE: resistência e estranhamento na escrita em primeira pessoa 430
Luciene Jung de Campos

O DESMONTE DO MONTE (2018), FILME DE SINAI SGANZERLA – um heteróclito composicional intermídia para um espectador "desantolhado" 445
Maria Cristina Cardoso Ribas

ÊTRE ÉTRANGER DANS UN MONDE GLOBALISÉ : la littérature brésilienne en question 468
Maria da Conceição Coelho Ferreira

A ESCRITA DA MEMÓRIA EM MILTON HATOUM: uma linguagem pictórica 493
Mireille Garcia

O QUE FOI "LITERARIEDADE"? (Contribuição para a história de um conceito – Segunda parte) 514
Nabil Araújo

LA PRODUCTION LITTÉRAIRE DANS LA RÉGION DES GUYANES: contre-discours à la colonialité 548
Natali Fabiana da Costa e Silva

TERRITÓRIOS REAIS-IMAGINADOS NA FICÇÃO CARIOCA E O CASO NEI LOPES: estratégias de repovoamento 569
Paulo Cesar Silva de Oliveira

A DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN E A OBRA MILITANTE DE SILVA ALVARENGA, NATIVIDADE SALDANHA E TEIXEIRA E SOUSA 593
Regina Zilberman

OS FINS DE SUA EXCELÊNCIA, O SENHOR PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Uma leitura de *A sociedade dos sonhadores involuntários*, de José Eduardo Agualusa, e *Sua Excelência de corpo presente*, de Pepetela 613
Renata Flavia da Silva

QUANDO A DISPUTA DE SENTIDO É TAMBÉM A DISPUTA PELA EXISTÊNCIA: uma análise discursiva materialista das etimologias para a palavra *negro* e seus efeitos de sentido 629
Rívia Silveira Fonseca

LITERATURA E MIGRAÇÃO NA AMAZÔNIA 650
Roberto Mibielli

GILBERTO FREYRE: a arte transnacional e os trópicos 677
Rogério Lima

"PAREM AS MÁQUINAS"?: as tecnologias de inteligência artificial em discursos da/na mídia 688
Silmara Dela Silva e Ronaldo Freitas

UN PAYSAGE IMAGINAIRE: cartographies coloniales chez Castro Soromenho 715
Silvio Renato Jorge

VOZES INDÍGENAS E ALGUNS DIÁLOGOS SOBRE O FIM DO MUNDO 730
Sheila Praxedes Pereira Campos

A FUNÇÃO (RE)FUNDADORA DA POÉTICA DO CORDEL 749
Solenne Derigond

"UM RIO QUE NÃO É MAIS RIO": a água que tudo arrebenta na prosa brasileira contemporânea 772
Stefania Chiarelli

A RESISTÊNCIA NO TRAJETO DO OLHAR SOBRE A FOTOGRAFIA 785
Suzy Lagazzi

LÍNGUA CANTADA: práticas discursivas e partilha de poder na sociedade Kurâ Bakairi (Brasil) 801
Tania Conceição Clemente de Souza

SOBRE OS AUTORES | À PROPOS DES AUTEUR·E·S 817

ÍNDICE | INDEX 851

Este livro dá continuidade às pesquisas em rede, elaboradas sobre *discurso, linguagem e poder*, que já mereceram dois volumes anteriores, publicados em 2024[1]. Como resultado de nossa rede de pesquisa, com um núcleo constituído pela Universidade Federal Fluminense e pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no lado brasileiro, e pela *Université de Rennes 2*, *Université Lumière Lyon 2* e *Université de Pau et des Pays de l'Adour*, no lado francês, mas expandido para incorporar pesquisadores de outras universidades no Brasil (Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNICAMP, Universidade Federal de Roraima, Universidade Federal de Rondônia, Universidade Federal do Amapá, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade de Brasília), e na França (*Université de Poitiers*, *Université de Caen*).

Esta colaboração de estudiosos do Brasil e da França, unidos na investigação de um amplo *corpus* – multi e transnacional – de discursos literários, linguísticos e culturais, cujas estruturações verbais são historicamente e socialmente referenciadas, tem entre seus objetivos aprofundar a discussão do arcabouço teórico existente para abordar tais discursividades, além de realizar uma análise crítica das teorias, modelos e práticas de análises literárias, artísticas, culturais e

1 Edição em português: José Luís Jobim; Luciane Boganika; Mireille Garcia; Pauline Champagnat (orgs.) *Discurso, linguagem e poder*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024; Niterói, RJ : Editora da Universidade Federal Fluminense, 2024. Acessível em Discurso-linguagem-e-poder.pdf (edicoesmakunaima.com.br)

Edição em francês: José Luís Jobim; Luciane Boganika; Mireille Garcia; Pauline Champagnat (orgs.) *Discours, langage et pouvoir*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024; Niterói, RJ : Editora da Universidade Federal Fluminense, 2024. Acessível em Discours-Langage-et-Pouvoir-1.pdf (edicoesmakunaima.com.br)

linguísticas. Este trabalho se correlaciona com dois projetos do Programa Institucional de Internacionalização (CAPES-PrInt) conduzidos por equipes acadêmicas da Universidade Federal Fluminense (UFF) e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com a *Équipe de Recherches Interlangues: Mémoires, Identitités, Territoires* (ERIMIT) da Université Rennes 2 e com a *Équipe d'Accueil Lettres et Civilisations Étrangères* (LCE) da Université Lumière Lyon 2. O resultado configurado neste livro é derivado da sinergia de esforços entre os membros das equipes envolvidas.

|

Cet ouvrage s'inscrit dans la continuité du réseau de recherches sur le discours, le langage et le pouvoir, qui a déjà, à son actif, deux volumes précédents, publiés en 2024[2]. Notre réseau de recherche, dont le noyau est constitué de l'*Universidade Federal Fluminense* et de l'*Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, du côté brésilien, et de l'Université de Rennes 2, de l'Université Lumière Lyon 2 et de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, du côté français, s'est ainsi développé, mais il s'est aussi étendu à des chercheurs d'autres universités brésiliennes (Université Fédérale de Rio de Janeiro, UNICAMP, Université Fédérale de Roraima, Université Fédérale de Rondônia, Université Fédérale de l'Amapá, Université Fédérale de

2 Édition portugaise: José Luís Jobim; Luciane Boganika; Mireille Garcia; Pauline Champagnat (orgs.) *Discurso, linguagem e poder*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024; Niterói, RJ : Editora da Universidade Federal Fluminense, 2024. Acessível em Discurso-linguagem-e-poder.pdf (edicoesmakunaima.com.br)

Édition française: José Luís Jobim; Luciane Boganika; Mireille Garcia; Pauline Champagnat (orgs.) *Discours, langage et pouvoir*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2024; Niterói, RJ : Editora da Universidade Federal Fluminense, 2024. Acessível em Discours-Langage-et-Pouvoir-1.pdf (edicoesmakunaima.com.br)

Rio Grande do Sul, Université de Brasília) et françaises (Université de Poitiers, Université de Caen).

Cette collaboration entre chercheurs brésiliens et français, unis dans l'investigation d'un large corpus – multi et transnational – de discours littéraires, linguistiques et culturels, dont les structures verbales sont historiquement et socialement référencées, vise à approfondir la discussion du cadre théorique existant pour aborder de telles discursivités, ainsi qu'à réaliser une analyse critique des théories, modèles et pratiques d'analyses littéraires, artistiques, culturelles et linguistiques. Ce travail s'inscrit dans le cadre de deux projets du Programme d'internationalisation institutionnelle (CAPES-PrInt) menés par des équipes académiques de l'*Universidade Federal Fluminense* (UFF) et de l'*Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (UERJ), avec l'Équipe de Recherches Interlangues : Mémoires, Identités, Territoires (ERIMIT) de l'Université Rennes 2 et avec l'Équipe d'Accueil Lettres et Civilisations Étrangères (LCE) de l'Université Lumière Lyon 2. Le résultat présenté dans cet ouvrage est le fruit de la synergie des efforts des membres des équipes impliquées.

O "trovão do céu": o papel da voz na *actio rhetorica* de Antônio Vieira

Ana Lúcia M. de Oliveira

> *Brada, ó pregador, e não cesses: levanta a tua voz como trombeta, e desengana a meu povo, anuncia-lhe seus pecados, e dize-lhe o estado em que estão.*
>
> (Antônio Vieira, "Sermão da Primeira Dominga da Quaresma")

Neste ensaio, pretendo discutir os laços que unem o teatro, a retórica e os jesuítas, com a ênfase no papel da voz nas práticas oratórias, tendo como ponto de articulação os sermões do padre português Antônio Vieira, um dos maiores oradores do século XVII, cuja atuação de destaque transcendeu os limites do mundo ibérico em sua época.

Partirei de breves considerações sobre o teatro jesuítico. Desde o final da Antiguidade, a Cristandade não cessou de debater a questão da legitimidade e do estatuto das imagens, pintadas ou esculpidas; ela igualmente se dividiu acerca dessa outra forma de *mimesis* que é o teatro, e sobre seu mediador vivo, o ator. Segundo Marc Fumaroli, tal fato não deve nos surpreender:

> [...] se as imagens plásticas, mesmo sendo imóveis, puderam ser consideradas por Platão e por toda uma tradição teológica como um dos mais graves perigos da alma, os "ídolos" teatrais, dotados de movimento e de voz, animados pelo corpo vivo dos atores, têm um efeito bem mais imediato e poderoso sobre os sentidos" (Fumaroli: 1996, p. 449).

Esse efeito sensorial talvez explique, por um lado, certa má vontade da Igreja em relação ao teatro, que remonta aos santos

Padres, como Tertuliano; por outro lado, o reconhecimento desse poder persuasivo nos ajuda a compreender o interesse pelo teatro nos colégios jesuíticos, de cujo currículo essa atividade passou a fazer parte desde muito cedo. É notório que as primeiras encenações jesuíticas em Roma, em torno de 1565, foram criadas para competir com os entretenimentos que a cidade oferecia aos alunos durante o período do Carnaval; no entanto, rapidamente as peças adquiriram vida própria como meio de instrução em retórica e valores religiosos. Com propósito didático, direcionado à educação dos estudantes, o teatro era uma oportunidade para que eles expusessem suas habilidades em expressar os valores religiosos e morais aprendidos. Além disso, as apresentações dramáticas ajudavam a exercitar o autocontrole diante do público, facultavam a obtenção de uma dicção clara e da expressão adequada dos sentimentos, bem como contribuíam para o desenvolvimento da memória e a ampliação do vocabulário dos praticantes.

Os teatros jesuíticos apareceram em vários lugares da Europa e a popularidade das numerosas peças criadas nos Colégios era notável, como fica patente no exemplo oferecido pelo historiador William Bangert (1986, p. 72):

> Em 1574 os alunos do colégio jesuítico em Munique produziram uma peça (*Constantino*) escrita por um de seus professores [...]. A própria cidade, decorada com esmero, era o cenário. Mil atores participaram do espetáculo, que durou dois dias. O clímax foi a entrada do imperador Constantino em Roma [...] cercado por quatrocentos cavaleiros em armaduras brilhantes.

A esses dados, acrescentem-se as dramatizações feitas pelos inacianos em diferentes partes no mundo. No Brasil, por exemplo, o teatro teve início com os jesuítas, cerca de 50 anos após o descobrimento do país. Enquanto a população portuguesa dedicava-se à construção de fortificações e à ocupação da costa, os missionários se preocupavam em estabelecer contatos e catequizar os indígenas.

Como, em sua ordem, os inacianos recebiam ensinamentos de técnicas teatrais, eficazes para a educação religiosa, eles começaram a misturar costumes, máscaras, pinturas e elementos do cotidiano indígena aos seus apólogos educativos, o que resultava em espetáculos litúrgicos, de cunho eminentemente apostolar, nos quais se juntavam anjos e flores nativas, santos e bichos, demônios e guerreiros.

A partir de 1557 começou uma incessante atividade teatral, praticada não só pelos jesuítas e indígenas como também pelos próprios colonos. Inicialmente, encenavam-se autos e peças religiosas trazidas de Portugal, porém logo se iniciou uma produção dramatúrgica local. Motivadas mais pelo espírito missionário do que pelo desejo de reconhecimento artístico, essas obras, em grande parte, não eram assinadas e tampouco se cuidava de sua conservação. Por isso, preservaram-se apenas poucos manuscritos, atribuídos a José de Anchieta, e algumas cartas do padre Fernão Cardim, com descrições de apresentações teatrais, extremamente sofisticadas para a época e as condições em que aconteciam, envolvendo grande número de participantes, cenários, instrumentos musicais e até fogos de artifício.

Paralelamente a esse teatro de doutrinação, os jesuítas mantinham uma atividade dramática em latim, praticada pelos estudantes. Nas peças encenadas, sempre revestidas de valores morais, as personagens femininas (geralmente as santas) eram interpretadas por homens travestidos, já que era proibida a participação das mulheres nas encenações. Como não existiam locais destinados às representações teatrais, estas aconteciam nas praças, nas ruas, nos colégios e igrejas, e até mesmo nas praias, utilizando a própria natureza como cenário.

Ao comentar o gênero de encenações jesuíticas, intitulado "tragicomédia de santo", cujos protagonistas eram santos convertidos e quase sempre mártires, Margarida Vieira Mendes (1989, p. 47) me oferece a senha de entrada para o próximo tópico abordado, ajudando a entremear os fios que aqui me interessam: "Os autores

e 'encenadores' de tais tragédias eram os professores de retórica, o que veio favorecer ainda mais o *contágio* das duas artes, a teatral e a oratória. E os alunos, muitos deles futuros oradores, eram os atores". Quarta parte da retórica, a *actio* – arte do corpo, do gesto e da voz – é necessária para obter o consentimento do auditório, na medida em que traduz no corpo os sentimentos da alma, tornando-a visível.

Algumas observações iniciais acerca do universo retórico jesuítico. Seguindo deliberações do Concílio de Trento, as retóricas eclesiásticas legitimaram a arte oratória cristã como modo privilegiado de transmissão das verdades da fé e celebraram o orador cristão como agente primordial da história da Salvação. À luz dessa grande valorização se deve pensar o lugar de destaque que assume a formação retórica dos pregadores.

Com o reflorescimento dos estudos retóricos ao longo do século XVI, o conflito interno que se apresenta no âmbito da eloquência sacra resulta da incompatibilidade entre a intimidade da oração, no sentido cristão, e a exterioridade da *oratio*, no sentido antigo; em outras palavras, entre a inspiração divina da primeira e os meios humanos, técnicos e naturais da segunda, que sempre pressupõe a presença de um público. O dominicano Luis de Granada, por exemplo, reconhece, no prefácio à sua obra, que buscou conciliar a imitação das homilias patrísticas e as regras apresentadas nos tratados de retórica profana e judiciária, que presidem à elaboração da *oratio* (cf. Mendes, 1989, p. 65). Para atenuar os escrúpulos dos adeptos do *modus scholasticus* em relação à condescendência da teologia em se fazer compreender pela multidão por intermédio da arte oratória, lançou mão de considerações táticas, muito próximas às empregadas pelos jesuítas na defesa de seu *modus operandi* catequético. Marc Fumaroli (1994, 146) nos oferece uma síntese do argumento central do dominicano: se a teologia escolástica não hesitou em recorrer a filósofos pagãos como Aristóteles, para auxiliar a verdade cristã em perigo, por que hesitaria naquele momento em recorrer a oradores

pagãos como Cícero para pleitear a sua causa, não mais no plano da verdade (inacessível à multidão), mas no da eficácia? Aliás, os Santos Padres deixaram o rastro nessa via, afirmando-se duplamente como apóstolos eloquentes e peritos da arte oratória.

Facilmente se comprova a diversidade das práticas pedagógicas jesuíticas centradas no desempenho retórico: sabatinas, disputas, exibições de memória, comentários públicos de textos, exercícios poéticos e declamatórios, certames beletristas — tudo isso contribuía para a boa formação dos pregadores. Outro aspecto decisivo dessa ênfase nas práticas letradas é indicado por Alain Viala, que, investigando a constituição do campo literário na França, destaca o papel dos inacianos, que criavam em seus colégios "academias" em que os melhores alunos aprendiam a "socializar suas conquistas escolares e a se especializar em práticas de homens de letras" (1985, p. 16).

A via assim aberta me permite reiterar que, no contexto contrarreformista, a tentativa de "recristianização do orador eclesiástico" e de impedimento de sua laicização através da eloquência clássica fez com que recrudescesse a "cautela devota contra os perigos da arte pagã e laica por excelência" (Mendes, 1989, p. 66). A entrada em cena dos jesuítas alterou o ângulo dessas preocupações. Com sua formação humanista, sustentavam que a pregação apostólica não poderia prescindir da arte e buscavam conciliar ambas as tradições: celebrar "o orador retoricamente competente e, ao mesmo tempo, imitador de Cristo, dos Apóstolos e de São Paulo" (idem, ibid.). E mais: na medida em que o catolicismo pós-tridentino pretendia reconquistar as multidões, a exploração de recursos mobilizadores dos afetos lhe era indispensável, apesar de trazer consigo o risco de um perigoso comércio com o plano do sensível. Conforme veremos, a tematização desse risco e dessa conciliação assumiu um caráter crucial na sermonística de Vieira.

Como desdobramento do impulso catequético motivado pelo Concílio de Trento e pela preocupação de defender o dogma católico,

o púlpito transformou-se no meio quase exclusivo de catequese e apologética, o que nos possibilita compreender o "papel paradigmático do pregador no mundo pós-tridentino" (Morán; Andrés-Gallego, 1995, 126 seq.). A tendência peninsular para as formas exteriores de culto, nas quais o sermão ocupava lugar de relevo, contribuía para aumentar essa projeção da eloquência sacra no espaço social seiscentista.

Mencione-se ainda, de passagem, o papel central que os tratados eclesiásticos da época[1] atribuíram às técnicas da *actio* retórica, com a postulação de princípios para regrar a *performance* eloquente do pregador. A esse respeito, é essencial enfatizar que o sermão se dirige a um auditório que é necessário conquistar para a causa da igreja católica, nesse período de grandes querelas religiosas; assim, a ação oratória assume grande importância para destacar os enunciados por meio do tom da voz e de gestos apropriados, tornando-se indissociável da teatralidade. Importa igualmente reiterar que os séculos XVI e XVII tomaram a voz[2] em seus aspectos físico e espiritual, aliados a uma teologia do Verbo encarnado, seguindo o Concílio de Trento, que a caracterizou como um sopro divino presente em todas as criaturas. Além disso, em diversos tratados do período, essa interpretação teológica da voz estava misturada a uma releitura de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que está na base do renascimento da *actio rhetorica* na "idade da eloquência" (cf. Fumaroli, 1994).

Desse modo, no âmbito da Igreja *visível* contrarreformista, a cerimônia da pregação — considerada por Jean Delumeau (1983, p. 128) um *mass media* da época[3] — passou a desempenhar uma

1 Para uma detalhada análise dos tratados retóricos mais relevantes da época, no contexto português, consultar Belmiro Pereira (2012).

2 A esse respeito, remeto aos estudos decisivos de Ph.-J. Salazar (1995 e 1999) sobre a transformação da retórica clássica em culto da voz na Europa no século do Barroco e do nascimento da ópera.

3 Posição semelhante é defendida por José Antonio Maravall, que, partindo da especificação da sociedade barroca como uma etapa preparatória para a sociedade de massas atual (1986, 50), caracteriza a primeira como uma cultura primordialmente de massas e dirigida, na qual a "persuasão ideo-

função de destaque, como elemento catalisador de atitudes coletivas, transformando-se em um aparelho de combate pela perduração do poder efetivo da Igreja. Além disso, as proibições relativas aos espetáculos teatrais profanos em Portugal, para as quais muito colaboraram os jesuítas, assim como a ausência de teatro na corte aumentaram a influência da pregação, além de a predisporem para uma teatralidade bastante acentuada. Segundo Marc Fumaroli (1996, p. 468), "os jesuítas são os melhores adversários do teatro profano e dos atores, não apenas porque opõem a estes [...] a doutrina da Igreja que os condena, mas porque eles próprios fazem um *teatro cristão*, *contraveneno* calculado exatamente para diminuir os efeitos do outro".

Eis-nos evidentemente diante da tendência, tão cultuada pela Igreja contra-reformada, à espetacularização das práticas religiosas como forma de obter a adesão do público.[4] Em seu estudo sobre a representação das paixões no século XVII, Lucie Desjardins (2000) nos esclarece que esse ideal oratório que põe em cena o corpo eloquente do orador enfatiza o papel crucial da voz e do gesto, elementos igualmente centrais na teatralidade; nesse sentido, o discurso cristão se torna espetáculo e o pregador deve concorrer com o ator a fim de tocar o coração dos fieis. Compreende-se, por conseguinte, a grande frequência com que, na época, inoculava-se o referido *contraveneno* e se "desnivelava o púlpito em palco", na avaliação de Hernani Cidade (1975, p. 483), procedimento corrente nas pregações cultistas, segundo a crítica de Antônio Vieira no célebre "Sermão da Sexagésima":

> São fingimento, porque são sutilezas e pensamentos aéreos sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes

lógica (religiosa ou política) se converte no modo essencial do exercício da autoridade" (idem, 159).

4 Como se trata de um tema muito explorado pela crítica, remeto às obras de Francastel (1955, p. 55-60), Orozco (1988, p. 46-50), Maravall (1986, p. 419-498), Tapié (1955, p. 225-31) e Martin (1969, cap. II-III).

> vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. *Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito.* (Vieira: 2014, t. II, vol. II. p.70; grifos meus)

Para restituir o lugar da atividade parenética no contexto seiscentista, mencione-se outro aspecto decisivo destacado por João Lúcio de Azevedo (1931, vol. I, p. 75-76): o púlpito se revestira então de um caráter de tribuna pública, com a consequente transformação do orador sacro em porta-voz de grupos ou de correntes de opinião, assemelhando-se as pregações vieirianas a autênticos comícios, com grande afluência de público. Pinto de Castro (1973, p. 85) nos oferece um exemplo da popularidade do jesuíta com a referência de D. Francisco de Melo, em carta de 1664, ao costume de "mandar lançar tapete de madrugada em São Roque para ouvir o padre Vieira", garantindo assim um lugar na plateia das concorridas prédicas realizadas no citado templo.

Desde quando começou a pregar oficialmente na então colônia portuguesa, Vieira manifestou o sentido transcendente e providencial, de caráter político, cívico e apostólico, que atribuía à sua prática. Alcir Pécora (1985, p. 20) avança a hipótese de que a argumentação do jesuíta, "sendo a sua matéria ligada ou não explicitamente à questão retórica, sempre tende a se orientar no sentido de problematizar as relações orador-ouvinte e, a partir daí, a instituir um lugar diferenciado para o discurso que profere". Desse modo, a definição do *lugar* da fala do orador sacro e daquilo que se poderia chamar de *eixo da interlocução* ocupa uma posição nuclear na elaboração da sermonística vieiriana.

Não podemos esquecer que, além de passar por intensa aprendizagem técnica da retórica no Colégio inaciano da Bahia, onde se formou, o jesuíta foi professor dessa disciplina. Sabemos

igualmente, pelo prólogo ao leitor da *editio princeps* dos *Sermões*, que os problemas ligados ao *modus faciendi* da pregação constituíam para ele um objeto de reflexão:

> Se chegar a receber a última forma um livro que tenho ideado com o título de *Pregador e ouvinte cristão*, nele verás as regras, não sei se da arte, se do gênio, que me guiaram por este novo caminho. Entretanto, se quiseres saber as causas por que me apartei do mais seguido e ordinário, no sermão do *Semen est verbum Dei* as acharás: o qual por isso se põe em primeiro lugar, como prólogo dos demais. (Vieira, 2014, t. II, vol. XV, p. 286)

Após várias controvérsias acerca da possível autoria da obra *Retórica sagrada ou arte de pregar, novamente descoberta entre outros fragmentos literários do grande P. Antônio Vieira [...],* publicada em 1745, parece atualmente assente pela crítica que o projeto citado acima não pôde ser realizado e que, portanto, Vieira não escreveu qualquer arte de pregar, tampouco qualquer tratado de retórica. Não sendo de meu interesse desdobrar aqui tal questão, remeto o leitor à relevante reflexão de Aníbal Pinto de Castro (1973, 86-94), que a abordou de modo definitivo, bem como à seguinte observação de Alcir Pécora: "Vieira não foi um preceptista, embora o pudesse ser, espírito adestrado nas lides escolásticas; passa olimpicamente pelas questões mais gerais a propósito das artes e mesmo não se surpreende em suas correspondências familiares qualquer afeto mais aprofundado pelo assunto" (Pécora, 1994, p. 163). Como mais extensa tematização da retórica sacra e do ato de pregar em sua obra, restam-nos o "Sermão da Sexagésima", além de trechos esparsos encontrados em sermões tais como o de "Santo Antônio em Santíssima Trindade" e o de "Santo Antônio aos peixes".

Reitero: em toda a obra oratória do jesuíta encontram-se diversas formulações relativas à sua noção de pregador; todavia, como a maior insistência tópica concentra-se no "Sermão da Sexagésima",

isso faz com que esse texto seja considerado por excelência uma arte oratória, embora não o seja exclusivamente, segundo veremos. Subindo ao púlpito da Capela Real de Lisboa, no domingo da Sexagésima de 1655, Vieira tomou como tema o versículo de São Lucas, *Semen est verbum Dei*; para desdobrá-lo, aplicou, seguindo a tradição cristã, a metaforização evangélica tópica acerca da atividade de pregar: semear a palavra, lavrar, dar fruto, lançar as redes e pescar. A metáfora da terra lavrada que pode dar ou não fruto, que já aparecia na *Institutio oratoria*, de Quintiliano (I, 5), empregada em relação à arte da oratória, é convertida em um dos princípios construtivos dessa obra, assimilada à palavra evangélica do semeador.

Considerando-se que Vieira trabalha uma série de lugares-comuns retóricos, tão visitados pela oratória sacra contrarreformista, pode-se afirmar que o nervo do "Sermão da Sexagésima" se localiza menos em sua tematização retórica do que na campanha por uma pregação frutuosa e por um pregador exemplar. Para comprovar essa afirmativa, cabe examinar algumas passagens do texto[5]. Desdobrando a metáfora evangélica do semeador, o sermonista examina detalhadamente as circunstâncias em jogo na prática da pregação, objetivando não apenas detectar as causas da pouca eficácia da mesma como também criticar os chamados *estilos modernos* dos pregadores cultistas, adeptos de uma parenética que busca deleitar a imaginação do público, explorando os recursos persuasivos e emotivos da linguagem. Eis como o jesuíta engenhosamente os satiriza, sem identificá-los, mas parodiando o seu estilo:

5 Não é meu propósito desenvolver neste texto uma análise detalhada desse sermão, que, aliás, já foi extensamente examinado por Adolfo Hansen (1978, p. 173-192), Margarida Mendes (1989, p. 143-200), Luís Felipe Flores (1988, p. 170-190), Sônia Salomão (1997), Alcir Pécora (1994, cap. IV; 2021, p. 23-34) e Ana Oliveira (2003, p. 58-74), dentre outros. Trata-se apenas de destacar os aspectos desse texto que contribuam para um melhor delineamento do campo problemático aqui construído.

> Vemos sair da boca daquele homem, assim naqueles trajes, uma voz muito afetada e muito polida, e logo começar, com muito desgarro, a quê? A motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a desmaiar jasmins, a toucar primaveras, e outras mil indignidades destas. (Vieira, t. II, vol. II, 2014, p. 70)

Segundo se depreende do *retrato encenado* por Vieira, os pregadores cultistas, jogando com as palavras para provocar efeitos de encantamento nos ouvintes, empregavam uma metaforização que, por não apresentar mais um termo real de referência, devido à longa peregrinação semântica efetuada, e por tomar "as palavras da Escritura em sentido alheio e torcido" (idem, p. 67), equivalia à "fala do demônio" (idem, ibid.). As "indignidades" apontadas pelo jesuíta remetem, portanto, à desproporção semântica, ao excesso metafórico que configuraria um desvio indevido no sensível, impedindo a edificação das almas. O que vale dizer que a falta de eficácia dos sermões dos pregadores da corte é um efeito direto do uso frequente de uma linguagem afetada e hermética, que impede o bom entendimento da palavra divina, por substituir a compreensão do argumento pelo deleite com o ornamento.

Sintetizando os elementos principais citados, saliente-se que o fato de criticar o "estilo moderno" de predicação não implica, em Vieira, incompatibilidade com o denominado estilo barroco: ele opera com os mesmos princípios retóricos seiscentistas e a discordância em relação aos "cultos modos" é apenas quanto ao grau de utilização dessa elocução enigmática e quanto ao fundamento teológico-político dela, visto que tal elocução, quando levada ao extremo, autonomiza o discurso de seu fundamento sagrado, impondo-se como "mundo do espetáculo gratuito" (Saraiva; Lopes, 1989, p. 558).

Embora efetuando um desvio do propósito central deste trabalho, é curioso notar que, nessa crítica de Vieira aos seus rivais de púlpito, retomam-se os mesmos argumentos com os quais, desde

Platão[6], o pensamento filosófico dominante buscou descaracterizar não apenas o mundo sensível, como também os produtos do imaginário. Desse modo, a afirmação da atividade artística como demiúrgica, isto é, como *autopoiética* e, portanto, desvinculada de qualquer idéia de modelo ou de causa primeira, não poderia ser aceita por um representante da ortodoxia católica, assim como não o pudera pela tradição metafísica ocidental. Mas ainda se pode ir mais longe nesse parentesco. Como em Platão, salienta-se a crença de que a *mimesis* — no caso, por analogia, o discurso cultista — impede a participação da linguagem no mundo das idéias, fazendo do discurso um *eidolon,* que desvia o olhar do Bem, perdendo-o na empiria, no plano do sensível. Eis, então, como Vieira opera em clave cristã uma tópica tão cara ao pensamento platônico: os simulacros são identificados às forças demoníacas, cópias degradadas que do modelo só guardam a imagem, tendo perdido a semelhança. Assim, os pregadores cultistas "pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus" (Vieira, 2014, t. II, vol. II, p. 67), disseminando com isso simulacros de pregação, estranhas sementes que não germinam.

Defrontando-se com tais simulacros, Vieira (idem, p. 71) escandaliza-se pelo fato de "um pregador se vestir como religioso e falar, como... não o quero dizer por reverência do lugar", aludindo, indiretamente, à mulher ou ao ator que representava papeis femininos. Outro lugar-comum na época: a crítica aos excessivos fingimentos do orador sacro provinha da eloquência latina e do tema da depravação dos costumes e da decadência do gênero oratório. Como corolário desse tema, destaca-se a constatação da perversão do gosto tanto em relação ao público quanto aos oradores que respondem

6 Para uma abordagem mais aprofundada da condenação platônica da mimesis, cf. Deleuze: 1969, p. 292-306 e Rosen: 1983, p.186-203. Para o alargamento desse campo problemático até a investigação aristotélica, cf. Cassin: 1990, p. 248-270; Lichtenstein: 1989, p. 45-82 e Costa Lima: 1995, p. 63-76.

à sua demanda[7] (cf. Fumaroli, 1995, 492). Assim, os ouvintes são considerados cúmplices dos pregadores, atuando como uma espécie de espelho: aos "entendimentos agudos" (Vieira, 2014, t.II, vol. II, p. 51) dos primeiros correspondem os "conceitos" e as "agudezas" inventados pelos segundos, a fim de brilhar e de agradar no púlpito. Desse modo, a censura vieiriana apresenta dupla destinação, dirigindo-se aos atores envolvidos naquele ato de comunicação: "Verdadeiramente não sei de que mais me espante, se dos nossos conceitos, se dos vossos aplausos" (idem, p. 68). Claro está, portanto, que, entremeada à crítica ao estilo culto, encontra-se a censura ao pregador que se comporta como comediante, ou seja, como ator de um discurso artificial, que visa somente o deleite do auditório.

O caminho traçado deixa entrever a importância de considerar a determinação histórica do referido sermão, o contexto do seu momento de enunciação, especialmente os receptores aos quais se destinava. Luiz Felipe Flores (1988, p. 171) apontou o lugar de relevo da "presença mesma do auditório" na sermonística vieirina, que se caracterizaria, em primeira instância, como "prática interacional". Portanto, é de se pressupor a intensidade dos efeitos produzidos pela referida prédica, bem como a polêmica entre os pregadores coevos a que deu lugar. A *carapuça crítica* confeccionada por Vieira ajustava-se com perfeição às cultas cabeças dos pregadores da corte ali presentes, que empregavam sem reservas o estilo criticado. A essas afiadas críticas, reagiram mais explicitamente os dominicanos, que, segundo o próprio jesuíta, "uma Quaresma inteira pregaram contra ele" (Vieira: 1951-1954, t. VI, p. 238). Seguiu-se, portanto, uma inflamada querela acerca do lugar do pregador sacro e da retórica compatível com o púlpito, tão bem comentada por João Lúcio de

7 Trata-se de uma temática que ecoa Aristóteles. Segundo o estagirita, a necessidade do estilo tem sua origem na perversão do ouvinte, considerando-se que, de fato, para convencer, dizer a verdade deveria bastar (cf. Retórica, livro III, 1404 a).

Azevedo (1931, vol. I, p. 260-264) e Raymond Cantel (1959, p. 38), que na verdade apontava para uma rivalidade entre as diferentes ordens religiosas atuantes na época e camuflava uma disputa profissional pelo cargo de "pregador de El-rei".

Outro ponto a destacar é que Vieira atribuía aos seus sermões, como texto impresso, um papel secundário em relação às suas obras proféticas, o que se comprova no muito citado fragmento das suas cartas:

> Estando eu em Lisboa todo aplicado à obra, a força de Castela e Portugal ma tiraram das mãos, querendo que, em lugar de *palácios altíssimos,* me ocupasse em fazer *choupanas*, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram. (Vieira, 2013, t. I, vol. IV, p. 516; grifos meus)

Outro ponto não despiciendo é o fato de que o valor dessas *choupanas* ainda decaía mais, considerando-se o pouco apreço do jesuíta pela forma impressa de seu sermonário, como se pode observar no "Prólogo ao leitor" redigido por Vieira para a primeira edição dessa obra: "[...] começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que, sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres" (Vieira, 2015, t. II, vol. XV, p. 285). A citação anterior põe em relevo a oposição tópica entre a voz viva e a letra morta, tão cara ao imaginário cristão, remetendo à bíblica associação da voz a uma ação transformadora e à própria emanação demiúrgica da vida, conforme nos esclarece Tomás de Aquino (apud Zumthor, 1993, p. 76): "Por que Jesus não escreveu? Porque a palavra permanece mais perto do coração e não exige transposição, é saber direto". Para essa *forma mentis* em que a verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuando-se por seus discursos, "a voz se identificava ao Espírito vivo, sequestrado pela escrita" (Zumthor, 1993, p. 79).

Desse modo, evidencia-se que Vieira partilha a concepção medieval de que o "texto" é sempre performativo, necessita de uma presença viva para ser realizado, conforme ele mesmo enuncia, no

"Sermão da Sexagésima", apontando o papel capital da voz e da gestualidade do pregador na eficácia da atividade parenética. Convém lembrar que, no âmbito das práticas jesuíticas, é bastante evidente a preferência pelos sistemas simbólicos *in praesentia*, isto é, ostensivos; consequentemente, a produção de palavra não admite privacidade, configurando-se como um acontecimento público, oral e teatral.

Margarida Vieira Mendes igualmente nos alertou para o fato de que Vieira concebe o ato de pregação como um acontecimento espetacular e portentoso (1988, p. 109). Este registro grandioso conferido à palavra do orador sacro é animado por figuras de heróis como João Batista, na corte de Herodes, Jonas, Santo Antonio pregando aos peixes, ou ainda São Francisco Xavier, segundo se lê no seguinte exemplo:

> [...] em soando, e se ouvindo a voz, e pregação de Xavier, como ao som das trombetas de Josué se arrasaram os muros de Jericó, assim caía a máquina dos Templos, os Ídolos se desfaziam em cinza, os demônios, que não podiam morrer, fugiam [...]. Tão poderosas, e eficazes eram as vozes de Xavier, e tais os triunfos da sua língua. (Vieira, 2014, t. II, vol. XII, p. 337).

Os efeitos assombrosos atribuídos à voz do pregador dos gentios ganham ressonância bíblica, no trecho anteriormente citado, por comparação amplificante com Josué. Trata-se do "*heroicus furor*" do orador apostólico, cuja palavra, "sempre poderosa e sobre-humana, desencadeia subvertimentos, castigos, catástrofes, e com eles persuade mesmo os mais gentios e brutos, proporcionando vitórias de exércitos e levantamentos ou destruições de nações inteiras" (Mendes, 1989, p. 110).

Outro exemplo no qual a violência simbólica atribuída à voz do pregador se evidencia claramente na sermonística vieiriana pode ser encontrado na célebre comparação desdobrada no exórdio do sermão "Cinco Pedras da Funda de Davi", pregado em Roma, em 1674, na igreja de São Salvador in Lauro, à corte da rainha Cristina da Suécia:

> O Sermão como funda de David, não é para fazer tiro ao ar, ou espantar com o estalo; é para ferir, para derrubar, para prostrar aos pés de Cristo Seus contrários, e tanto mais, quanto maiores. [...] chegou o pastorzinho David, e que fez? Desce a um ribeiro, que lhe ficava vizinho, escolhe cinco pedras, ou cinco seixos, os mais bem torneados, e lisos, mete quatro no surrão, e um na funda, planta-se animoso na estacada, e fazendo com duas voltas tiro à cabeça do Gigante, de maneira respondeu o sucesso ao valor, que lhe cravou a pedra entre as frontes. [...] Óh se Deus quisesse que minhas palavras tivessem tanta sorte, e tanta eficácia, que fizessem uma tal ferida! O Gigante é o mundo, a cabeça do mundo é Roma; e contra essa grande cabeça se hão de apontar os tiros das minhas pedras. (Vieira, 2013, t. II, vol. IV, p. 44-45)

Segundo parece evidente, com o emprego dessa metáfora da funda de David, Vieira expunha a sua convicção acerca da eficácia da palavra como arma de arremesso, que derruba, fere e vence os inimigos. A esse respeito, recordemos ainda a figuração bíblica da palavra trabalhada como aço, despedida em "setas", capaz de agregar a si o mito vulcânico da criação bem como o arcaico simbolismo da forja, conforme se verifica no seguinte trecho do "Sermão de Santo Antônio", pregado no Maranhão, em 1656:

> E donde lhe vinha a Santo Antônio esta tão extraordinária eficácia? Vinha-lhe do que dizia, e da voz, e ação com que o dizia. [...] Este era o fino aço do que dizia, forjado na fornalha do coração, limado na agudeza do entendimento, e despedido pela língua em setas [...]. Como as setas eram agudas, *sagittae acutae*, e a agudeza não era para lisonjear os ouvidos, senão para ferir, e penetrar os corações, *in corda*; por isso os povos inteiros caíam a seus pés [...]. (Vieira, 2014, t. II, vol. X, p. 185).

As considerações precedentes me permitiram diagramar, em amplos traços, a importância dos aspectos performáticos envolvidos no ato de pregar, levando em consideração a encenação das paixões

do próprio orador bem como as que ele deseja suscitar nos ouvintes. Em síntese, além de destacar o papel capital da *actio rethorica* e, especificamente, da voz para o jesuíta, como instrumento dotado de uma imensa força persuasiva, cabe igualmente sublinhar que, ao definir o pregador como "a voz que brada", a partir de São João Batista, Antônio Vieira se revela um partidário da pregação como *theatrum sacrum*, a qual, em vez de adular os ouvidos dos receptores, como a sofística sagrada então na moda, está intimamente vinculada a uma concepção da palavra do pregador como "trovão do céu", que assusta e faz tremer o mundo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Rhétorique*. 4. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1991. 3 vol.

AZEVEDO, João L. de. *História de Antonio Vieira*. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1931. 2 vol.

BANGERT, William. *A History of the Society of Jesus*. Saint Louis: Institute of Jesuit Sources, 1986.

CANTEL, Raymond. *Les sermons de Vieira* – étude *du style*. Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1959.

CASSIN, Bárbara. *Ensaios* sofísticos. São Paulo: Siciliano, 1990.

CASTRO, Aníbal P. de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

CIDADE, Hernani. *Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. Platon et le simulacre. In: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DELUMEAU, Jean. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^{e}-XVIII^{e} siècles)*. Paris: Fayard, 1983.

DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant: savoir et répresentation des passions au XVIIe siècle*. Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: L'Harmattan, 2000.

FLORES, L. F. Baêta N. Palavra, mito e história no sermão dos sermões do padre Antônio Vieira. In: RIEDEL, D. C. et alii. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 170-190.

FRANCASTEL, Pierre. Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque. In: *Retórica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca, 1955.

FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence* . 2ª ed. Paris: Albin Michel, 1994.

_____. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Héros et orateurs*. Genève: Droz, 1996.

HANSEN, João A. Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. *Discurso* n. 9. São Paulo: LECH, 1978. p. 173-192.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur* éloquente. Paris: Flammarion, 1989.

MCCABE, William H. *An Introduction to Jesuit Theater*. St. Louis: Institute of Jesuit Sources, 1983.

MARAVALL, José A. *La cultura del Barroco*. 4. ed. Barcelona: Ariel, 1986.

MARTIN, Henri-Jean. *Livre, pouvoirs et société au XVIIe siècle*. Genebra: Droz, 1969.

MENDES, Margarida V. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

MORÁN, Manuel; ANDRÉS-GALLEGO, José. The preacher. In: VILLARI, R. (org). *Baroque personae*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1995.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

OROZCO, Emilio. *Manierismo y barroco*. 4. ed. Madri: Cátedra, 1988.

PÉCORA, A. Alcir. Vieira: retórica e teologia (um projeto de estudo). *Estudos portugueses e africanos*. Campinas: UNICAMP, n. 5, p. 19-38, 1995.

_____. *Teatro do sacramento:* A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

_____. Arte sem arte: uma questão resistente. *Revista Brasileira*, ano IV, n. 106. Academia Brasileira de Letras, p. 23-34, jan.fev.março 2021.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e eloquência em Portugal na época*

do Renascimento. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2012.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituição oratória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. 5 vol.

ROSEN, Stanley. *Plato's sophist. The drama of original and image*. New Haven/ London: Yale University Press, 1983.

SALAZAR, Philippe-Joseph. *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris-Genebra: Champion-Slatkine, 1995.

_____. La voix au XVIIè siècle. In: FUMAROLI, M. (Org.) *Histoire de la rhétorique dans l'Europe*: 1450-1950. Paris: PUF, 1999. p. 787-821.

SALOMÃO, Sonia N. Introdução. In: Vieira, A. *Sermão da Sexagésima, com uma rara tradução italiana de 1668*. Texto, introdução e notas de S. N. Salomão. Brasília: Senado Federal, 1997.

SARAIVA, Antônio J.; LOPES, Oscar. Padre Antonio Vieira. In: *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989. p. 549-65.

TAPIÉ, Victor. Le baroque et la societé de l'Europe moderne. In: In: *Retórica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma: Fratelli Bocca, 1955.

VIALA, Alain. *La naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit, 1985.

VIEIRA, Antônio. Sermão da Sexagésima. In: *Obra completa*, t. II, vol. II: *Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma*. Coord. Aida Lemos e Micaela Ramon. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 43-73.

_____. Sermão de Santo Antônio. In: *Obra completa*, t. II, vol. X: *Sermões Hagiográficos I*. Coord. Carlota Urbano, José Carlos L. de Miranda, Margarida Miranda. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 166-203.

_____. Dedicatórias, prólogos e notícias prévias, censuras, aprovações e licenças. In: *Obra completa*, t. II, vol. XV: *Sermões e discursos vários*. Coord. Fernando Cristóvão. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, p. 285-376.

_____. As cinco pedras da funda de Davi, em cinco discursos morais. In: *Obra completa*, t. II, vol. IV: *Sermões da Quaresma e da Semana Santa*. Coord. Valmir Francisco Muraro. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p. 43-124.

_____. *Obra completa*, t. I, vol. IV: *Cartas de Lisboa, Cartas da Bahia*. Coord. Mary Del Priore e Paulo de Assunção. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

_____. *Obras escolhidas*. Prefácio e notas de Antônio Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1951-1954. 12 v.

ZUMTHOR, Paul. E a "literatura"? In: *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 265-286.

A narrativa do fim e o fim da narrativa[1]

André Cabral de Almeida Cardoso

Isabelle Stengers abre seu ensaio *Au temps des catastrophes* com a afirmação de que "[v]ivemos em tempos estranhos, um pouco como se estivéssemos suspensos entre duas histórias, sendo que as duas falam de um mundo que se tornou 'global'" (Stengers, 2009, p. 9).[2] A primeira dessas histórias diria respeito à demanda por um crescimento constante a nível mundial, cujas consequências no futuro ainda são pouco claras. Já a segunda, para Stengers, é bastante clara no que diz respeito ao que está por vir, mas obscura quanto ao que ela exige de nós e à resposta que devemos dar àquilo que se aproxima. Trata-se de uma história que tem como ponto de partida o senso comum de que o modelo de perpétuo crescimento econômico do capitalismo neoliberal não é sustentável, casado à constatação – agora inegável – de que estamos diante de uma profunda alteração climática que já se iniciou (Stengers, 2009, p. 9-13). O desenlace previsível dessa história é, obviamente, o fim da civilização – ou mesmo da vida humana – em decorrência de um colapso ambiental cujos efeitos já se fazem sentir no presente.

1Este trabalho é resultado de pesquisa realizada com apoio financeiro de bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2 e vinculada ao Projeto de Internacionalização "Poéticas e Políticas do Fim na América Latina Contemporânea", também financiado pelo CNPq.

2 No original: "Nous vivons des temps étranges, un peu comme si nous étions en suspens entre deux histoires, qui toutes deux parlent d'un monde devenu 'global'". A tradução dos textos originalmente em língua estrangeira citados neste trabalho é de minha responsabilidade.

Me interessa aqui que, ao falar de uma crise que põe em xeque as práticas neoliberais dominantes desde as últimas décadas do século passado, Stengers recorra à imagem de histórias que entram em competição – histórias no sentido de disciplina ou campo do saber, mas também (e talvez com mais força) no sentido de narrativa, da relação entre as peripécias do enredo e o seu fim. Dessa forma, Stengers parece indicar que o contexto contemporâneo aponta também para uma crise da representação, do tipo de história que podemos contar em um momento que desperta em nós, colocados no papel de personagens e leitores, uma sensação de estranhamento.

Essa sensação é sintetizada mais adiante no ensaio de Stengers na noção da intrusão de Gaia, a penetração na esfera humana de um complexo sistema de processos materiais que fogem ao nosso controle, desmontando o mito épico de um domínio da natureza pela ciência – por mais que muitos desses processos tenham sido profundamente afetados pela ação humana. Gaia surge, então, como uma entidade ao mesmo tempo transcendente e indiferente, que nos coloca uma questão sem exigir nenhuma resposta. Trata-se da imposição de um profundo desconhecimento que, no entanto, não poderá mais ser ignorado sob a pena de nossa aniquilação enquanto espécie, enquanto Gaia permaneceria, mesmo que transformada de uma maneira que não podemos imaginar com precisão. E se Gaia introduz na história humana uma transcendência da qual o pensamento moderno julgava ter se libertado, isso implica a necessidade de transformar nossos paradigmas de conhecimento para fazer frente aos desafios políticos, econômicos e epistemológicos que essa intrusão nos impõe (Stengers, 2009, p. 49-60).

Para Frank Kermode (1968, p. 8), a sombra do fim sempre está presente nas nossas ficções, pois temos uma "profunda necessidade de Fins inteligíveis. Nós – talvez um humilde número de eleitos – nos projetamos para além do Fim, de modo a ver a estrutura em seu todo, algo que não podemos fazer desde a nossa posição no tempo,

a do meio".[3] Para Kermode (1968, p. 25), ainda que a modernidade tenha introduzido a noção de que vivemos num perpétuo estado de crise, sempre na transição do antigo para o novo, os paradigmas do apocalipse continuam a moldar a maneira como damos sentido ao mundo. Isso se dá através de uma elaboração de enredos que "pressupõe e exige que um fim venha impor duração e significado ao todo" (Kermode, 1968, p. 46).[4]

Assim como na argumentação de Kermode, o fim surge, na reflexão de Stengers, como elemento organizador do relato, um ponto de chegada que se confunde com um horizonte apocalíptico. Ao menos no plano estrutural, a ideia do fim ainda parece impor um certo sentido à narrativa ao estabelecer uma perspectiva a partir da qual se busca uma compreensão do presente. O fim – tanto no sentido diegético, como no de encerramento da experiência concreta do desenrolar histórico – passa a servir como uma espécie de pressuposto epistemológico a partir do qual se constrói uma interpretação do contexto atual ligada à urgência de uma crise, ainda que, no embate de histórias proposto por Stengers, essa crise não se identifique necessariamente com um momento de transição para o novo, mas sim com a eliminação do futuro.

No entanto, as crises se caracterizam pela instabilidade e a incerteza – dessa forma, qualquer sentido que se construa a partir delas ou, melhor dizendo, que se elabore no interior delas, tomando-as como a base de sua possibilidade, será necessariamente incerto e provisório. A proposição do fim do mundo como ponto de encerramento da narrativa histórica parece restabelecer uma noção de *telos* anterior à Reforma protestante, quando o apocalipse era um

3 "[...] our deep need for intelligible Ends. We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle".

4 "All such plotting presupposes and requires that an end will bestow upon the whole duration and meaning".

elemento organizador do próprio desenrolar do tempo. Segundo Reinhart Koselleck (2004, p. 13), a Igreja empregava o apocalipse – sempre iminente, mas também sempre postergado – como um fator estabilizador, estabelecendo um equilíbrio entre a ameaça do fim e a esperança milenarista no segundo advento de Cristo. O fim dos tempos podia ser vivido ou imaginado no presente porque já estava subsumido à própria Igreja, sob cuja autoridade a história humana se tornava uma história de salvação. Como Kermode (1968, p. 25) observa, o fim é imanente à história, de modo que toda ela se reveste de um significado escatológico, o que também se aplica à vida individual. No entanto, o efeito estabilizador do fim só poderia se sustentar enquanto o apocalipse em si se mantivesse desconhecido; no momento em que ele se associa a situações e eventos concretos, ele passa a exercer uma força desagregadora (Koselleck, 2004, p. 13). Em outras palavras, quando o apocalipse é despido de sua transcendência e passa a ser visto como um possível resultado da ação humana, sem qualquer interferência divina, ele perde a sua capacidade ordenadora, restando apenas a sua função destrutiva. Como propõe Stengers, o fim enquanto dissolução pode ser certo, mas o sentido de tudo o que leva a essa resolução permanece em suspenso.

Ao colocar a relação do presente com um futuro ameaçado pelo colapso ambiental como uma disputa de narrativas, Stengers põe em questão justamente a instabilidade do tipo de sentido que pode ser elaborado hoje sob o risco de uma crise terminal. O que eu gostaria de sugerir aqui é que as ficções do fim são uma tentativa de dar uma representação formal a esse senso de suspensão e estranhamento, a essa espécie de hesitação em que o fim continua a ser um elemento norteador, mas incapaz de garantir um sentido estável, ou uma visão totalizante de mundo em um contexto em que a imagem difusa de um capitalismo globalizado se funde àquela de uma destruição generalizada. São uma maneira de dar expressão àquilo que Stengers (2009, p. 38) chama de "experiência da perplexidade".

São também experiências de pensamento a respeito da degradação da civilização moderna ocidental e de seus limites. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2022, p. 21) observam que o fim do mundo é uma questão que a razão não consegue resolver, pois se trata de um problema essencialmente metafísico. A única maneira de enfrentar esse problema, então, seria através da criação de um mito que pudesse dar sentido à experiência contemporânea, uma vez que o mito cria significados abrangentes sobre o mundo e o humano, sem necessitar de uma comprovação empírica. Dito de outra forma, o problema do fim do mundo é enfrentado através da "fabulação mítica", ou seja, da criação de narrativas (Danowski; Castro, 2022, p. 21).

Contudo, se por um lado esse comentário é uma reação à proliferação de narrativas do fim a partir dos últimos anos do século passado, por outro esta vem acompanhada de uma profunda ansiedade em relação às possibilidades da narrativa em si. Ao tratar dos romances pós-apocalípticos do final do século XX, Teresa Heffernan (2014, p. 3), retomando o pensamento de Kermode, argumenta que

> A ordenação da narrativa implica uma ordenação do mundo; sendo assim, ao desejar ler "do início ao fim", o protagonista quer lutar contra "a vida amorfa e sem sentido", buscando "um padrão, uma rota que deve estar lá", um padrão que será revelado no momento final.[5]

No entanto, a capacidade do fim de gerar significado estaria esgotada. Para Heffernan (2014, p. 11-14), a sucessão de catástrofes que caracterizou o século XX teria criado a sensação de que já vivíamos depois do fim, em um mundo sem sentido e sem futuro. Desse modo, ao contrário do que ocorre na narrativa bíblica, o apocalipse passa a

5 "Narrative order intimates a worldly order, and, hence, in wanting to read from 'beginning to end,' the hero wants to fight 'formless and meaningless life,' seeking 'a pattern, a route that must surely be there,' a pattern that will be unveiled in the final moment".

significar uma catástrofe que não traz nenhuma revelação. Segundo Heffernan, isso teria levado à criação de narrativas cujo final permaneceria em aberto, numa rejeição a qualquer possibilidade de um *telos*:

> Esta, então, é uma resposta possível aos eventos catastróficos do século XX: o mundo acabou. A história é um espetáculo em reprise. Canibalizamos o passado, mas não temos nenhuma visão do futuro. O significado foi "engolido". "Sobrevivemos" somente como mortos-vivos. O apocalipse enquanto uma história de renovação e redenção foi substituída pelo pós-apocalipse, onde a catástrofe já ocorreu, mas sem nenhuma ressurreição, sem nenhuma revelação. Privados da ideia do fim como direção, verdade e fundação, chegamos ao fim do fim. (Heffernan, 2014, p. 11)[6]

Para Diletta De Cristofaro (2020, p. 19-20), as narrativas pós-apocalíticas denunciariam o fim como uma convenção narrativa, que assume um aspecto perigoso quando é projetada para a história. Trata-se, então, de narrativas que resistem ao fim como ponto de chegada. Ao fazer isso, elas desestabilizariam outros princípios da narrativa, como a cronologia, a linearidade, a continuidade e a sucessão de causa e efeito. Pode-se dizer, então, que a inserção na narrativa de uma representação do fim – o fim como dissolução, ou como crise derradeira, ou ainda como um longo processo de degradação – tem consequências importantes para o próprio ato de narrar, seus efeitos simbólicos e seu conteúdo epistemológico.

Hayden White (1987, p. 13) argumenta que a narrativa – seja ela histórica ou ficcional – só é possível quando há um sistema social governado por leis, ainda que na forma de valores sedimentados pela

6 "This then is one response to the catastrophic events of the twentieth century: The world is over. History is a spectacle in reruns. We cannibalize the past but have no vision of a future. Meaning has 'been swallowed.' We 'survive' only as the walking dead. Apocalypse as the story of renewal and redemption is displaced by the post-apocalypse, where the catastrophe has happened but there is no resurrection, no revelation. Bereft of the idea of the end as direction, truth, and foundation, we have reached the end of the end".

tradição. É a presença de um sujeito legal inserido nesse sistema que dá ocasião para os conflitos e os tipos de resolução que costumamos associar a qualquer história. Pode-se dizer, então, que as narrativas do fim criam um espaço simbólico em que a narrativa necessariamente está em crise, já que representam o colapso da organização social e a suspensão dos códigos de conduta civilizatórios. Desse modo, é comum esse tipo de ficção incorporar no próprio texto uma discussão a respeito da natureza da narrativa e da possibilidade de sua sobrevivência.

A seguir, vou discutir brevemente como se dá essa problematização da narrativa tomando como exemplo duas obras pós-apocalípticas produzidas na mesma época, mas em contextos bastante diferentes. A primeira, *The Arrest*, romance do norte-americano Jonathan Lethem publicado em 2020, tem como foco principal justamente a figura do narrador e o papel que ele pode desempenhar em um mundo radicalmente reduzido pelo colapso tecnológico, onde a comunicação a longa distância é apenas uma lembrança e a experiência do indivíduo raramente vai além da comunidade local. Já "Bugônia", a terceira novela da coletânea *O deus das avencas* (2021), de Daniel Galera, é um raro caso de narrativa apocalíptica brasileira com um final abertamente esperançoso, calcado na fundação de uma nova sociedade com fortes laços comunitários que incluem outras espécies além da humana. Se as narrativas pós-apocalípticas recriam o estado de natureza proposto pelos teóricos da formação do Estado no início da era moderna, oferecendo as condições sob as quais poderíamos imaginar o estabelecimento de um novo contrato social (Curtis, 2010, p. 2), em "Bugônia" este é substituído por um pacto com o mundo natural. No entanto, esse novo ato de fundação, que exclui a presença de um Estado formal, só se torna possível depois de fortes disputas a respeito do passado e dos mecanismos da memória relacionados a relatos escritos, postos em tensão com modalidades orais de rememoração e transmissão do conhecimento. Ambas as obras são representativas

dos dilemas em torno da condição da narrativa diante da perspectiva de uma derrocada da civilização moderna, principalmente no que diz respeito à autoridade atribuída ao ato de narrar em si.

Em seu famoso ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin (1993) já apontava para uma crise da capacidade de narrar causada pela perda de uma experiência compartilhada, substituída pela multiplicidade de vivências individuais incompatíveis que veio a se instalar com a consolidação da modernidade. A premissa de *The Arrest* – termo que tem o significado de interrupção, parada, imobilização, mas também de um ato de prisão – parece calculada para cancelar o advento da modernidade, promovendo uma espécie de salto em direção a um mundo pré-moderno em que a vida volta a ser delimitada pela existência em pequenas comunidades isoladas cujo funcionamento depende de valores compartilhados. No mundo ficcional do romance, todos os aparatos da tecnologia moderna, desde todo tipo de motores até aparelhos eletrônicos, vão gradualmente parando de funcionar, sem nenhum motivo aparente. Como consequência, abole-se também o ritmo acelerado do capitalismo tardio, e as trocas comerciais passam a se dar através do escambo. Como é fácil perceber, não há uma preocupação com a verossimilhança na elaboração dessa premissa: ela cumpre sobretudo uma função simbólica, preparando o palco para o desempenho do ato de narrar em condições semelhantes àquelas descritas por Benjamin em seu ensaio no que diz respeito à prática da narração oral.

Mas antes que a figura destinada a ocupar o papel de narrador entre em cena, o romance realiza um cuidadoso processo de circunscrição. *The Arrest* se abre com a imagem de seu protagonista, Journeyman, percorrendo a antiga estrada (agora em ruínas) que ligava o lugarejo em que vive ao resto do estado do Maine. A cena evoca o tipo de nomadismo que estrutura o enredo paradigmático da ficção pós-apocalíptica, em que os sobreviventes da catástrofe seguem estradas abandonadas em busca de um local seguro, num

trajeto em que a paisagem do mundo destruído se desdobra numa mistura de *road movie* com romance de aventura. Ao contrário de um romance como *The Road*, de Cormac McCarthy, em que o deslocamento parece não ter fim e o que realmente conta é a vastidão de um mundo esvaziado, em *The Arrest* o fluxo da estrada é interrompido pela presença de um grupo de milicianos que se outorga a tarefa de proteger – ou de enclausurar – a península em que se localiza a pequena cidade de Tinderwick, onde Journeyman mora (como para deixar clara sua função de barreira entre a comunidade e o mundo exterior, a milícia adota o nome de The Cordon – cordão sanitário, ou cordão de isolamento).

Trata-se, portanto, de uma geografia simbólica que introduz, logo de saída, um jogo metalinguístico através das referências ao gênero pós-apocalíptico do qual *The Arrest* se apresenta como um arremedo. O próprio Journeyman – cujo apelido poderia ser traduzido literalmente como "trabalhador assalariado", mas que sugere um jogo irônico com o sentido de viajante, o "homem da jornada" – é uma paródia do herói pós-apocalíptico, uma vez que o individualismo empreendedor desse último, em geral a fonte de uma capacidade de liderança inata, dá lugar à passividade e à irrelevância do protagonista de Lethem, que é sistematicamente deixado à margem da verdadeira ação do romance, que se desenvolve sem o seu conhecimento. Por outro lado, Journeyman compartilha com o herói pós-apocalíptico a condição de pessoa deslocada em um mundo que já não é o seu. Ele é o primeiro a admitir que não estava preparado para o mundo que se sucede ao colapso: "Não era como se muito do que tinha aprendido na primeira metade de sua vida acabasse sendo aplicável a esta parte, a segunda. Não era essa a vida que contava estar vivendo" (Lethem, 2021, p. 5).[7] Além disso, sua estadia em Tin-

7 "It wasn't as though much he'd learned in the first part of his life had turned out to be applicable in this, the second. This life wasn't the one he thought he'd be living".

derwick é fruto do acaso, pois era lá que calhara de estar quando os aviões pararam de funcionar. Por causa disso, Journeyman não tem outra opção a não ser se instalar definitivamente na península para onde viajara apenas para uma breve visita à sua irmã Maddy, esta sim a líder de uma fazenda comunitária mais ou menos anárquica formada antes mesmo do advento do Arrest.

Quando somos apresentados a Journeyman, ele está indo entregar suprimentos para Jerome Kormentz, exilado para um local afastado perto da fronteira da península depois de ter assediado sexualmente duas adolescentes da fazenda de Maddy. Kormentz sempre recebe Journeyman com um pedido provocador: "'Contador de histórias, me conte uma história'" (Lethem, 2021, p. 9).[8] A provocação consiste no fato de Journeyman ser um antigo roteirista reduzido à profissão de entregador e assistente de açougueiro. Essa posição subordinada é um reflexo paródico de seu fracasso como roteirista: incapaz de criar os seus próprios enredos, Journeyman se especializara em remendar – ou salvar – o trabalho de seus colegas. Na verdade, o que ocorre nesse encontro com Kormentz é uma disputa subterrânea entre dois narradores frustrados: enquanto Journeyman nunca conseguira terminar um roteiro de sua autoria, Kormentz inventa histórias para si mesmo protagonizadas pelos habitantes da península, ao mesmo tempo que se dedica a escrever a sua própria versão do *Livro do travesseiro* de Sei Shônagon, destinada, como o seu modelo, a nunca ser publicada.

A resposta petulante de Journeyman à provocação de Kormentz – "'Não sou seu contador de histórias, nem de ninguém, Jerome'"[9] (Lethem, 2021, p. 9) – não deixa de ser uma admissão de derrota, sem que com isso seu oponente possa sagrar-se vencedor. Não é por acaso, portanto, que esse encontro ocorra às margens das águas quase esgotadas do *Lake of Tiredness* (Lago do Cansaço). Mais

8 "'Storyteller, tell me a story.'"

9 "'I'm not your storyteller or anyone's, Jerome.'"

uma vez desenha-se uma paisagem simbólica, em que o pequeno lago à míngua sinaliza a exaustão da capacidade de narrar, como nas considerações de Heffernan sobre os romances apocalípticos da virada do século. Por outro lado, se a estrada pode ser tomada como uma alegoria da narração,[10] as ruminações de Journeyman sobre a interrupção da estrada que antes conduzia para fora da península – ao contrário da estrada do célebre poema de Robert Frost, essa geradora inesgotável de bifurcações, o caminho que corta a península só permite o movimento para a frente ou para trás (Lethem, 2021, p. 4) – sinaliza a carência de histórias da comunidade como um todo.

Essa indigência narrativa é rompida pela chegada dramática de Peter Todbaum, antigo produtor de cinema, patrão e amigo de Journeyman, que entra em cena montado em uma máquina impossível, um carro retrofuturístico movido à base de energia atômica, produzida por um reator que inexplicavelmente escapou da pane generalizada. Ele chega, então, como uma intromissão do imaginário no cotidiano. Seu "supercarro" parece ter saltado de uma história em quadrinhos desenhada por Jack Kirby (de fato, sua aparência é ilustrada pela reprodução, na página 47 de *The Arrest*, de um painel de Kirby, supostamente recortado por Journeyman de um livro na biblioteca). O surgimento desse veículo inusitado é um espetáculo que rompe a linearidade monótona da estrada e a própria estrutura do real:

> A carcaça artificial, brilhante e abismal. Essa foi a primeira impressão de Journeyman: que a turbina de um jato ou uma bomba de hidrogênio tinha sido montada sobre um chassi fantástico e depois tivesse cruzado com um animal ou um inseto. E depois tivesse sido virada do avesso, pelo menos em parte. O supercarro era uma monstruosidade, uma ruptura da premissa estabilizadora de Journeyman, sua situação no mundo. Sua presença concreta, zumbindo, fervendo, reluzindo, criava uma mácula no próprio

10 Para uma discussão da estrada como alegoria da narrativa, ver Gumbrecht (2006).

> ar. Ela parecia destruir, ou pelo menos colapsar, o tempo em si.[11] (Lethem, 2021, p. 45)

Essa descrição é sublime, mas um tipo de sublime criado por efeitos especiais. Todbaum chega revestido da ficcionalidade de sua própria arte.

De fato, é como um artista de entretenimento que Todbaum impõe sua presença em Tinderwick, ocupando um trecho do parque onde toda noite conta histórias de sua viagem cruzando o país. Como o marinheiro-narrador de Benjamin (1993, p. 198-199), ele traz notícias de terras distantes, transmitindo para seus ouvintes suas experiências de um mundo agora inalcançável. O poder de Todbaum está na sua voz "fluente e abrasiva, exigindo amor e capitulação"[12] (Lethem, 2021, p. 54), numa performance calculada para ser também uma forma de sedução. Não é de espantar que em pouco tempo ele tivesse obtido um público cativo que incluía quase todos os habitantes da pequena cidade e de suas redondezas. "Todbaum ainda a tinha em suas mãos, Journeyman tinha de admitir. A concha em espiral, a cornucópia da história" (Lethem, 2021, p. 130).[13] Essas palavras, um brevíssimo monólogo interior em que é difícil separar a contrariedade da adoração, revestem Todbaum de uma aura quase divina, como se ele fosse um sacerdote ou um herói mítico.

Não demora muito para que Todbaum arrogue a si mesmo a

---

11 "The shiny abysmal engineered carcass. This was Journeyman's first impression: that a jet engine or hydrogen bomb had been mounted on a fantastic chassis, then been mated with an animal or insect. And then been turned at least partly inside out. The supercar was a monstrosity, a rupture to Journeyman's stabilizing premise, his self-situation. In its humming, seething, glistening actuality it made a blight in the very air. It seemed to destroy, or at least to collapse, time itself."

12 "[...] fluent and abrasive, demanding love and capitulation."

13 "Todbaum still held it, Journeyman had to admit. The conch shell, the horn of story."

posição de narrador oficial da cidade, e ele realmente parece preencher uma função de que a comunidade necessitava. Para além do seu dom para o espetáculo, o que dá a Todbaum sua autoridade como narrador é o fato de ele supostamente trazer um conhecimento do mundo exterior. Para Benjamin (1993, p. 200), a verdadeira narrativa tem sempre uma dimensão utilitária:

> Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.

Fora o seu valor como puro entretenimento, as histórias contadas por Todbaum só poderiam manter sua validade e sua importância vital para a sociedade se de fato contivessem alguma lição sobre a vida fora da península – uma lição que por sua vez pudesse situar os seus ouvintes numa realidade mais ampla e possibilitar-lhes uma compreensão mais completa de sua própria condição. Acontece, porém, que a sua confiabilidade como testemunha do que resta dos Estados Unidos depois do colapso é minada pela impossibilidade de conter a ficcionalidade de seu relato. Como único visitante vindo de fora do povoado, não há como comprovar se o que ele diz é verdade ou não. As descrições que faz de outras comunidades que encontrou pelo caminho reproduzem os clichês mais surrados da ficção pós-apocalíptica em sua versão comercial, e vão se tornando cada vez mais absurdas à medida em que se aferra com unhas e dentes a seu papel de narrador. Journeyman não acredita em nenhuma de suas histórias desde o início, pois reconhece nelas o resultado da pesquisa que realizara muitos anos antes para um filme que seria uma síntese da distopia com a ficção pós-apocalíptica – o projeto de estimação de Todbaum, mas que nunca chegara a ser concluído. Como o roteiro inacabado

que escrevera com Journeyman, suas narrativas são uma colcha de retalhos de trechos roubados de romances que vão desde clássicos do gênero como *Earth Abides*, de George R. Stewart, e *A Canticle for Leibowitz*, de Walter M. Miller Jr, até contribuições mais recentes, como *Station Eleven*, de Emily St. John Mandel (Lethem, 2021, p. 176).

Nesse sentido, o fracasso de Todbaum como narrador é duplo. Primeiro, não é possível confiar na veracidade do que ele conta, pois a experiência limitada da comunidade põe em dúvida todo relato vindo de fora, que fica suspenso entre o verdadeiro e o falso. Por outro lado, apesar de seu talento como *performer*, Todbaum não tem o dom da invenção, sendo capaz apenas de se apropriar daquilo que já tinha sido criado – Journeyman desconfia que mesmo a sua voz, poderosa como aquela de um Kurtz da indústria cultural, era na realidade a fusão da voz de seu próprio pai com toda uma gama de ícones hollywoodianos. De qualquer forma, em seu desejo de reescrever o Arrest, de tornar o mundo pós-apocalíptico um remendo das convenções do gênero, ele traz o risco de reintroduzir a lógica do capitalismo tardio e a irrealidade de um mundo em que a apreciação estética é substituída pelo consumo de bens culturais. Na visão de Todbaum, até o fim do mundo pode ser uma mercadoria cobiçada pelo consumidor. Segundo ele, o filme que ele queria produzir seria a história "pós-apocalíptica, pastoral-distópica de um belo encontro de amor. É aquela velha canção que a gente sempre está a fim de ouvir"[14] (Lethem, 2021, p. 177).

A solução encontrada para conter a influência desestabilizadora de Todbaum é uma radical ação de silenciamento que assume ironicamente a espetacularidade de um filme. Liderados por Maddy, os moradores da península constroem uma torre numa ilha próxima à costa, onde prendem Todbaum depois de içá-lo até o topo com

14 "'A postapocalyptic, dystopian-pastoral meet-cute. The old song we all long to hear.'"

uma máquina tão improvável quanto o supercarro. O romance termina com a imobilização da narrativa em uma imagem: sentado na engenhoca que segura o supercarro no topo da torre, Journeyman lê para Todbaum (que agora mantém um silêncio teimoso) o *Livro do Travesseiro de Jerome Kormentz*, soltando ao vento cada página lida, que às vezes cai no mar, mas outras é abocanhada pelos corvos que circulam em torno da torre e cobrem o supercarro com seu excremento. Mesmo assim, à noite ainda é possível ver o carro brilhando no escuro, como um farol guiando um barco que nunca vai chegar. A última palavra fica com os corvos: "Eles estavam cansados das velhas histórias, aqueles pássaros. Eles queriam ouvir outras mais novas" (Lethem, 2021, p. 307).

Para Diletta De Cristofaro (2020, p. 19-20), os romances pós-apocalípticos do século XXI atacam a "estrutura narrativa determinista e teleológica" que dá sustento a um modelo de história pautado no fim. Haveria, então, uma preferência por finais em aberto, que deixariam o caminho desimpedido para se imaginar diversas possibilidades para o futuro. O juízo dos corvos nas últimas linhas de *The Arrest* é uma condenação clara do gênero pós-apocalíptico, principalmente em sua demanda final por novas narrativas. No entanto, as ironias contidas nas últimas páginas do romance, bem como vários aspectos de seu enredo e estrutura, sugerem uma desconfiança mais ampla em relação à narrativa, ou pelo menos ao ficcional. O desfile de narradores fracassados nas primeiras páginas de *The Arrest* (que incluem os milicianos que "protegem" a península, cujos relatos não são confiáveis porque é de seu interesse exagerar os perigos do mundo exterior) é sucedido pelo fracasso ainda mais retumbante de Todbaum. A promessa do retorno de uma modalidade de narrativa oral integrada a uma vivência compartilhada nunca chega a se concretizar, e é como se os habitantes da península pudessem viver perfeitamente bem sem o tipo de coesão simbólica que se constrói a partir da circulação de

histórias. Ao contrário, seu momento de triunfo ocorre quando se dedicam ao trabalho, sem que isso seja *contado* ao protagonista do romance. Aqueles que se arriscam no papel de narrador demonstram uma forte inclinação ao plágio, revelando uma incapacidade de criar que aponta para o esgotamento do ato de narrar. Ao contador de histórias é restituída a função de ser um farol para o mundo, mas literalmente, numa posição agressivamente abjeta e desde que não pronuncie nenhuma palavra.

The Arrest começa e termina com uma crise da narração, esvaziada da possibilidade de gerar qualquer tipo de conhecimento. Byung-Chul Han (2023, p. 62) chama atenção para o fato de que é a narração de histórias que eleva a vida para além de sua pura facticidade. Os personagens de *The Arrest* parecem, ao contrário, mergulhar numa vida prática sem elaboração simbólica, ao mesmo tempo que parecem contentes em se manter isolados do mundo sem, no entanto, elaborar nenhuma narrativa que possa garantir sua coesão social (ver Han, 2023, p. 123). Em vez disso, o único elemento plausível de coesão oferecido pelo romance é o trabalho comunitário na fazenda.

Em um ensaio recente publicado na revista *Quatro cinco um*, o escritor Daniel Galera relata as suas impressões ao percorrer as ruas de Porto Alegre pouco depois da enchente que arrasou a cidade em maio de 2024. Trata-se aqui, mais uma vez, de uma crise da narrativa e da possibilidade de representação. Para Galera, as ruas ainda alagadas da cidade pareciam se resolver numa nova geografia. A sensação de desorientação e estranhamento causada por essa paisagem transformada estava ligada àquilo que Galera descreve como uma "ferida metafísica":

> a emergência climática deixa de ser uma convicção baseada em números e abstrações, ou uma alegoria como a sarça ardente ou o caos anunciado pelos lábios de uma raposa, e se torna concreta como o chão e o céu. [...] Quando a calamidade nos alcança, esses

> sentimentos particulares, sejam eles individuais ou coletivos, ganham uma nitidez súbita e aterrorizante, porém difícil de expressar. (Galera, 2024, p. 25)

Seria difícil encontrar um exemplo mais claro da "experiência da perplexidade" que Stengers associa à intrusão de Gaia. Mas à dificuldade epistemológica de fazer frente à manifestação concreta de processos de tal magnitude que só podem ser apreendidos através de abstrações, se soma o trauma emocional do contato imediato com a catástrofe. Esta resiste à representação em forma de relato porque a sua intensidade reforça a sua particularidade, dificultando sua inserção em uma cadeia narrativa capaz de lhe dar significado ao relacioná-la com outros eventos (Rojas, 2024, p. 36-37). O que o filósofo Sergio Rojas observa a respeito das grandes atrocidades da história pode se aplicar também às catástrofes ambientais: "Na violência ocorrida, o sentido se desfaz, pois essa *matéria* não chega a ingressar na história. Não se trata de um fato aritmético, as cifras operam na verdade como significantes da *irredutível materialidade* dos fatos contidos nos relatos" (Rojas, 2024, p. 58, ênfases do autor).[15]

Assim como *The Arrest*, "Bugônia" é uma narrativa preocupada com a vida em comunidade e com a criação de formas de viver distintas daquelas do capitalismo contemporâneo. Na novela de Galera, também temos uma comunidade reduzida e isolada, a fim de se defender de um mundo pós-apocalíptico cujas ameaças são bem mais explícitas do que aquelas de *The Arrest*. O colapso ambiental deixa atrás de si uma natureza esgotada e uma paisagem tomada pelos restos quase sempre inúteis das antigas cidades. O caráter hostil desse mundo degradado se manifesta de forma mais emblemática na disseminação de uma doença fatal, a "peste do

15 "En la violencia acontecida, el sentido se deshace, pues esa *materia* no llega a ingresar en la historia. No se trata de un hecho aritmético, las cifras más bien operan como significantes de aquella *irreductible materialidad* de los hechos contenidos en los relatos."

sangue", descrita como a imagem mais crua do sofrimento e da dor: "Tinha ficado horrorizado com os poucos doentes ainda vivos que viu pelo caminho, febris e avermelhados, com olhos purulentos, transidos de dor, delirando ou inconscientes, o peito arfando com hálito fétido" (Galera, 2021, p. 187). A doença é uma encarnação da violência entranhada na própria paisagem, onde o ar avermelhado é uma extensão do sangue derramado no contágio. Porém, a comunidade que é o foco da novela é protegida da doença por uma nova substância criada pelas abelhas que age como um imunizador natural. Esse pequeno grupo vive, portanto, numa espécie de contrato simbiótico com as abelhas, que fornecem o imunizante em troca dos mortos da comunidade, dos quais se alimentam. Ao adotar o nome de Organismo, a comunidade atesta a profunda integração de seus membros entre si e destes com a natureza.

As primeiras linhas da novela mostram a protagonista caminhando nos arredores do povoado, de modo que a personagem e a paisagem são apresentadas ao mesmo tempo:

> Na aurora violácea Chama se afasta do Organismo pela trilha que leva às colmeias. Seus chinelos feitos de borracha de pneu e cabos de carregador esmagam nódoas de terra seca, o imundo poncho-pala de fibra de cânhamo roça seus quadris estreitos, as perneiras de couro de javali nas coxas e canelas impedem que as macegas altas e espinhentas rasguem sua pele castanha, na qual ferimentos superficiais deixam cicatrizes lisas e brancas. Atravessa pela rota bem conhecida o campo de eucaliptos mortos, uma cama de gato de troncos caídos, finos e estranhamente preservados no ar seco [...]. (Galera, 2021, p. 172)

Ressalta-se desde o início, portanto, a crueza do ambiente. As imagens de um mundo ressequido, que se reduz em sua aridez, parecem deixar pouco espaço para algo além da presença avassaladora de uma natureza quase morta, cuja concretude física se manifesta nos espinhos cortantes e nos troncos caídos das árvores.

No entanto, trata-se aqui também de um espaço simbólico, formado de textos e narrativas. A paisagem em que Chama se desloca é uma evocação do imaginário apocalíptico de *The Road*, uma espécie de marco de gênero. Por sua vez, a relação simbiótica com as abelhas e com outras espécies – a própria lógica do funcionamento do Organismo – também é resultado de uma elaboração textual. Seu principal representante é a Velha, cujos ensinamentos fornecem as bases para a coesão interna do Organismo: "A aliança, não cansa de ensinar a Velha, é um pacto reescrito a todo instante. Uma sintonia frágil entre corpos, uma dança" (Galera, 2021, p. 173). As lições da Velha, porém, reproduzem quase que ponto a ponto as colocações de Donna Haraway em *O manifesto das espécies companheiras*, de modo que "Bugônia" é em grande parte uma aplicação no campo da ficção das teorias de Haraway: "Espécies companheiras repousam sobre fundações contingentes" (Haraway, 2021, p. 18). Sendo uma obra formada por um entrecruzamento de textos, "Bugônia" traduz os seus conflitos na forma de um embate entre diferentes modalidades narrativas.

Como em *The Arrest*, o equilíbrio em que vive a comunidade é rompido pela chegada de um viajante vindo do mundo exterior – nesse caso, um astronauta cuja nave cai dentro do território do Organismo. Trata-se de um refugiado das estações orbitais para as quais os mais ricos haviam fugido quando se iniciou o colapso ambiental e a peste do sangue começou a se espalhar. Desta vez, porém, não há a possibilidade de qualquer narrativa que indique o que ocorre lá fora: o astronauta fala uma língua estrangeira que ninguém compreende, e o único livro que ele traz consigo é escrito na mesma língua. A este se somam outros exemplos de incomunicabilidade. As abelhas do Organismo enviam mensagens incompreensíveis a Chama através do padrão de seu voo, deixando antever uma intencionalidade indecifrável do mundo natural: "O enxame

faz figuras e uma delas, Chama está convencida, é um rosto que a encara" (Galera, 2021, p. 175). É justamente a indicação de uma possível moralidade da natureza que desencadeia a crise que quase parte o Organismo ao meio.

Coincidentemente ou não, as abelhas desaparecem no mesmo momento em que a nave do estrangeiro cai. Isso prontamente é interpretado por Alfredo, o principal rival da Velha, como punição pela intrusão do astronauta em meio ao Organismo. Enquanto a Velha proibia que se tentasse "inventar o passado" e era avessa não só à história, mas a qualquer registro escrito, Alfredo "escreve há décadas um relato do que aconteceu com a terra, misturando suas lembranças com as lembranças das pessoas com quem conversa" (Galera, 2021, p. 177). A chegada do astronauta, portanto, exacerba um racha latente entre Alfredo e seus seguidores, mantenedores do arquivo escrito, e os aliados da Velha, transmissora do conhecimento oral, verdadeira representante do narrador-sábio de Benjamin.

O título da novela é mais uma referência a um texto, em torno do qual se desencadeará o conflito derradeiro entre os dois campos narrativos, o oral e o escrito. "Bugônia" é o nome de um procedimento ritualístico descrito por Virgílio no Livro IV das *Geórgicas* que teria como objetivo restaurar colmeias perdidas, fazendo abelhas brotarem da carcaça de um boi morto. Esse processo de finalidade eminentemente prática, parte dos conselhos a agricultores que constituem o texto das *Geórgicas*, se torna, já no poema de Virgílio, um rito de propiciação ao ser associado à figura de Aristeu, que havia perdido as suas abelhas para uma doença como punição por ter causado a morte de Eurídice, picada por uma cobra quando ele a perseguia. De guia prático para a criação de abelhas, o relato de Virgílio torna-se, então, uma fábula sobre a relação com o divino.

No entanto, uma leitura equivocada de Alfredo transforma esse trecho das *Geórgicas* na história de um sacrifício. O Organismo se divide entre aqueles que querem sacrificar o astronauta para

trazer as abelhas de volta e aqueles que se recusam a fazer isso, acreditando que ele deve ser acolhido numa nova aliança. De um lado Alfredo, o historiador da comunidade, responsável pela manutenção do arquivo e representante da palavra escrita; do outro lado a Velha, ligada ao cultivo das plantas e à natureza, que recusa a lembrança do passado e pratica a narração oral. Mais uma vez, estamos diante do contraste entre a forma moderna de narrar e a prática pré-moderna da oralidade.

Nessa disputa, é o pré-moderno que parece ser favorecido, já que é Alfredo que lê o relato da Bugônia como um texto religioso que exige que o astronauta assuma o papel sacrificial do boi para apaziguar as abelhas e trazê-las de volta. Como seria de esperar, o resultado fica longe do pretendido: do corpo do astronauta – morto a pauladas com a boca, o nariz e todos os orifícios costurados para que o sangue não escape, de acordo com as instruções do suposto texto religioso – brota um enxame não de abelhas, mas de moscas e besouros.

Trata-se, mais uma vez, de uma imagem simbólica, que sintetiza alegoricamente os efeitos inesperados da interferência humana sobre a natureza. A cena põe em prática de antemão uma solução formal para o problema de representar a catástrofe climática que Galera registraria mais tarde em seu ensaio sobre as enchentes do Sul: o recurso ao horror gótico como forma de "organizar um pouco o medo da morte, o asco da decomposição" (Galera, 2024, p. 25). A saída de Galera revela um outro embate de modelos narrativos, desta vez entre o paradigma realista e a narrativa de horror, que se soma a outros gêneros relacionados ao insólito, como a ficção científica, na composição textual de "Bugônia". No plano interno da narrativa, porém, a solução do conflito se dá através de uma reafirmação da capacidade de comunicação. Depois de se forçar a assistir ao sacrifício do astronauta "para endurecer o suficiente", Chama realiza em si mesma a geração de nova vida prometida pela Bugônia:

> Acredita entender agora o que lhe diziam as abelhas na senda em meio à mata, o caminho que lhe sugeriram. Imagina as terras vastas e desconhecidas que circundam o Topo, as tantas manifestações da matéria e da vida de que esteve apartada desde que veio ao mundo. [...] Quando perguntam como ela se sente Chama responde que é como se gestasse alguma coisa e ao mesmo tempo estivesse sendo parida. [...] Com o passar dos dias Chama vai sentindo borbulhar na carne um ânimo misterioso, como se fosse nas vísceras dela, e não nas do astronauta, que as abelhas estavam sendo geradas. Passa a despertar, molhada e arfante, de sonhos em que jatos ondulantes de abelhas ruidosas brotam da sua boca e vagina, das quais também escorrem méis copiosos que empoçam a seu redor. (Galera, 2021, p. 242-243)

Se em *The Arrest*, a solução do conflito envolve uma rejeição ou esgotamento da narrativa, em "Bugônia", ao contrário, se assiste a uma reafirmação do poder do relato, uma transformação do corpo da protagonista sob o efeito da reconstituição de um rito ficcional. Ao mesmo tempo, se sinaliza a elaboração de uma nova narrativa distinta da fala e da escrita, iniciada com o novo pacto firmado por Chama com as abelhas, cuja linguagem feita de movimento ela finalmente consegue compreender. Se, como afirma Byung-Chul Han (2023, p. 78), o "*desencantamento do mundo* é o responsável pela perda da capacidade de narrar", pois reduz as coisas à sua facticidade mais imediata, no mundo ficcional de "Bugônia", a narrativa abre as portas do reencantamento ao revesti-las novamente de significado simbólico. Tanto em *The Arrest* quanto em "Bugônia" o fim surge como um rompimento com a modernidade a fim de recriar um passado pré-moderno. São as narrativas da modernidade que ficam em suspenso e vulneráveis a qualquer tipo de interpretação, uma vez que estão desconectadas de um contexto que lhes desse sentido.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.

CRISTOFARO, Diletta De. *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel*: Critical Temporalities and the End Times. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2020.

CURTIS, Claire P. *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*: "We'll Not Go Home Again". Lanham (EUA); Plymouth (UK): Lexington, 2010.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. 2. ed. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie; Instituto Sociambiental, 2022.

GALERA, Daniel. Bugônia. *In*: GALERA, Daniel. *O deus das avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GALERA, Daniel. O desastre e as palavras. *Quatro cinco um*: a revista dos livros, São Paulo, ano 7, n. 83, p. 24-27, 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. The Roads of the Novel. *In*: MORETTI, Franco (org.). *The Novel, volume 2*: Forms and Themes. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006. p. 611-646.

HAN, Byung-Chul. *A crise da narração*. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras*: cachorros, pessoas e alteridades significativas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HEFFERNAN, Teresa. *Post-Apocalyptic Culture*: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 2014.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*: Studies in the Theory of Fiction. Londres; Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1968.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past*: On the Semantics of Historical Time. Tradução de Keith Tribe. Nova York: Columbia University Press, 2004.

LETHEM, Jonathan. *The Arrest*. 2. ed. Nova York: Ecco, 2021.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.

ROJAS, Sergio. *El pasado no cabe en la historia*. Santiago de Chile: Palinodia, 2024.

STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes*: r*ésister à la barbarie qui vient*. Paris: La Découverte, 2009.

WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *In*: WHITE, Hayden. *The Content of the Form:* Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 1-25.

Antonio Abujamra: um arranjador cênico

André Dias

> GALILEU: Pelo Contrário, meu caro, pelo contrário! A melhor bota eles pagam a quem dá o maior passo. É preciso acompanhar os tempos, meus senhores. É preciso abandonar as costas, ir para alto-mar.
>
> (Brecht, 1991, p. 110.)

Em 1986, no Primeiro Seminário Brasileiro de Direção Teatral acontecido em São Paulo, Antonio Abujamra assim se manifesta sobre como compreendia o ofício do diretor:

> O que eu busco como diretor? Eu busco cada momento ser um momento, cada momento uma economia, cada momento uma opção. Saber tudo e não usar, eu tenho a opção de um passo para a direita, eu quero que o expectador perceba que havia trinta e seis mil outras possibilidades. Só isso já é muito complicado para uma direção, só isso já é muito difícil para uma direção, muito difícil para um espetáculo. Então, eu quero essa economia. Para mim, eu quero o não fazer, o saber e não fazer, o estar em cena e não ficar querendo uma demonstração qualquer de "olhem como eu sei". Não, eu quero é o não fazer. (Abujamra, 1986)

As considerações do diretor brasileiro sobre seu trabalho sintetizam e expõem o cerne de sua poética da cena, a saber, a busca por uma economia da interpretação que extraia do ator e da atriz o indispensável para indicar ao público o conjunto infinito de possibilidades e caminhos que uma encenação pode percorrer. Ao rejeitar a artificialidade naturalista e a soberba presentes numa interpretação de tom grandiloquente, Abujamra ajudava a sedimentar em solo

brasileiro a preciosa lição de Bertolt Brecht sobre a necessidade dos atores e atrizes procurarem estudar criteriosamente os modos de atuar, a fim de evitarem o maneirismo estéril e uniformizador das interpretações teatrais.

No mesmo Seminário, Abujamra refere-se a Brecht como: "o autor que realmente é toda a influência da minha geração". Essa fala demostra a importância que o dramaturgo, diretor e pensador alemão teve sobre a primeira geração de encenadores efetivamente brasileiros, responsáveis pela modernização dos palcos nacionais. Homens de teatro como Flávio Rangel, Augusto Boal, José Celso Martinez Correa, Amir Haddad, Antunes Filho e o próprio Antonio Abujamra travaram contato, por vieses variados, com o pensamento vivo de Bertolt Brecht. Cada um extraiu deste encontro diferentes aprendizados que contribuíram para forjar a mais singular geração de encenadores brasileiros de todos os tempos.

O depoimento de Antonio Abujamra que abre o presente trabalho demonstra como o diretor incorporou à sua práxis o fundamental das postulações de Bertolt Brecht. A título de exemplo, examinemos um apontamento presente no livro *Sobre o Trabalho do Ator*:

> É preciso dar ao ator a sensação de que ele tem direito de fazer tudo, mas lhe tirar a sensação de que deve fazer tudo. Até mesmo os grandes atores representam (e ensaiam) as maiores cenas da literatura mundial como se precisassem salvá-las. É preciso que o diretor os faça confiar na eficácia da cena enquanto um acontecimento ficcional pleno de interesse. Ele precisa buscar, desde cedo, a forma mais simples de representação possível, a mais "desprovida de arte", que coloque o efeito fundamental em cena. (Brecht, 2022, p. 134).

A obra em questão é uma seleção de mais de sessenta escritos de Bertolt Brecht, publicada pela primeira vez em alemão em 1970, sob a e organização de Werner Hecht que integrou o lendário conjunto teatral fundado por Brecht, o *Berliner Ensemble*, entre os

anos de 1959 e 1974. *Sobre o trabalho do Ator* ganhou sua primeira edição em português apenas em 2022, mesmo assim quando comparamos a passagem do dramaturgo alemão com o depoimento do diretor brasileiro fica evidente como Antonio Abujamra incorporou ao seu fazer artístico os postulados de Brecht.

Os primeiros contatos do diretor brasileiro com a obra de Brecht remontam ao ano de 1955, ainda no tempo do teatro amador. Em 1958 Antonio Abujamra recebe como prêmio por sua participação como diretor no Primeiro Festival Nacional de Teatro do Estudante uma temporada em Madri para estudar literatura. Na Europa, resolve ampliar os horizontes e viaja pelo sul da Espanha e norte da África, até retornar por Marselha e parar no consulado brasileiro, sob os cuidados do poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto. Com João Cabral aprende sobre poesia e este lhe consegue uma bolsa de estudos para que o jovem diretor fosse para o *Théâtre National Populaire* (TNP), em Paris, dirigido à época por Roger Vilar. O TNP experimentava grande influência dos pressupostos de Brecht que redundaram no movimento de descentralização teatral da França. O Projeto idealizado por Vilar era o de "criar uma rede de teatros com repertório nacional e popular" (Carvalho; Neiva, 2023, p. 88). Sérgio de Carvalho e Sara Mello Neiva sintetizam a passagem de Abujamra pelo TNP assim:

> Abujamra chegou a Paris no momento mais agudo dessas discussões sobre a politização da forma nacional-popular e do teatro épico-dialético de Brecht. Sintonizado com a crítica emergente, ele logo se desinteressa do trabalho de Vilar. Diz mais tarde que ali faltava o humor necessário para uma arte que se quer popular. Sai de Paris para Lyon e se muda para o distrito operário de Villeurbanne, para conhecer de perto o trabalho do mais importante jovem encenador da França de então, Roger Planchon, que dirigia o Théâtre de la Cité. (Carvalho; Neiva, 2023, p. 89)

Com Planchon, Abujamra afinou a cabeça e mergulhou no

universo brechtiano, fato que o tornaria pioneiro nas encenações profissionais da obra de Brecht no Brasil. No entanto, antes de retornar para o país o diretor passou pela Alemanha, onde realizou estágio junto ao *Berliner Ensemble*. Naquele momento, Abujamra pode acompanhar o trabalho de Helene Weigel, companheira de Brecht e diretora artística da companhia desde a morte do dramaturgo. Os modos de realização da diretora e atriz contribuíram para formar o olhar do diretor brasileiro a respeito da tarefa de conduzir um espetáculo. Ao retornar ao Brasil, Antonio Abujamra monta, em 1961, *Raízes*, do dramaturgo inglês Arnold Wesker. A peça escrita em 1959 era ambientada no leste da Inglaterra e abordava a vida da classe trabalhadora. A montagem de Abujamra para *Raízes* teve como protagonista Cacilda Becker, grande nome do teatro brasileiro à época, além das atuações de Lélia Abramo e Walmor Chagas, entre outros. Tinha início ali a trajetória profissional daquele que seria um dos mais importantes artistas do moderno teatro brasileiro. O que se viu ao longo das seis décadas seguintes em que Abujamra esteve sobre o proscênio foi um diretor que manteve a coerência formativa e ainda deu uma feição particular ao legado de Brecht no Brasil.

Sem alinhar-se a um teatro abertamente político nos moldes do Teatro de Arena ou do Teatro Oficina, Abujamra construiu um teatro comprometido com a provocação e o pensamento dialético. Seus espetáculos, desde os tempos do teatro universitário em Porto Alegre, passando pelo *Grupo Decisão*, conjunto criado pelo diretor em São Paulo em 1962, até chegar à fundação da *Companhia Os Fodidos Privilegiados*, no Rio de Janeiro, no ano de 1991, foram fortemente marcados pela presença de um humor ácido e iconoclasta. A esse humor somavam-se preocupações técnicas como: a busca do ator científico – para o diretor, aquele que estuda minuciosamente os modos de interpretar –, a construção das cenas coreografadas, o trabalho com os duplos (atores e atrizes interpretando os mesmos personagens nas cenas), a formação de um coro em momentos-chave das peças e

a elaboração de uma partitura cênica supostamente despretensiosa e permanentemente irreverente. Todos esses elementos foram articulados por Abujamra tendo em vista a preocupação em estabelecer um teatro de repertório. Tal preocupação colaborou para dar forma e voz ao espírito transgressor, inquieto e sardônico do artista. Este espírito, por seu turno, foi responsável por apreender de maneira muito peculiar as concepções teatrais de Bertolt Brecht, transmutando-as para o Brasil sob o signo de um teatro da provocação.

A preocupação do diretor com o estabelecimento de um teatro de repertório dá uma medida bastante significativa dos modos como Abujamra elaborou o pensamento e as práticas de Brecht em solo nacional. A experiência da fundação da Companhia Os Fodidos Privilegiados será tomada aqui como uma espécie de estudo de caso que auxilia a melhor compreensão do seu projeto artístico de matriz brechtiana.

31 de janeiro de 1991. A data marcou a reunião de fundação da companhia Os Fodidos Privilegiados. Ela aconteceu no auditório da Casa de Cultura Lauro Alvim e foi registrada por Susana Schild, em matéria publicada no Jornal do Brasil do dia 02 de fevereiro de 1991, sob o seguinte título: "Abujamra dá show ao criar grupo teatral". Dizia a reportagem:

> Deve ter sido o melhor show da cidade de quinta-feira à noite. Enquanto os noticiários de TV alternavam notícias sobre a Guerra do Golfo com a exposição da ministra da Economia anunciando congelamento de preços e, paradoxalmente, um abusivo tarifaço, cerca de 50 pessoas reunidas no auditório da Casa de Cultura Laura Alvim, falavam de utopia, alma, criação, teatro, Phaedra, Hamleto, Shakespeare. Sob a inspiração de um Antonio Abujamra brilhante, eloquente, divertido e radicalmente avesso à palavra *impossibilidade,* fundava-se um grupo teatral na cidade, com um título irreproduzível, mas parcialmente conhecido como F... Privilegiados. O F... se deve à condição natural da maioria dos brasileiros, em particular dos que tentam viver de teatro. E o

> privilégio, à condição de um grupo de pessoas capaz de fazer teatro sem ter a sobrevivência como primeira meta. (Schild, 1991, p. 2).

O ano de 1991 foi muito prolífico para a companhia, como planejara seu criador. Em 14 de junho, estreava *Um Certo Hamlet*, com elenco todo feminino, tendo à frente da encenação Vera Holtz, Claudia Abreu e Suzana Faini. Na sequência *Phaedra*, de Racine e ainda, *A serpente*, de Nelson Rodrigues. Todas encenadas no Teatro Dulcina. *Um Certo Hamlet* rendeu à Vera Holtz o prêmio de melhor atriz e a Antonio Abujamra a indicação de melhor diretor na 4ª edição do Prêmio Shell de Teatro (RJ). Abujamra levou o Prêmio Molière de melhor direção naquele ano.

Sobre *Um certo Hamlet,* em entrevista conduzida por Sheila Kaplan para o Segundo Caderno, de O Globo de 14 de junho de 1991, o diretor diz o seguinte: "Fiz uma omelete de autores como Nietsche, Lacan, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Testori, e até Shakespeare. Quero tirar o falso respeito que se tem pelos clássicos, autores nitidamente populares, que as pessoas querem tratar como coisa longínqua. **A violência elisabetana é a violência de meu tempo"**. O tom iconoclasta impresso na declaração do veterano diretor unia as duas pontas da existência: a fúria juvenil que o fizera encontrar, na segunda metade dos anos de 1950, o pensamento de Bertolt Brecht e o artista experimentado naquele presente. Da juventude, permaneciam a inquietação, o inconformismo existencial e artístico que o impeliam a urdir projetos e os realizar. Na idade madura, soube desenvolver junto à Companhia formada majoritariamente por jovens, a fúria delicada que adotara como método e os princípios brechtianos como fundamento.

Na plataforma ou manifesto que redigiu para a companhia, o diretor reafirma seu compromisso com as lições aprendidas no passado, faz um apelo ao futuro, com os pés plantados no presente:

> Mais um dia, mais um grupo de teatro. E ainda fazendo Clássicos? Onde é que esse mundo vai parar?

> Como nada deve surpreender a mais ninguém, é assim mesmo. Mais um dia, mais um grupo de teatro e sabendo que mesmo que um coração pare, o mundo não para de bater.
> Um teatro que não quer o prazer duvidoso de mudar o mundo. Um teatro que possa ser uma metáfora concreta do que acontece com essa realidade que não tem nada a ver com o real.
> Os Fodidos Privilegiados são o que querem ser e não o que são. Pelo menos nesse tempo que dura nosso tempo. [...] (Abujamra, 2021, p. 1)

Além de claro – e em permanente diálogo com a literatura, de modo especial a poética do concreto aprendida com João Cabral de Melo Neto – o manifesto de Abujamra é despido de ilusões renovadoras ou ambições revolucionárias. De forma direta o diretor faz o elogio da despretensão e da banalidade. Busca, com os princípios apresentados, chamar a atenção para o fato de que o novo é necessariamente donatário da tradição: "Mais um dia. Mais um grupo de teatro. E ainda fazendo clássicos?" Rejeita a ideia de mudar o mundo, reafirma a liberdade de ser o que quiserem ser e pontifica o caráter provisório das coisas: "Pelo menos nesse tempo que dura nosso tempo".

Na continuidade do manifesto, Abujamra chama para o diálogo com Brecht, a quem cita textualmente para sustentar sua escolha estética de desmonumentalizar os clássicos em favor da produção de novas significações para o teatro.

> Nos escritos sobre o teatro, Bertolt Brecht diz que "se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, pequeno-burguesa do classicismo, não chegaremos nunca a uma representação viva e humana das grandes obras clássicas. Para demonstrar o verdadeiro respeito que essas obras podem e devem exigir, é preciso que desmascaremos a atitude hipócrita, servil e falsa, que só as servem da boca para fora". (Abujamra, 2021, p.1)

A leitura do manifesto que marcou a criação de *Os Fodidos Privilegiados* é bastante elucidativa, no sentido de nos esclarecer sobre as escolhas estéticas da nova companhia. No entanto, é preciso

ter claro que tais princípios não tinham sido construídos naquele momento da criação do coletivo artístico. O pensamento de Antonio Abujamra, formado ao longo das várias décadas votadas *à* arte, em especial ao teatro, sistematizara em um dos momentos mais fecundos de sua trajetória o que ele compreendia ser fundamental para que o teatro não se petrificasse. Rejeitar a posição servil frente a arte era libertador naquele momento e continua a ser ainda hoje.

Nosso ofício é o da desconfiança e como também aprendemos com o velho provador a admirar a dúvida, não podemos deixar de enxergar no discurso do criador de *Os Fodidos Privilegiados* uma despretensão que orna, na realidade, uma imensa pretensão. Já me explico: ao fazer o elogio da desmonumentalização da arte, em especial dos clássicos, Antonio Abujamra edificava com fundamentos muito sólidos um teatro que, mesmo não sendo revolucionário, era profundamente transformador e humano. Haja vista que ninguém – quer fossem as atrizes, os atores e os diretores com os quais trabalhava e, penso, também o público – conseguiu passar indiferente às criações do diretor. O texto de Armindo Blanco para o jornal carioca *O Dia*, publicado em 27/02/1991 dá uma bela visão sobre o impacto causado pelas criações de Abu. Sob o título "Pedrada no charco", assim se manifestava o jornalista: "Algo se move no Teatro Dulcina. É uma ideia; um projeto. Um desaforo: artistas trabalhando sem verem no dinheiro a única forma de pagamento. Artistas aprendendo a se vingar da vida, a agir sem medo" (Blanco, 1991, p. 4).

A história do Teatro Dulcina confunde-se com a própria história do teatro brasileiro moderno. Inaugurado em 05 de dezembro de 1935, sob o nome de Theatro Regina, dez anos depois, em 1945, o teatro é comprado pela Companhia Ducina e Odilon que além de encenar suas peças abre espaço para outras companhias como a do grande ator Procópio Ferreira, a Companhia Tonia–Celi–Autran e a Companhia de Cacilda Becker. Ainda em 1945, Dulcina e Odilon criam a Fundação Brasileira de Teatro e transformam o Teatro

Dulcina em empreendimento artístico e, ao mesmo tempo, didático. O espaço nasceu como um empreendimento cultural e teve seus usos alargados, a partir da ação visionária de Dulcina de Moraes. A atriz, desde muito cedo, demonstrou enorme preocupação com a profissionalização da carreira artística no Brasil.

Exatos cinquenta e um anos separam a criação da Fundação Brasileira de Teatro e o efetivo início da residência artística de *Os Fodidos Privilegiados* no Teatro Dulcina. Sem a pretensão de construir uma escola formal de teatro, Antonio Abujamra criou, ao longo dos dez anos em que esteve *à* frente da companhia por ele fundada, sem assim o chamar, uma escola prática de teatro, em que ele era o grande mestre, mas também aluno dos jovens que por ali transitavam. O velho provocador, em um processo de simbiose, ora sugava a energia da juventude e a devolvia em forma de conhecimento artístico e humanístico, ora aprendia com as moças e moços as lições – quase sempre não clarificadas para eles – de manter os olhos livres para ver, inclusive o já visto, sempre de perspectivas diferentes.

Esse método criador aparentemente despretensioso e pouco ortodoxo de Abujamra exige uma observação do pragmatismo dos números, para que dali se possa elaborar os sentidos para o que chamo de escola prática de teatro.

Os números absolutos da companhia: 65.446 pessoas alcançadas pelo trabalho de *Os Fodidos Privilegiados*, em quase cinco anos de atividades no Teatro Dulcina. Essas informações constam do relatório pormenorizado produzido pela companhia sobre suas ações no período. Exclui-se desse quantitativo o total de público alcançado em apresentações em festivais no Brasil e no exterior, bem como as apresentações realizadas em outras salas teatrais do país e fora dele. Caso esses números fossem computados, a companhia chegaria a impressionante marca de 96.010 pessoas alcançadas entre agosto de 1996 até junho de 2001. O trabalho documental da Companhia está organizado nos seguintes tópicos: espetáculos apresentados pela

companhia; eventos realizados no Teatro Dulcina – este item está subdividido nas seguintes ações: Tributo a Nelson Rodrigues, Tributo a Bertolt Brecht, Ciclo de Leituras e Palestras – e oficinas de prática de montagem. Passaram pelo Teatro Dulcina, nessa época, e fizeram parte dos espetáculos da companhia setenta atrizes e atores profissionais. As leituras dramatizadas contaram com a participação de quatrocentos e cinquenta profissionais das artes cênicas. As oficinas de montagem teatral oferecidas pelos *Fodidos Privilegiados* tiveram a frequência de cento e sessenta e oito atrizes e atores amadores.

Além dos aspectos quantitativos, o relatório de atividades da companhia apresentava também o elemento qualitativo expresso pelo papel sociocultural desempenhado pelo grupo. Nesse quesito destacavam-se as seguintes ações: a formação de plateia para o teatro através da cobrança de ingressos a preços populares (o valor praticado para a entrada inteira à época era de R$10,00); apresentações de espetáculos gratuitos para grupos oriundos de comunidades carentes, organizações beneficentes e grupos de escolas públicas; ampliação da visibilidade do Teatro Dulcina como equipamento cultural indispensável para a cidade do Rio de Janeiro e, por fim, o reconhecimento artístico advindo das dezenas de indicações e prêmios concedidos à Companhia, além de convites para participação em festivais nacionais e internacionais de teatro.

As vozes dos outrora moços *e moças* ajudam a compreender a dimensão didática da criação artística de Abujamra e o papel decisivo proporcionado pelo Teatro Dulcina como sede e escola prática de teatro de *Os Fodidos Privilegiados* de todas as gerações. Em depoimento concedido por ocasião do desenvolvimento da presente pesquisa, o ator Alan Castelo que integrou a companhia do final de 1996 até o ano 2000, relembrou o impacto de chegar aos dezessete anos no Teatro Dulcina para um teste: “Cheguei ao Dulcina pelas mãos de Mauro Marques (também ator da companhia), que em 1996 dava aulas de teatro na escola pública em que eu estudava.

Pelo Mauro conheci um pouco do Abujamra, mas chegar diante do próprio foi assustador. Sob o comando de Abujamra, o Dulcina foi minha grande escola de teatro".

João Fonseca, em entrevista concedida ao jornalista Felipe Reis, de *O Globo*, declarou o seguinte sobre a montagem de *O casamento*, adaptação dele e de Abujamra para o romance de Nelson Rodrigues:

> Foi a minha primeira direção, assinada com o Abujamra. Ganhamos o Shell, foi uma retomada importante - conta o diretor. - O Abu estava sempre atrás do que ninguém havia feito, então tivemos a liberdade de pegar toda a obra não dramatúrgica do Nelson, com um carioquismo intenso, irreverente, coisa do subúrbio, que tem tudo a ver com a cara do grupo. Abu me ensinou tudo, me deu uma profissão e abriu o mundo. Fiz uma faculdade incrível de cinco anos aprendendo a dirigir ao lado dele. (Fonseca, Apud Reis, 2011, p 3.)

A parte final do depoimento de João Fonseca, além de carregada de afeto é também um registro precioso. Fonseca, a partir do relato de sua vivência ao lado de Abu, reafirma a obstinação do tarimbado diretor de criar e desenvolver uma companhia fixa de repertório. Neste sentido, a fundação de *Os Fodidos Privilegiados* constituiu-se ao longo do tempo como um trabalho artístico marcante para a história do teatro carioca e brasileiro. Para além disso, que já seria tanto, o empreendimento da companhia teve um caráter didático decisivo na formação de uma geração inteira de atores e atrizes. O Teatro Dulcina durante o tempo em que sediou o conjunto artístico criado por Abujamra foi também essa "faculdade incrível" destacada por João Fonseca em seu depoimento.

Em seu relato concedido para a pesquisa, Johayne Hildefonso, ator e diretor de movimento de Os Fodidos Privilegiados rememorou como chegou à companhia, seu encontro com Abujamra, a insegurança durante o processo de seleção para integrar o conjunto teatral sua inserção na companhia e os desdobramentos desse ingresso.

> Cheguei na Companhia em 1995, através do Mauro Marques. Ele me falou que Abujamra estava selecionando atores. Ai, fui para a reunião de seleção, era num domingo. Fiquei assustado, eram mais de cem atores. Pensei, jamais vou entrar nesse grupo. Eu estava começando e quando olhei as pessoas, falei para mim mesmo, gente, aquela ali tem uns vinte anos de teatro e aquele ali... não vou entrar nesse grupo. Mas, estava lá e de repente, entra Abujamra e alguém fala: 'silêncio, Abujamra vai falar!' Aí todo mundo estava sentado, ele me olha e fala assim: 'um negro! Que maravilha, temos um negro!' Aí já começou, deu uma aula sobre a negritude e eu falei, que cara genial. Aquilo foi me fortalecendo também de um jeito. Ele falava o tempo inteiro para a gente: 'Ocupe seu espaço' e eu acabei ficando no grupo. Sempre que eu ia mostrar minhas cenas – assim, eu não sou bailarino de formação, mas eu já fazia aula de dança e de circo – ele dizia: 'você fez com uma elegância'. Um dia, ele olhou para mim e disse: 'Minha Pina Bausch negra!' Eu nem sabia quem era Pina Bausch, nunca tinha ouvido falar, mas comecei a procurar, lógico. Aí um dia ele falou assim: 'limpa isso aqui para mim.' Limpar era arrumar o gestual e a cena, ordenar o movimento. Aí, eu comecei a fazer a direção de movimento da companhia. Ele foi um cara – para todos nós, a gente vai ficar repetindo isso pela vida toda – que abriu a cabeça da gente de uma forma, não só para o teatro, mas para o mundo. Política, literatura... (Hildefonso, 2019).

Impressiona a recorrência nos depoimentos colhidos, o destaque dado para o espírito gregário de Antonio Abujamra. Bem como, chama atenção ainda a capacidade do diretor de desestabilizar e inspirar confiança entre os seus interlocutores artísticos. Para aquela jovem geração de atrizes e atores, o encontro com Abu foi determinante para tudo o que vieram a fazer depois e tudo que ainda resta a fazer. Esse fato pode ser sintetizado pelo tom afetuoso e comovido da fala de Johayne Hidelfonso, que destacou como a cabeça do grupo se abriu para o mundo depois dos anos de trocas e aprendizagens com o criador de Os Fodidos Privilegiados.

Rafaela Amado, atriz que integra o conjunto artístico desde 1991, durante o depoimento concedido para o desenvolvimento da presente investigação destaca o aspecto da liberalidade associada ao caráter desafiador do diretor:

> Abujamra era uma fonte generosa de conhecimento. Eu tinha vinte anos, vinha de uma sequência de diretores egoístas – era uma época dos encenadores – autocentrados. De repente, vinha o Abujamra e me fazia uma série de questionamentos: o que você quer fazer? Qual peça quer fazer? Qual personagem? Quais livros você leu? Aí, ele falava assim: olha isso aqui. Leia isso aqui. (Amado, 2019)

Em seu depoimento, Rafaela Amada, visivelmente tomada pela emoção relembra os tempos das primícias artísticas ao lado de Antonio Abujamra. A atriz reforça a recorrência da preocupação didática do diretor, sempre temperada de irreverência e provocação, que fazia seu jovem elenco se questionar permanentemente. Em uma mescla de comando e lição, o diretor admoestava cada ator e cada atriz de sua Companhia: "ocupe seu espaço!" É importante notar que na sentença "ocupe seu espaço", necessariamente precisava estar contido o entendimento de que cada ator e cada atriz de Os Fodidos Privilegiados deveriam encontrar seu caminho individual dentro da coletividade do trabalho da companhia. Isso implicava não atravessar o caminho do outro, mas antes reconhecer neste outro o par necessário para afirmação da caminhada singular dentro da esfera dos desafios comuns.

Roberto Lobo, ator que se integrou à trupe a partir de 1998, em depoimento concedido também em razão da presente pesquisa, fez uma das falas mais expressivas sobre o caráter didático dos tempos passados no Teatro Dulcina: "acho que nunca mais vou presenciar o que havia de efervescência no Dulcina, quando cheguei em 1998. Era uma Escola de Teatro, de seis andares, com quase cem pessoas diariamente trabalhando" (Lobo, 2019). Abujamra, ao seu modo, como donatário das concepções brechtianas erigiu um poderoso

centro de formação que se estendia para além dos desígnios teatrais. O diretor, com seu trabalho e presença, ajudou a forjar o caráter artístico e humano daqueles jovens. O ator, contudo, chama a atenção também para o sentido mais profundo do estatuto da confiança celebrado entre o jovem elenco e seu mestre: "Tenho uma coisa a acrescentar, o trabalho com Abujamra era uma via de mão dupla, ele tinha em mãos jovens dispostos a qualquer coisa, isso não é fácil de encontrar. Então, para ele também foi legal. Não foi só uma doação dele, mas uma doação de todos" (Lobo, 2019). O que Roberto Lobo denomina como "uma doação de todos" deve ser compreendido como o sentido comunitário que precisa presidir qualquer relação de ensino e aprendizagem. A experiência do artista que insistia em não se resignar diante do conforto do conhecido, aliada a energia vital da juventude ávida por desbravar a vida e inventar novos mundos deu o substrato fundamental para a inscrição de Os Fodidos Privilegiados na galeria das maiores companhias teatrais do país. Além disso, com o conjunto teatral, Abujamra empreendeu sua leitura e sintetização do pensamento e concepções artísticas de Bertolt Brecht.

O extraordinariamente humano Galileu criado por Brecht em sua peça *Vida de Galileu* (1938/39), evocado na epígrafe do trabalho, nos chama atenção sobre a necessária coragem de se lançar aos grandes passos. Perto de finalizar esta etapa da pesquisa, não me sinto suficientemente seguro para dimensionar a extensão de cada passo dado por Antonio Abujamra ao longo de uma vida inteira dedicada ao teatro. Mas, sou capaz de afirmar com segurança, que o diretor foi antes de tudo um homem do seu tempo e que soube, como poucos, acompanhar as transformações do mundo sem se permitir domesticar como artista ou como indivíduo. Pelo contrário, a julgar pela sua trajetória humana, artística e intelectual, a julgar pelos depoimentos colhidos entre seus companheiros de geração, entre atrizes, atores, diretoras e diretores que trabalharam ou conviveram com Abujamra fica a clareza de que estamos diante de alguém que

teve coragem de deixar a comodidade da costa e se lançar em alto--mar para enfrentar sua Moby Dick. Afinal, como bem advertiu o "velho lobo" da cena: "O Teatro é uma Baleia maior que a Moby Dick. Cabe tudo em teatro. O que é preciso é decidir o que fazer, eu não aconselho mais. Façam o que quiserem, enforquem-se na corda da liberdade. Assim o teatro fica infinito e com o cunho trágico para a comédia" (Abujamra, *Apud* Dias et. ali, 2018).

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Antonio. "Antonio Abujamra e a arte da encenação" in. *I Seminário de Direção Teatral*. São Paulo, 1986. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u3c6iwJgVzU&t=3s Acesso em 10/Out/2023.

ABUJAMRA, Antonio. "Os Fodidos Privilegiados". In. *Literatura e Dissonâncias – Arquivos Antonio Abujamra e Os Fodidos Privilegiados*. 2021. Disponível em <http://lidis.uff.br/?project=hamlet>. Acesso em 05/Out/2023.

DIAS, André. "Literatura, teatro e inquietações: uma gênese artística de Antonio Abujamra". In. DIAS, André; PASCHE, Marcos & RODRIGUES, Rauer Ribeiro (Org.) *Literatura e dissonâncias*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 319 – 332.

BLANCO, Armindo. "Pedrada no charco" In. *O Dia*, Rio de Janeiro: 27/07/1991, p. 4.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht – Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 110, Vol. 6

BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator. São Paulo: Editora 34, 2022. Org. Werner Hecht.*

CARVALHO, Sérgio de; NEIVA, Sara Mello. "Abujamra e o teatro épico" In. *Antonio Abujamra: rigor e caos. São Paulo: Edições SESC, 2023.*

KAPLAN, Sheila. "Omelete elizabetana" In. *O Globo,* Rio de Janeiro: Segundo Caderno, 14/06/1991, p. 1.

REIS, Felipe. "A Cia Fodidos Privilegiados completa 20 anos com montagem inédita no Dulcina" In. *O Globo*, Rio de Janeiro: 25/08/2011, p. 3.

SCHILD, Susana. "Abujamra dá show ao criar grupo teatral", In. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 02/02/1991, p. 2.

Ensino de língua no Brasil e na França: uma análise de documentos oficiais da Educação Básica

Andréa Rodrigues

Este texto[1] se propõe a discutir e comparar alguns aspectos relativos ao modo como as línguas e seu ensino são significados em documentos oficiais de ensino – um do Brasil e três da França. Nosso corpus de análise é constituído de recortes do texto da *Base Nacional Curricular Comum*[2] – doravante BNCC (Brasil, 2017) e de três Programas de Ensino vinculados ao *Socle commun de connaissance, de compétences et de culture*[3] (França, 2015). Nosso objetivo é buscar responder, especificamente, à seguinte questão: Como, nesses documentos, se produzem sentidos sobre a língua nacional e seu ensino? O estudo é feito com base na abordagem teórica da Análise do Discurso materialista (Pêcheux, 1969; 1975; Orlandi,

1 Cabe observar que este texto traz uma primeira versão de uma pesquisa ainda em progresso.

2 Disponível em: http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/base-nacional-comum-curricular-bncc Acesso em 30 out.2023

3 Disponível em: https://eduscol.education.fr/139/le-socle-commun-de--connaissances-de-competences-et-de-culture. Acesso em: 10 abr. 2024. Além da consulta ao site citado, registramos que foi de grande ajuda para obtermos mais informações sobre o sistema de ensino na França a palestra proferida por Eden Viana-Martin, intitulada "O ensino de francês na França: programas e diretivas", na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em evento organizado no âmbito do PPLIN-UERJ, por Andréa Rodrigues, Juciele Dias e Maria Cristina Ribas, em 18 jun. 2024.

([1983]/2023; 1999), em articulação com estudos da História das Ideias Linguísticas (Auroux, 2018; Orlandi, 1998; 2001; Mariani, 2004; Mariani; Souza, 1998; Mariani; Medeiros, 2023; Silva, 2007).

Em nossa prática de formação de professores da área de Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, temos discutido o modo como o ensino de língua é significado em documentos oficiais voltados para a Educação Básica no Brasil de forma a promover reflexões a respeito das políticas de ensino vigentes no sistema educacional em que esses professores já atuam ou irão atuar. Suas atividades docentes estão ou estarão, obrigatoriamente, relacionadas a documentos como a BNCC, por exemplo, que por sua vez estabelece normas para a elaboração de currículos em redes de ensino, e produz efeitos na produção de livros didáticos no país e na criação dos projetos político-pedagógicos das escolas.

Orlandi (2021, p. 6) destaca o quanto políticas públicas educacionais, com sua "abundância discursiva" inscrita em regimentos e currículos, buscam normatizar e administrar as práticas pedagógicas no espaço escolar. Esta "abundância discursiva" ou excesso de terminologias e noções produz como efeito tanto a ilusão de uma "modernidade" para a BNCC quanto uma dispersão de sentidos que, ao invés de provocar reflexão, deixam os docentes sem saber que direção tomar. Se quisermos formar professores que sejam autores de suas práticas, a resposta a esses excessos é produzir, com eles, leituras desses textos oficiais, de modo a ampliar, com criticidade, as histórias de leituras dos professores em relação a documentos oficiais de ensino – cabe observar que Orlandi (1988) destaca, em relação às condições de produção de leitura de um texto, que é preciso considerar as histórias de leituras do leitor e as histórias de leitura do texto.

Do lugar teórico em que nos situamos para desenvolver pesquisas e formar professores na área de Letras – a perspectiva discursiva materialista – , ler os documentos oficiais de ensino

com criticidade significa colocar em prática leituras discursivas que busquem desfazer evidências a respeito do modo como se produzem sentidos para as línguas e seu ensino, bem como para os estudantes e a Educação Básica. Lembramos que, de acordo com Indursky (2001, p. 38), na prática discursiva da leitura, o leitor pode desestabilizar sentidos que, em seu "efeito de transparência", parecem evidentes. Destacamos ainda que, de acordo com Hidalgo e Vinhas (2021, p. 506), "as políticas públicas se instalam de forma a reproduzir uma objetividade e imparcialidade, regulando aquilo que pode e deve ser uma prática linguageira".

Nogueira e Dias (2018, p. 43), em estudo sobre a BNCC, afirmam: "Não há dominação sem resistência, segundo Pêcheux ([1978] 1995), e um lugar possível de resistência se constitui em uma prática de análise discursiva desse tornado de políticas públicas que se pretendem 'reformistas'". Dessa forma, consideramos que, ao promovermos, com professores da Educação Básica, leituras discursivas da BNCC e discussões sobre pesquisas que também apresentem análises discursivas, criamos condições para que eles não se tornem nem meros repetidores de terminologias e noções, nem meros aplicadores de atividades previstas em extensas listas de habilidades a serem desenvolvidas, ao lado de outras listas de gêneros textuais a serem estudados em suas características. Abre-se espaço para que professores possam refletir, produzir outros sentidos para suas práticas de ensino, e fazer escolhas, ainda que tendo de lidar com as determinações dos currículos, mas considerando, em sua práxis, a possibilidade de outros modos de produção de sentidos para língua, leitura, escrita e oralidade, e levando em conta as especificidades do seu contexto de ensino-aprendizagem – seus alunos, sua escola, e as condições sócio-históricas em que estão inseridos. Como observa Mariza V. da Silva (2007, p. 141):

> Falar e refletir sobre a língua e o conhecimento na escola é explicitar e compreender os impasses, conflitos e contradições que

> marcam a relação entre o objeto real e o objeto de conhecimento, entre a diversidade e a unidade. É trazer para o debate a relação constitutiva entre a produção-transmissão do conhecimento linguístico e uma exterioridade histórico-social datada que se materializa em políticas de língua, em metodologias e tecnologias de ensino.

Desse modo, é a partir da relevância de discutir o modo como as línguas e seu ensino são significados em documentos oficiais de ensino que o presente texto se debruça tanto para a BNCC quanto para documentos de ensino da França. Mais especificamente, iremos analisar, no texto da BNCC (Brasil, 2017), recortes do capítulo sobre o ensino de língua portuguesa no Ensino Fundamental na BNCC e recortes de três Programas de ensino (França, 2020a; 2020b; 2023) que apresentam as competências e conhecimentos para ciclos de aprendizagem correspondentes ao que, no Brasil, seriam os nove anos do Ensino Fundamental. Como esses Programas são vinculados ao *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture* (França, 2015), este será incluído em nossa discussão.

O texto está dividido em três seções: na primeira, apresentamos em linhas gerais a BNCC e alguns estudos sobre ela; na segunda, apresentamos o *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture*, documento a partir do qual os Programas dos Ciclos de aprendizagem são produzidos; na terceira, passamos às análises e à discussão sobre elas.

A Base Nacional Curricular Comum

A BNCC se define como um documento normativo que estabelece "aprendizagens essenciais" a serem desenvolvidas pelos estudantes ao longo de toda a Educação Básica, que corresponde às etapas da educação infantil, ensino fundamental e ensino médio. Ela tem sua justificativa legal baseada na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei 9394/1996) e nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (Brasil, 2013). O texto se

apresenta como uma referência para a formulação dos currículos dos sistemas e redes de ensino do país e como um documento que integra a política nacional da Educação Básica, que inclui, por exemplo, políticas de formação de professores no país.

Na sua introdução, são apresentadas competências gerais para a Educação Básica, partindo da definição de competência como "a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho" (Brasil, 2017, p. 8). Uma das justificativas para a adoção de um modelo que tem como foco o desenvolvimento de competências toma por base o fato de muitos municípios e estados brasileiros já estarem adotando esse modelo desde o final do século XX, e também muitos países – é interessante observar que entre os países citados está a França.

Além das competências gerais, para cada área de aprendizagem em cada uma das etapas da Educação Básica, há um conjunto de competências específicas a serem desenvolvidas – estas seriam um desdobramento, em cada área, das competências gerais estabelecidas para a educação básica – e para cada componente curricular dentro da área há mais um conjunto de competências específicas também, a serem relacionadas a um conjunto mais amplo de habilidades. No Ensino Fundamental, a Língua Portuguesa corresponde a um componente curricular inserido dentro da área de Linguagens, que inclui também os componentes curriculares Língua Inglesa, Arte e Educação Física.

Desde a publicação da primeira versão, em 2017, e da versão que incorporou o chamado "Novo Ensino Médio", em 2018, a BNCC vem sendo objeto de muitos debates e pesquisas, nas diversas áreas de ensino e por diferentes abordagens teóricas. Para ficarmos na perspectiva discursiva, mencionamos, como exemplos, os trabalhos

de Pfeiffer e Grigoletto (2018); Nogueira e Dias (2018); Moreira e Fernandes (2020); Dias, Nogueira e Souza (2021); Dias, Nogueira e Fonseca (2023); Fragoso e Oliveira Jr. (2023). Há também dissertações produzidas por professores da Educação Básica – citamos duas, como exemplos que tivemos oportunidade de conhecer recentemente em defesas: Machado (2024), Galvão (2024).

Esses e outros estudos já compõem uma história de leituras da BNCC, trazendo, por exemplo, discussões sobre o modo de produção de sentidos para "língua brasileira"; "diversidade"; "competências"; "empreendedorismo"; "flexibilização curricular"; "projeto de vida"; entre outras questões. Destacamos aqui um trabalho que discute o que as autoras nomeiam como "lógica das competências" na BNCC (Nogueira ; Dias, 2018). De modo muito resumido, podemos observar que as autoras criticam o modelo de educação apresentado sobretudo na etapa do Ensino Médio, em que as reformas produzidas são justificadas com base na necessidade de preparar o estudante para o mercado de trabalho – e também para as incertezas do mercado. Esse modelo de competências e a relação que pode ser estabelecida com uma educação reduzida à ideia de formação para o trabalho foram também criticadas em estudo voltado para os documentos de ensino franceses, como veremos mais adiante.

Socle commun de connaissances, de compétences et de culture e Programme du Cycle 4

A primeira versão de uma base comum de conhecimentos e competências – intitulada *Socle Commun de connaissances et de compétences* - foi instaurada em 2006. O documento cita como base legal "a lei de 23 de abril de 2005 de orientação e de programa para o futuro da Escola"[4] (França, 2006, p. 3) e justifica seu modelo baseado em competências citando recomendação do Parlamento Europeu e avaliações como o PISA, que tomam como ponto de

4"la loi du 23 avril 2005 d'orientation et de programme pour l'avenir de l'École".

partida uma medida comparada de conhecimentos e competências necessárias ao longo da vida.

Em 2015 ele ganha uma nova versão, com vigência a partir do ano escolar de 2016, e passa a se chamar *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture* (França, 2015a)[5]. O decreto que apresenta as modificações no documento informa que sua base legal é o Artigo 122-1-1 do Código de Educação (França, 2015b)[6], com redação baseada na Lei n.2013-595, de 8 de julho de 2013.

Assim como a BNCC, *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture* (doravante *Socle Commun*) é baseado em um modelo de competências – lembremos aqui, como já foi mencionado, que a própria BNCC cita a França como um exemplo de país que também adota esse modelo. A noção de competência é definida como "a aptidão para mobilizar seus recursos (conhecimentos, capacidades, atitudes) para realizar uma tarefa ou lidar com uma situação nova ou complexa"[7](França, 2015b, [n.p.], tradução nossa).

O *Socle Commun* define os conhecimentos e competências que devem ser adquiridos ao final dos ciclos de aprendizagem que compõem a escolaridade dos estudantes de 6 a 16 anos – e que corresponderiam à etapa da Educação Básica que no Brasil chamamos de Ensino Fundamental, incluindo os anos iniciais e finais. A aprendizagem dos alunos é avaliada com base em conhecimentos e competências fixados por programas de ensino para cada ciclo de aprendizagem, estabelecidos a partir de proposições feitas por um

---

5 Décret n° 2015-372 du 31-3-2015 - J.O. du 2-4-2015.Disponível em: https://www.education.gouv.fr/bo/15/Hebdo17/MENE1506516D.htm. Acesso em: 30 abr.2024.

6 Code de l'Éducation (França, 2015). Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000038895266/2019-09-02 Acesso em: 20 jun.2024

7"Une compétence est l'aptitude à mobiliser ses ressources (connaissances, capacités, attitudes) pour accomplir une tâche ou faire face à une situation complexes ou inédites".

conselho nacional de programas - de acordo com Santana e Ferreira (2023, p.150), na França, "o programa de cada ciclo de ensino é determinado por decreto". Como já mencionado, nossa análise irá recortar trechos dos Programas estabelecidos para os ciclos 2, 3 e 4. No momento de escrita do presente texto, os ciclos 2 e 4 tinham como versão mais recente a do ano de 2020, e o ciclo 3, a do ano de 2023[8].

O *Socle Commun* é organizado em torno de domínios, que definem as principais questões de formação durante o processo de escolarização. São apresentados cinco domínios de formação e o aprendizado da língua francesa e de outras línguas está previsto no primeiro domínio, que se intitula "As linguagens para pensar e comunicar"[9] (França, 2015b, [n.p.], tradução nossa).

Na literatura sobre o Socle Commun, destacamos um trabalho que enfatiza um descontentamento geral por parte de professores quando do surgimento da primeira versão, em 2006, de uma base comum de competências e conhecimentos. Trata-se do estudo de Bach (2013), que após destacar esse questionamento por parte dos educadores a respeito da necessidade de haver essa base comum, destina suas críticas ao modelo de competências que o Socle Commun adota, e também a um livreto que acompanha o documento, o Livret Personnel de Compétences (LPC), que tem a função de validar, para cada aluno, a aquisição de um mínimo de competências estabelecido como obrigatório. A autora observa que essa validação das competências dos alunos nas turmas torna fácil a comparação dos resultados entre turmas e também entre escolas, o que coloca equipes de professores em concorrência tanto dentro do mesmo estabelecimento de ensino como em relação a outros. Bach afirma que, desse modo:

> [...] os alunos se encontram ao centro de um dispositivo que visa, desde a escola primária, a integrá-los no centro da competição

8 Os programas são disponibilizados no site https://eduscol.education.fr/. Acesso em: 28 abr.2024

9 "Les langages pour penser et communiquer".

> econômica mundial. A base [O *Socle*], que se beneficia de um grande reconhecimento entre as políticas europeias que fixam seu quadro, é fortemente ligada à noção de empregabilidade. Os critérios de avaliação dos alunos são de fato critérios de avaliação de futuros colaboradores no mercado de trabalho de amanhã. O site Europa[10], site oficial da União Europeia, escreve aliás muito explicitamente que "as competências-chave são essenciais em uma sociedade fundada no conhecimento e garantem uma maior flexibilidade da mão de obra. O objetivo é claro, formar trabalhadores flexíveis antes de formar cidadãos talentosos[11]". (Bach, 2013, p.80, tradução nossa).

É possível relacionar as críticas que Bach apresenta ao estudo de Nogueira e Dias (2018). Ambos as pesquisas criticam, seja no *Socle Commun*, seja na BNCC, uma concepção de educação como formação para o trabalho, dentro de uma lógica de competências que se aproxima da linguagem empresarial. Na próxima seção, teremos oportunidade de expandir as comparações, a partir das análises dos recortes que fizemos.

Análise e discussão

Para nossas análises, destacamos, na BNCC e nos Programas de ensino, sequências discursivas[12] que textualizam processos de

---

10 europa/scadplus/leg/fr/cha/c11090.htm europa/scadplus/leg/fr/cha/c11090.htm (apud Bach, 2013, p.80)

11 "[...] *les élèves se retrouvent au centre d'un dispositif qui vise, dès l'école primaire, à les intégrer au sein de la compétition économique mondiale. Le socle, qui bénéficie d'une grande reconnaissance parmi les politiques européennes qui fixent son cadre, est fortement lié à la notion d'employabilité. Les critères d'évaluation des élèves sont en fait des critères d'évaluation des futurs salariés sur le marché du travail de demain. Le site Europa, site officiel de l'Union européenne, écrit d'ailleurs très explicitement que « les compétences clés sont essentielles dans une société fondée sur la connaissance et garantissent davantage de souplesse de la main-d'œuvre » . L'objectif est clair, former des travailleurs flexibles avant de former des citoyens accomplis*".

12 Tomamos por base a noção de sequência discursiva presente em Courtine

produção de sentidos sobre as línguas e seu ensino. Qual o nome da língua nacional a ser ensinada? Qual a política de línguas na relação que se estabelece com outras línguas, tanto no Brasil como na França? Interessa pensar como é significada a heterogeneidade das línguas e quais seriam as relações que se estabelecem entre a língua considerada nacional e outras línguas faladas, tanto no Brasil como na França.

A primeira observação a ser feita diz respeito ao modo como as línguas nos documentos oficiais de ensino são apresentadas de modo evidente. A língua portuguesa aparece como um componente curricular na BNCC sem que sejam produzidos sentidos sobre o acontecimento da língua portuguesa como língua de colonização no Brasil, língua que é imposta a partir de determinadas políticas de língua, como a estabelecida pelo Diretório dos Índios, implementado por Marquês de Pombal no século XVIII, e que proíbe que outras línguas sejam faladas no país (cf. Mariani; Souza, 1994).

A língua francesa também aparece nos títulos dos programas de modo evidente, sem que seja registrado que até a Revolução Francesa, no final do século XVIII, o francês não era falado por boa parte dos franceses e que seu ensino será incentivado a partir de então como símbolo da identidade nacional, em um contexto de existência de várias línguas regionais na França (cf. Auroux, 2018; Baptistone; Blanchet, 2021).

Se os documentos oficiais de ensino são dirigidos a educadores, como considerar que os responsáveis pelo ensino de uma língua não devam levar em conta a memória dessa língua e seu percurso no país em que está sendo ensinada no momento presente? Na textualização destes documentos, há todo um jogo entre o dito e o não dito, ou seja, o que é dito significa com efeito de evidência, enquanto o não dito significa como uma ausência na historicidade de cada língua.

(2009, p.55), como "sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase", extraídas de um campo discursivo para serem submetidas à análise.

Fazem parte também da memória de uma língua a sua heterogeneidade e as relações com outras línguas faladas em um determinado país (Orlandi, 1998), e isso também acaba não sendo contemplado na BNCC. A heterogeneidade do português falado no Brasil não é abordada em relação à história da colonização no país, suas relações com o português europeu e com outras línguas nesse processo. Além disso, o heterogêneo é significado a partir do campo da Sociolinguística, com a utilização de termos como "variação", "variedade". Há a menção às "variedades da língua" nas competências específicas de Língua Portuguesa, no capítulo que estamos analisando – aquele referente à etapa do Ensino Fundamental. Contudo, a existência de outras línguas faladas no país é citada mas logo descartada, e se torna um tema não incluído entre as competências que irão pautar as habilidades a serem desenvolvidas no ensino de língua.

No trecho que antecede a apresentação das competências, as "variedades da língua" são mencionadas (Brasil, 2017, p. 71) e depois reaparecem como sendo o tema principal da competência número 4, na lista de competências específicas do componente curricular de Língua Portuguesa, sob a forma de "variedades linguísticas":

> (SD1) 4. Compreender o fenômeno da *variação* linguística, demonstrando atitude respeitosa diante de variedades linguísticas e rejeitando preconceitos linguísticos. (Brasil, 2017, p.87).

No jogo entre o dito e o não dito, a "variação" é apresentada como um "fenômeno" linguístico, sem que se faça referência aos sujeitos de linguagem constituídos por e nestas variações. Silencia-se sobre as identificações ou não do sujeito com a língua que fala, como se a língua fosse um aerólito que por si só entra em variações.

Antes de serem apresentadas essas competências, o capítulo sobre a língua portuguesa traz um texto introdutório a elas, com explicações sobre o que caberia ao componente Língua Portuguesa ensinar. Assim termina a parte que antecede a lista de competências

para língua portuguesa:

> *Considerando esses pressupostos*, e em articulação com as competências gerais da Educação Básica e com as competências específicas da área de Linguagens, o componente curricular de Língua Portuguesa deve garantir aos estudantes o desenvolvimento de competências específicas. Vale ainda destacar que tais competências perpassam todos os componentes curriculares do Ensino Fundamental e são essenciais para a ampliação das possibilidades de participação dos estudantes em práticas de diferentes campos de atividades humanas e de pleno exercício da cidadania. (Brasil, 2017, p. 86, grifos nossos).

Desse modo, é possível considerar que as competências específicas aparecem após uma certa justificativa para estarem formuladas desse modo e não de outro, a partir do que é significado como relevante ou não no ensino de língua portuguesa para essa etapa da escolaridade no Brasil. Nesse sentido, é possível estabelecer relações entre alguns parágrafos presentes nas páginas anteriores e as competências listadas.

No entanto, em outros trechos dedicados ao componente curricular Língua Portuguesa, há determinadas afirmações que estariam também apontando para temas que, de acordo com o próprio texto, deveriam compor os objetos de ensino, mas que não são contemplados em nenhuma das competências – nem no componente curricular de Língua Portuguesa, nem na lista das competências da área de linguagens, que antecede as seções dos componentes curriculares. E o próprio modo de encadeamento dos parágrafos produz um movimento em que certas questões vão sendo textualizadas mas não retomadas, e sim deslocadas, como se só estivessem ali pontualmente, para não deixarem de estar. É o que ocorre com a questão da existência de outras línguas além da portuguesa no Brasil: ela é mencionada, para não poder ser dito que essas línguas não foram lembradas, mas se tornam um não dito na medida em

que não são textualizadas nas competências a serem consideradas nos currículos. Vejamos o seguinte encadeamento de parágrafos, do qual iremos destacar algumas sequências discursivas para análise:

> [...] imbricada à questão dos multiletramentos, essa proposta considera, como uma de suas premissas, a *diversidade cultural*. [...]
>
> Ainda em relação à *diversidade cultural*, cabe dizer que se estima que mais de 250 línguas são faladas no país – indígenas, de imigração, de sinais, crioulas, e afro-brasileiras, além do português e de suas variedades. *Esse patrimônio cultural e linguístico é desconhecido por grande parte da população brasileira*.
>
> [...]
>
> Assim, é relevante no espaço escolar conhecer e valorizar as realidades nacionais e internacionais da diversidade linguística e analisar diferentes situações e atitudes humanas implicadas nos usos linguísticos, como o *preconceito linguístico*. Por outro lado, existem muitas línguas ameaçadas de extinção no país e no mundo, o que nos chama a atenção para a correlação entre repertórios culturais e linguísticos, pois o desaparecimento de uma língua impacta significativamente a cultura.
>
> Muitos representantes de comunidades de falantes de diferentes línguas, especialistas e pesquisadores vêm demandando o reconhecimento de direitos linguísticos. Por isso, já temos municípios brasileiros que cooficializaram línguas indígenas [...].(Brasil, 2017, p.)

O que podemos observar nesse encadeamento? Inicialmente, temos a expressão "diversidade cultural" textualizada ao lado de "multiletramentos". Quando no parágrafo seguinte ela é retomada, passa a ser relacionada à existência de 250 línguas no país, que, uma vez apresentada, é designada como "patrimônio cultural e linguístico desconhecido de boa parte da população brasileira". Observemos as seguintes sequências discursivas:

> (SD2) [Há um] patrimônio cultural e linguístico desconhecido de boa parte da população brasileira
>
> (SD3) Assim, é relevante *relevante no espaço escolar conhecer e valorizar as realidades nacionais e internacionais da diversidade linguística* e analisar diferentes situações e atitudes humanas implicadas nos usos linguísticos, como o *preconceito linguístico*
>
> (SD4) Por outro lado, existem muitas línguas ameaçadas de extinção no país e no mundo [...].

Podemos observar alguns deslocamentos nessas sequências. De patrimônio linguístico e cultural do país passamos a ter a designação "realidades nacionais e internacionais da diversidade linguística", e, relacionado a essa diversidade, "usos linguísticos e preconceito linguístico". Dos sentidos inscritos em "relevante no espaço escolar" passamos aos sentidos para a ameaça de extinção de línguas no país e no mundo.

Ao final dessas sequências, o discurso sobre a cooficialização de línguas indígenas apaga os dizeres sobre o desconhecimento das línguas e a relevância de conhecê-las no espaço escolar. Ou seja, as necessidades antes anunciadas – a de conhecer o patrimônio cultural e linguístico, valorizá-lo e analisar preconceitos linguísticos – não são transformadas em objetos de ensino de uma competência específica, são apagadas na textualidade do documento, e deslocadas para o discurso sobre "a extinção de línguas no país e no mundo", ameaça então que estaria sendo contemplada com as leis de cooficialização de línguas. Somente o "preconceito linguístico" é retomado nas competências – a de número 4, já discutida – mas já sob a forma de preconceito em relação às "variedades linguísticas", ou seja, em relação ao "fenômeno da variação" da língua portuguesa.

O texto da BNCC nos lembra que há outras línguas no país, ainda que dentro do texto sobre o componente curricular "Língua Portuguesa". Mas quais as consequências dessa observação textu-

alizada em alguns poucos parágrafos para as práticas de ensino de língua no país? Uma vez que o conhecimento sobre a existência dessas outras línguas não está posto como objeto de ensino nas competências específicas nem da área de Linguagens nem para Língua Portuguesa, a sua existência continuará sendo "desconhecida por boa parte da população brasileira", como o próprio texto da BNCC afirma que ela já é.

A inserção, na parte da BNCC sobre língua portuguesa no Ensino Fundamental, de 2 ou 3 parágrafos sobre o "patrimônio linguístico e cultural" do Brasil, correspondente à existência de 250 línguas no país, gera, em seu efeito de transparência (Indursky, 2001), uma aparente estabilidade de sentidos para diversidade linguística, ameaças de extinção, cooficialização de línguas. Contudo, quando analisamos o modo de produção de sentidos dessas expressões no documento, podemos buscar questionar essas evidências, verificando, por exemplo, que a ameaça de extinção de línguas indígenas é mencionada no texto do documento como se fosse algo isolado, sem articulação com a própria história de extermínio de povos indígenas na história do Brasil. Se hoje existem em torno de 250 línguas indígenas no Brasil, estima-se que antes da colonização portuguesa havia em torno de 1200. Mais uma vez, as línguas são significadas como se existissem por si mesmas, sem menção aos sujeitos que nela se constituem. No entanto, os confrontos linguísticos foram confrontos entre colonizadores e indígenas, com um sistemático genocídio e, por que não dizer, um sistemático linguisticídio (Mariani, 2024).

E quanto aos processos de produção de sentidos para língua francesa nos documentos oficiais de ensino? E a heterogeneidade? Nos *Programmes* dos ciclos do *Socle Commun*, não encontramos menção à variação da língua francesa. Recortamos em três programas que compõem o *Socle Commun*, trechos em que o ensino de francês é definido. Nem nesses trechos nem no restante dos Programas, há referência a uma heterogeneidade na língua francesa.

Vejamos os trechos recortados do Programa do Ciclo 2 (SD5), do Ciclo 3 (SD6) e do Ciclo 4 (SD7):

> (SD5)
> Francês
> [...]
> O estudo da língua é um aspecto essencial do ensino do francês. Ele condiciona a habilidade de se expressar por escrito e oralmente, o bom desempenho em todas as disciplinas, a inserção social. Deve ser objeto de um ensino específico, rigoroso e explícito[13]. (França, 2020a, [n.p.], tradução nossa).
> (SD6)
> Francês
> [...]
> O estudo do idioma continua sendo um aspecto essencial do ensino da língua francesa. É um pré-requisito para a capacidade de se expressar oralmente e por escrito, para o bom desempenho em todas as disciplinas e para a inserção social. Exige um ensino específico, rigoroso e explícito. É objeto de atenção constante, especialmente em *situações de expressão oral* ou escrita, a fim de levar os alunos a pensar sobre como a língua funciona[14]. (França, 2023, [n.p.], tradução e grifos nossos).

13 "L'étude de la langue est une dimension essentielle de l'enseignement du français. Elle conditionne l'aptitude à s'exprimer à l'écrit et à l'oral, la réussite dans toutes les disciplines, l'insertion sociale. Elle doit être l'objet d'un enseignement spécifique, rigoureux et expliciteL'étude de la langue est une dimension essentielle de l'enseignement du français. Elle conditionne l'aptitude à s'exprimer à l'écrit et à l'oral, la réussite dans toutes les disciplines, l'insertion sociale. Elle doit être l'objet d'un enseignement spécifique, rigoureux et explicite".

14 "L'étude de la langue demeure une dimension essentielle de l'enseignement du français. Elle conditionne l'aptitude à s'exprimer à l'écrit et à l'oral, la réussite dans toutes les disciplines, l'insertion sociale. Elle requiert un enseignement spécifique, rigoureux et explicite. Elle fait l'objet d'une attention constante, notamment dans les situations d'expression orale ou écrite afin de faire réfléchir les élèves à son fonctionnement".

(SD7)

Francês

[...]

O ensino de francês no ciclo 4 constitui uma etapa importante na construção de um pensamento autônomo apoiado em um *uso correto e preciso da língua francesa*, o desenvolvimento do espírito crítico e das qualidades de julgamento que serão necessárias no ensino médio[15]. (França, 2020b, [n.p.], tradução e grifos nossos)

Observamos, nos Programas citados, que não há menção a qualquer traço de heterogeneidade na língua francesa falada na França. Na (SD6), que traz um trecho do *Programme du Cycle 3,* há uma referência a situações de expressão oral mas elas não são relacionadas a possibilidades de heterogeneidade da língua francesa. Desse modo, podemos considerar que a heterogeneidade da língua francesa permanece na ordem do não dito nos Programas que estabelecem o que deve ser ensinado ao longo de toda a etapa que está articulada ao *Socle Commun*, e que corresponde, no Brasil, ao Ensino Fundamental.

Quando pensamos nas condições em que a língua francesa é ensinada – em regiões da França em que os sujeitos também falam outras línguas, ou em contextos em que há descendentes de imigrantes com suas línguas de imigração e também descendentes de imigrantes francófonos, podemos considerar que há bastante heterogeneidade nesse processo. Quando o Programa do Ciclo 4 cita o "uso correto e preciso da língua francesa", a pergunta que fica é: o que não é dito quando se produz a evidência da língua francesa "correta e precisa" que os estudantes devem empregar em toda a França?

15 "L'enseignement du français au cycle 4 constitue une étape importante dans la construction d'une pensée autonome appuyée sur un usage correct et précis de la langue française, le développement de l'esprit critique et de qualités de jugement qui seront nécessaires au lycée".

Conclusões

De que modo a língua e seu ensino são significados nos documentos oficiais do Brasil e da França? Podemos considerar que a produção de sentidos para a língua e seu ensino na BNCC, no Brasil, e nos Programas de ensino franceses se dá por efeitos de evidência em torno da existência de uma língua nacional, sem abordar os processos de constituição dessa língua nacional. As línguas são tomadas como objetos de ensino sem memória e sem sujeitos que as falam e há uma série de não ditos nos seus processos de significação. O que não é dito quando para o ensino da língua francesa a heterogeneidade não é abordada? O que não é dito quando na BNCC as línguas indígenas entram e rapidamente saem três parágrafos depois, sem que seu passado e suas condições de existência sejam transformados também em conhecimentos na lista de competências?

São questões a partir das quais retomamos as críticas feitas ao modelo de competências nos documentos oficiais de ensino no Brasil (Nogueira; Dias, 2018) e na França (Bach, 2013). E aqui a análise comparativa também ajuda a compreender melhor determinados processos de produção de sentidos. Na lógica das competências e da formação para o mercado apontada pelas autoras, os não ditos sobre a língua, sobre sua memória e sua relação com os sujeitos que as falam podem produzir efeitos de evidência de modo a estabilizar sentidos para a noção de línguas como instrumentos, meras ferramentas para "realizar tarefas" – retomando aqui uma expressão que faz parte da noção de competência no *Socle Commun*. Da perspectiva discursiva, restringir a língua à noção de instrumento é desconsiderá-la na sua materialidade, na sua relação com a história e o sujeito. Seguir produzindo leituras com criticidade e promovendo debates sobre esses documentos oficiais constitui assim uma prática fundamental para responder a esses processos de produção de sentidos sobre as línguas.

REFERÊNCIAS

AUROUX, S. Le mode d'existence de la "langue". *Cahiers de l'ILSL*, n.53, p.5-24, 2018.

BACH, S. Le socle commun à l´épreuve des eleves. *La Pensée*, n.374, p.77-86, 2013.

BAPTISTONE, S.; BLANCHET, P. Glotofobia, fenômeno de estigmatização social: entrevista com Phelippe Blanchet. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, v.32, n.62, p.13-22, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.22409/cadletrasuff.v32i62.47443 Acesso em: 30 abr.2024.

BRASIL. Ministério da Educação. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei 9394/1996*.

BRASIL. Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica*, 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Curricular comum*. Brasília, 2017.

COURTINE, J.J. *Análise do discurso político*: o discurso comunista enderaçado aos cristãos. Trad. Birck *et al*. São Carlos: EdUFScar, 2009.

DIAS, J.; NOGUEIRA,L.; SOUZA, T.C.C. Sentidos de línguas brasileiras na BNCC. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Rio de Janeiro, v.6, n.3, 2021.

DIAS, J.; NOGUEIRA, L.; FONSECA, R. O empreendedorismo na textualidade da BNCC. In: RODRIGUES, A.; DEUSDARÁ, B.; DIAS, J.P. (org.) *Discursos em análise do/no presente*. Curitiba: CRV, 2023.

FRAGOSO, E.; OLIVEIRA JR., C. Sobre os efeitos de sentido de literatura na BNCC: anos finais do ensino fundamental. In: RODRIGUES, A.; DEUSDARÁ, B.; DIAS, J.P. (org.) *Discursos em análise do/no presente*. Curitiba: CRV, 2023.

FRANÇA. Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Socle Commun de Connaisssances et de Compétences*. 2006.

FRANÇA. Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Socle Commun de Connaisssances, de Compétences et de Culture*. 2015a. Disponível em: https://eduscol.education.fr/

FRANÇA. *Decreto 2015-372, Code de l'éducation*. 2015b. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000038895266/2019-09-02

FRANÇA. Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Programme du Cycle 2*. 2020a. Disponível em: https://eduscol.education.fr/

FRANÇA. Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Programme du Cycle 3*. 2023. Disponível em: https://eduscol.education.fr/

FRANÇA. Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse. *Programme du Cycle 4*. 2020b. Disponível em: https://eduscol.education.fr/

GALVÃO, R.I. *Análise dos Itinerários Formativos na Base Nacional Comum Curricular*: reflexões sobre Língua, Sujeito e Estado a partir do Documento de Referência Curricular para Mato Grosso. Dissertação (Mestrado em Letras), Unemat, 2024.

HIDALGO, L.S.; VINHAS, L.I. Políticas linguísticas sobre o ensino de espanhol no Brasil: efeitos do discurso neoliberal. *Revista Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.24, n.3, jul.-set.2021.

INDURSKY, Freda. Da heterogeneidade do Discurso à heterogeneidade do Texto e suas Implicações no Processo de Leitura. In: ERNST-PEREIRA, A.; FUNCK, S. B. (org.) *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas: Educat, 2001, pp. 27-42.

MACHADO, L. R. *Sujeitos, saberes e sistema*: uma análise discursiva da escolarização nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Dissertação (Mestrado em Letras). São Gonçalo: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores-Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

MARIANI, B. *Colonização Linguística*. Campinas: Pontes, 2004.

MARIANI, B. *Linguagens da política e políticas da linguagem*. Mesa-redonda. CELSUL pelo Rio Grande. Setembro 2024.

MARIANI, B.; MEDEIROS, V. História das Ideias Linguísticas do e no Brasil. In: WINDLE, J.A.; SAVEDRA, M.M.G. (org.). *História, política e contato linguístico*. Niterói: EdUFF, 2023.

MARIANI, B. S. C. ; SOUZA, T. C. C. . 1822, Pátria independente: outras palavras?. *Organon*, Porto Alegre, v. 08, n. 21, p. 43-52, 1994.

MOREIRA, C.; FERNANDES, J.V. Circulação do conhecimento e currículo escolar: o discurso na área de linguagens na Base Nacional Curricular Comum do Ensino Médio. In: PFEIFFER, C.R.C.;DIAS, J.P.; NOGUEIRA, L. (org.). *Língua, ensino, tecnologia*. Campinas: Pontes, 2020.

NOGUEIRA, L.; DIAS, J.P. Base Nacional Curricular Comum (BNCC): Sentidos em disputa na lógica das competências. *Revista Investigações*, Pernambuco, v.31, n.2, dez.2018.

ORLANDI, E.P. Ética e política linguística. *Línguas e instrumentos linguísticos*, n.1, Campinas, 1998.

ORLANDI, E.P. (org.) *História das ideias linguísticas*: construção do saber metalinguístico e constituição da língua nacional. Cáceres: Unemat-MT, 2001

ORLANDI, E.P. *Discurso e Leitura*. 9 ed. São Paulo: Cortez, 2012. [Originalmente publicado em 1988.]

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015. [1999].

ORLANDI, E.P. Ler, escrever, pensar, ser: um percurso feito de linguagem. In: LIMA, J.L.; SARIAN, M.C.; SILVA, N.M.; SILVA, V.R.M. (org.) *Teorias, práticas e políticas de ensino*: com a palavra o PROFLETRAS Cáceres. Cáceres-MT: Ed. Unemat, 2021.

ORLANDI, E.P. *A linguagem e seu funcionamento*. 7.ed. Campinas: Pontes, 2023. [1983].

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (org.). Por uma análise automática do discurso. Tradução de Bethania S. Mariani et al. 4. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 59-158. Originalmente publicado em 1969.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*. 4. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. Originalmente publicado em 1975.

PFEIFFER, C.; GRIGOLETTO, M. Reforma do Ensino Médio e BNCC – Divisões, disputas e interdições de sentido. *Revista Investigações*, Pernambuco, v.31, n.2, dez.2018.

SANTANA, A.C.M.; FERREIRA, M.C.C. O livro didático francês e brasileiro: convergências e divergências no ensino de leitura. *Revista Literatura em Debate*, v. 18, n. 32, p. 148-167, jul./dez. 2023.

Disponível em: https://doi.org/10.31512/19825625.2023.18.32.148-167 Acesso em: 10 abr. 2024.

SILVA, M.V. A escolarização da língua nacional. In: ORLANDI, E. (org.) *Política linguística no Brasil*. Campinas: Pontes, 2007.

VIANA-MARTIN, E. *O ensino de francês na França*: programas e diretivas. Palestra proferida em 18 jun. 2024, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em São Gonçalo – RJ.

Dessignificação, despolitização e resistência: discurso político e o político no discurso[16]

Bethania Mariani

Neste artigo, tal como indicado no título, me proponho a discutir o discurso político e o político no discurso a partir do quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso materialista. Tal percurso representa um ponto de ancoragem teórico necessário para analisar três processos de produção de sentidos no discurso político atual: a dessignificação, a despolitização e a resistência.

Sobre a teoria materialista do discurso

A Análise do Discurso é um modo de reflexão sobre a linguagem que trabalha no terreno instável dos processos de produção de sentidos nas relações entre a língua e o histórico-ideológico. Ela é definida como uma disciplina de entremeio que tem seus alicerces em três regiões do conhecimento: uma teoria da enunciação não subjetiva, o materialismo histórico como teoria das formações sociais e suas transformações, e a psicanálise como teoria do sujeito do inconsciente. As condições de existência do sujeito, nas maneiras como são efetuadas, pelo Estado, a gestão da sua vida e seu assujeitamento a determinadas formas de dizer e significar o mundo, e os modos como o sujeito se confronta com o desejo ao se significar estão encobertas para ele próprio.

16 Reflexões apresentadas durante a conferência inaugural Colloque International "Discours, langage, pouvoir", na Université Lumière Lyon 2, em Lyon (maio, 2024).

A publicação do livro *Análise automática do discurso*, do filósofo Michel Pêcheux, em 1969, marca o momento inaugural desta disciplina de entremeio, muito embora Pêcheux, como pesquisador no Laboratório de Psicologia Social do CNRS, em artigos publicados anteriormente, já assinalasse a necessidade de uma mudança de terreno no modo com as ciências sociais vinham empreendendo suas análises.[17] Pensar discursivamente, na perspectiva pecheutiana, é um modo de formular questões sobre a natureza material do sentido.

Bastante criticada por Pêcheux, a chamada análise de conteúdo era a metodologia então praticada nas ciências humanas e sociais, sobretudo na Psicologia Social, para análise de textos diversos. A análise conteudística tomava o material a ser analisado como documento, o que representava tanto a ilusão imaginária de uma unidade textual, e a ilusão idealista da suposição de sentido literal (o qual é designado nas gramáticas como oposição entre significado denotativo / significado conotativo), quanto uma concepção psicológica do sujeito entendido indivíduo, uma unidade dotada de uma interioridade. Pêcheux, ao longo de toda a sua obra, vai opor-se ao idealismo bem como ao empirismo, observando a cegueira da lógica e da filosofia da linguagem, ambas submetidas aos efeitos da impressão de transparência da linguagem e da significação, por um lado, e ao efeito sujeito, resultante da impressão de que somos origem e que controlamos os dizeres, por outro.

Discurso, na perspectiva materialista, é definido como efeito de sentido entre locutores (Pêcheux, 1969; Orlandi, 1983). Ou, como

17 Os desenvolvimentos posteriores da AD, sobretudo aqueles que se desenvolvem no Brasil a partir dos trabalhos iniciados por Eni Orlandi inicialmente nas USP e, posteriormente, na UNICAMP, no final da década de 70 do século XX, além de manter o interesse pelos discursos políticos, voltaram-se para os discursos religiosos, jurídicos, jurídico-administrativos, pedagógicos, urbanos, discursos da mídia impressa e televisiva, discursos das redes sociais, discursos musicais, de performances e inúmeros outros.

prefiro formular aqui: *efeito de sentidos entre*. *Efeitos de sentido entre*... produzidos nas *lutas entre*...*,* que são constitutivas das formações sociais.

Não se trata de uma teoria do discurso voltada para aspectos sociais da linguagem, à moda de uma pragmática. De modo central, para a Análise do Discurso materialista a linguagem é base materialmente constitutiva das relações histórico-sociais, ou seja, dos modos como a sociedade, os sujeitos em suas diferenças, se dizem, se significam e significam as relações de poder em suas contradições. A relação é de constituição mútua: não há linguagem sem história nem história sem linguagem. Como bem nos lembra Henry (1994, p. 52), eventos históricos reclamam sentidos, reclamam por interpretações. "É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso." Tal relação entre linguagem e história não é fechada, pois as línguas não são um todo fechado nos processos de significação, e as formações sociais se encontram em um processo permanente de reprodução-transformação no fazer dos sentidos.

Quatro pontos teóricos fundamentais estão vinculados a este modo de conceber o discurso: a língua é a base material na qual se inscrevem os processos de produção de sentidos e seus *efeitos entre*; a história, na perspectiva do materialismo, é a das lutas de (classes e outras lutas), logo, a das imposições, mas também a das resistências, rupturas e transformações; o sujeito quando toma a palavra é interpelado pela ideologia e dividido pelo inconsciente, instâncias que operam se ocultando nos processos subjetivos; e o real é compreendido como ponto de não fechamento da língua e da história que afetam o sujeito, pois o real implica que há sempre um impossível de tudo dizer e tudo significar.

Estes quatro conceitos, dentre outros, circunscrevem o campo discursivo, ou seja, um campo de reflexões que visa à análise

do funcionamento da linguagem enquanto base material na qual processos sócio-históricos de significação se inscrevem. O campo discursivo, ensejando compreender possíveis conexões entre ideologia e inconsciente inscritas na base material linguageira, abre-se para formular uma teoria não subjetiva da enunciação.

> O sistema da língua é o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo discurso: *a língua se apresenta, assim, como a base comum de processos discursivos diferenciados*. (Pêcheux, 1988 [1975], p 91, grifos nossos).

O que está em jogo, portanto, são esses processos discursivos diferenciados que ganham materialidade no funcionamento da linguagem. Ou, dito de outra maneira, o modo como as interpretações são produzidas na história e as formas como tais interpretações afetam os dizeres e sua circulação. Ideologia e inconsciente funcionam nos modos como nos filiamos aos processos discursivos diferenciados ao dizer algo para significar a nós mesmos, os outros e o objeto do discurso.

No trabalho de produção de sentidos inscritos na memória e formulados nos dizeres cotidianos, há camadas de esquecimentos (ativos), ou seja, esquecimentos do que não se quer lembrar (mas que podem fazer retorno). Todo dizer pode vir a ser outro, nos adverte Pêcheux, pontuando a equivocidade e o lapso que constituem a língua em sua fluidez. Se, quando dizemos algo, para que este algo faça sentido, nos filiamos a redes de sentidos, nada assegura que este dizer não possa deslizar nas relações entre os vários processos de produção de sentidos em jogo em uma formação social dada.

Decorre daí uma ressalva importante: nem o presente das formulações discursivas (intradiscurso, modo como os dizeres são

formulados); nem a circulação dos dizeres determinados pelo que pode e deve ser dito (as formações discursivas constitutivas/ constituídas socio-historicamente); e nem a historicidade engendrada nos dizeres já ditos, já esquecidos ou impossíveis de serem ditos (interdiscurso, ou seja, o todo complexo das formações discursivas com dominância de uma) constituem discursividades homogêneas para uma teoria materialista interessada nos processos de produção dos sentidos que estão na base da constituição das interpretações. Por isso reiteramos que o interdiscurso, enquanto memória discursiva, precisa ser compreendido como tensão entre o repetível, o deslocável dos efeitos metafóricos e, ao mesmo tempo, o heterogêneo e o lacunar. (Pêcheux, 1990 [1969] e 1988 [1975]). Uma tensão que se espraia no intradiscurso e produz deslocamentos imprevisíveis. Mesmo com formas de controle muito autoritárias, não há garantias de que uma discursividade com efeitos de evidência permaneça em uma repetição infinda. Há real e o real enquanto impossível introduz tensão no dizer, produz rupturas provocando o deslizamento de sentidos no simbólico (Baldini e Mariani, 2013).

Esta tensão se encontra inscrita no funcionamento da linguagem a partir de mecanismos linguageiros em funcionamento no sócio-histórico. Assim, a construção discursiva do referente com as denominações produzidas, as construções indeterminadas, com apagamento dos sujeitos, o não-dito constitutivo, a retomada da fala do outro, as formas de silenciamento (como ofensas, vaias e ressignificações), estas, dentre outros muitos mecanismos linguageiros, funcionam tanto nos processos parafrásticos – as várias maneiras de se tentar dizer o mesmo –, quanto nos polissêmicos – as várias maneiras se dizer diferente, fazendo deslizar os sentidos (Orlandi, 1983 e 1998). Paráfrase e polissemia estão em relação constante, como Orlandi propõe desde 1983, ao discutir a fluidez do simbólico. Como proponho, a partir da autora, paráfrase e polissemia estão em fricção tendo em vista que, se os sentidos são/estão em relação

a... e os efeitos de sentidos se produzem entre... na repetição há deslocamentos e o real, como constitutivo do linguageiro, envolve a possibilidade do equívoco, um ponto inacessível ao sujeito (provocando lapsos, tropeços, falhas).

Paráfrase, em Análise do Discurso materialista, não representa a repetição pura e infindável de um mesmo dizer, com um sentido literal. O que se chama de sentido literal, do ponto de vista discursivo, resulta de efeito de processos ideológicos congelando um determinado sentido como se fosse único e evidente. A repetição parafrástica, no movimento da história das lutas, vai deslizando e se modificando, produzindo *efeitos entre*. A polissemia, igualmente produzindo *efeitos entre*, inscreve-se na linguagem como processos de produção de outros sentidos, tanto como possibilidades na repetição quanto na emergência de sentidos outros no movimento das lutas sociais. Funcionamento da linguagem no (des)encontro com o real da história, a contradição. Os sentidos deslizam, se movem, entram em contradição.

O processo histórico-linguageiro de constituição dos sentidos está intrinsecamente ligado às disputas de interpretação, como disse anteriormente com apoio em Henry (1994). São disputas de poder no movimento contraditório das relações de forças, ou seja, nos conflitos entre forças sociais antagônicas. As instâncias de poder, como nos lembra Rancière (1996, p. 13), encontram-se em (des) entendimento: "há litígio acerca do objeto de discussão e sobre a condição daqueles que o constituem como objeto.".

Porém, quando trazemos a teorização da Análise do Discurso materialista, que pensa o político na língua na relação com a noção de dissenso, compreendemos que se produz uma política de sentidos inscrita na língua (Guimarães, 2002; Orlandi, 2001). Político aqui teorizado como este processo incessante de divisão dos sentidos[18] que

18 Orlandi sempre pontua: "divisão dos sentidos e dos sujeitos". (2023, p. 41 e outras)

se inscreve na língua. Assim pensando, no que diz respeito ao discurso político, propomos um distanciamento de Rancière, pois não se trata somente de falas divergentes de sujeitos em desentendimento. São dizeres que, em relação e no confronto, atravessam e produzem na materialidade da linguagem distintos efeitos de sentidos entre.

No jogo das relações de forças políticas, são muitas as jogadas inscritas nos aparelhos de Estado: acirrar, produzir apagamentos, reforçar posições, tentar antecipações, ou gerenciar os conflitos. É um jogo[19] interpretativo que se realiza na materialidade da linguagem sob o efeito da ilusão de controle do dizer. Os efeitos discursivos desses jogos disputados para obtenção do poder atravessam os objetos e os sujeitos: ao mesmo tempo em que vão definindo os sentidos das palavras e expressões, administrando o funcionamento parafrástico-polissêmico, e produzindo efeitos imaginários de evidência de alguns sentidos, se encontram sempre na iminência do deslize inesperado. Todo dizer está sempre na iminência de vir a encarnar um outro sentido.

Sobre o discurso político e o político no discurso

Enfatizando que a Análise do Discurso sempre teve, e ainda tem, o discurso político, os discursos políticos doutrinários e os de resistência como um de seus principais objetos de estudo, uma conceituação de discurso político, tal como formulada por Orlandi (2003, p. 134), é bastante produtiva: *"o discurso que, afetado pelo poder, diz das relações de forças e de sentidos que relacionam sujeitos sociais na história em função do seu poder fazer nas condições de suas existências em sua estabilidade e movimento"*. Recolhemos,

19 Jogo aqui pode remeter para intenções estratégicas de jogadores onipotentes/oniscientes que visam se antecipar às jogadas dos outros a fim de ganhar a partida. Porém, tais antecipações são imaginárias, não garantem necessariamente nenhuma vitória. Se pensamos nas lutas sociais, as jogadas podem ser furadas pelos movimentos de resistência e, também, pelo imponderável que constitui o sujeito de linguagem.

desta definição, os termos 'poder', 'relações de forças e de sentidos', 'sujeitos sociais', 'história', 'condições de existência', 'estabilidade e movimento'. São estes termos, que na Análise do Discurso materialista funcionam como conceitos relevantes, que estarão presentes nas análises apresentadas mais adiante.

Como já afirmei anteriormente (Mariani, 2020) a discursividade do político – afetada pelas conflituosas e contraditórias relações de poder - se legitima pelo jurídico, se instaura pelos aparelhos de Estado e de repressão, circula pela mídia impressa, e, com força atualmente, pelas novas tecnologias de linguagem. Sempre engendrados nas relações linguagem/história que se imbricam conforme as condições de produção, os sentidos produzidos nos discursos de poder são administrados por estas instâncias (jurídicas, repressivas, educacionais *etc*) e gerenciados em função do modo como as instâncias de poder ocupam essas mesmas instâncias. Há sempre uma tensão entre o dito e o não-dito, e entre a memória e a atualização dos processos de significação, ou seja, tensão entre o intradiscurso e o interdiscurso que vai afetando os modos como os sujeitos se inscrevem nas posições de poder, ou nas posições de resistência. Uma ressalva importante precisa ser feita quando se considera, na atualidade, o tanto que as tecnologias de linguagem, acrescidas dos mecanismos da inteligência artificial, atuam no cerne desses processos do discurso político, provocando intervenções com desinformação em volume e rapidez espantosos.

Para a Análise do Discurso materialista, as relações de força e de sentidos, materialmente inscritas na base linguística, permitem considerar a língua em sua ordem simbólica[20], ou seja, na sua

20 Orlandi (1996) propõe uma distinção importante entre "ordem da língua" e "organização da língua", incluindo a possibilidade de se pensar a língua em sua ordem simbólica. E formula uma importante distinção entre forma empírica, forma abstrata e forma material, uma distinção muito produtiva quando se considera as especificidades do sociologismo, do formalismo e do materialismo.

forma material, em que língua, historicidade, ideologia e inconsciente se inscrevem. Dizendo de outra maneira, conforme o *corpus* discursivo em análise, se trata de compreender, no funcionamento da linguagem, os modos de instauração de uma política da palavra, de uma política na palavra e/ou de uma polícia na palavra. E, também, considerando a linguagem em sua incompletude e o fato de que sempre há o risco iminente de um dizer vir a ser outro, se trata de compreender no movimento dos sentidos as equivocações nas/das palavras.

O fato de as palavras funcionarem discursivizadas como 'política' ou como 'polícia' ou como 'equivocação' é um trabalho simbólico que se instaura pela ordem do imaginário[21] que atravessa as relações sociais. Relembrando o conceito de formações imaginárias (Pêcheux, 1990 [1969]), *falo/escrevo/uso* uma determinada palavra de uma determinada maneira porque faço uma imagem do interlocutor, suponho que o interlocutor tem uma imagem a meu respeito, faço imagens sobre o assunto, antecipações são produzidas etc. E relembrando a teorização sobre os dois esquecimentos (Pêcheux, 1988 [1975]), se, regido pelo imaginário, *falo/escrevo/uso* uma determinada palavra é porque me encontro submetido à ilusão de ser origem do que digo bem como à ilusão de conseguir controlar tudo o que digo.

Discursivamente, interessa compreender que nestes modos de usar as palavras – como política, como polícia ou como equivocação – se inscrevem efeitos do funcionamento da linguagem nas relações parafrásticas, polissêmicas, de silenciamento, e em sua afetação pelo real. A desinformação presente em qualquer *post* de mídia social está em paráfrase com os vários outros mecanismos

21 A posição de Barthes, que afirmou em Aula: "A linguagem não é reacionária nem progressista, isso é um uso que se faz dela. A linguagem é simplesmente fascista, porque o fascismo é o impedir de dizer, mas sim o obrigar a dizer de determinada forma", é da ordem, portanto, de um apontamento marcado pelo imaginário.

de produção das *fake news*, disputando espaço de interpretação dos eventos históricos. Nessa medida, retomando o que dissemos anteriormente, se falamos na política de sentidos na língua é porque estamos teorizando sobre os movimentos dos processos de produção dos sentidos, que sempre são divididos, no que são afetados pelas instâncias de poder nas formações sociais. Há, portanto, um gerenciamento dos sentidos que incide nas formações imaginárias em circulação na formação social, determinando o que pode e deve ser dito/repetido em determinados momentos por determinados sujeitos em suas posições.

Ainda retomando o que já escrevi anteriormente (Mariani, 2020), diante das imposições e silenciamentos, os movimentos de resistência são intrínsecos à administração e ao gerenciamento dos processos de produção dos sentidos. Aqui vale relembrar as duas "ousadias" propostas por Pêcheux ([1975]1988) no famoso texto do Anexo III: 1) "não há dominação sem resistência, primado prático da luta de classes, que significa que é preciso ousar se revoltar"; e 2) "não é possível pensar do lugar do outro, esse é o primado básico do inconsciente, que nos leva a compreender que, suportar o que vier a ser pensado (sonhado, falado, agido) é também ousar pensar por si mesmo" (Pêcheux, [1975]1988, p. 304).

Em torno da 'liberdade de expressão': o processo de dessignificação no político

No Brasil, assim como em outras formações sociais, 'liberdade de expressão' é um termo em disputa. Como já foi dito aqui, sempre há tensões em torno do sentido das palavras e expressões. A política de sentidos na língua é afetada pelo poder, é engendrada em certas condições históricas de existência e se encontra inscrita na linguagem atravessando as relações de força. Real da história e real da língua, como lugar do impossível, atravessam o funcionamento linguageiro produzindo estabilidade e movência de sentidos que não se fecham nem fecham os processos históricos de significação.

Tal tensão em torno de 'liberdade de expressão' se encontra construída em consonância com os mecanismos de censura. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, registra justamente que liberdade de expressão significa liberdade para expressar ideias e opiniões, visando transmitir informações, não importando o modo como esta transmissão se concretiza[22]. E cristalizou-se como forma de luta contra governos autoritários; logo, se trata(va) de uma reivindicação de políticos de oposição ao poder autoritariamente constituído. 'Liberdade de expressão' é reivindicada sobretudo por posições políticas de esquerda em momentos de declínio democrático. Dessa maneira, os sentidos de 'liberdade de expressão' se encontram constituídos em meio às várias tendências políticas de oposição, e sempre foi reivindicada sobretudo pela imprensa submetida à política de silenciamento local (Orlandi, 1992).

Além do direito à livre circulação dos dizeres, em contraposição ao funcionamento do silêncio local (a censura), aspecto crucial de governos democráticos, não se trata mais somente da imprensa livre ou da ocupação de praças e circulação de movimentos sociais. Considerando que o digital veio para ficar, mas nem todos têm acesso às tecnologias da internet e nem todos já se encontram 'alfabetizados' tecnologicamente, na atualidade, com o avanço de políticas de desinformação que se encontram em franco crescimento com o uso indiscriminado das mídias sociais e da inteligência artificial, temos uma discussão forte em torno dos 'meios' de acesso e de difusão dos sentidos em circulação. É uma discussão em torno dos controles dos efeitos de sentidos produzidos em governos autoritários, eleitos democraticamente e que fazem *semblante* de democracia.

Retomando a 'liberdade de expressão', de um lado, historicamente, há uma ilusão de transparência para essa expressão: imagina-

22 É o que se pode ler no artigo 19 da Declaração. https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos

riamente, é como se todos soubessem e partilhassem determinados sentidos de 'liberdade'; como se fosse consenso de que haveria um sentido mais forte para 'liberdade de expressão' por oposição à censura. Porém, os sentidos de 'liberdade de expressão' são produzidos conforme são enunciados em determinadas posições em conjunturas histórico-sociais específicas. E é a partir dessa reflexão que discuto a circulação e os efeitos do processo discursivo de ressignificação de 'liberdade de expressão' a partir da eleição democrática de um governo de extrema direita entre 2018-2022, no Brasil.

Com mais de 400 anos, são sentidos para 'liberdade de expressão' e para censura engendrados no lembrar e esquecer de diferentes conjunturas políticas em diferentes momentos históricos: se pensado retrospectivamente, durante o período medieval as mesas censórias restringiam o que era possível ser dito (escrito e replicado); durante as revoluções burguesas e com a declaração dos direitos humanos, a liberdade de expressão caminha próxima à formação de repúblicas democráticas e ao exercício da cidadania como lugar da crítica, da oposição, da denúncia... Mas não só...

Lembremos que já antes da metade do século XVI, havia uma contradição em torno da *arte da imprimissão*[23]. Se alguns mestres impressores, em Portugal, recebiam honrarias, outros eram considerados perigosos, pois podiam difundir e atacar pessoas e ideias, ou seja, atacar a monarquia e a igreja. A liberdade de expressão é crucial na atividade jornalística. As primeiras leis de imprensa que foram formalizando paulatinamente uma espécie de jurisprudência jornalística, defendiam a liberdade do dizer/escrever, mas sempre havia um 'porém', 'um desde que' em todas elas. A 'liberdade de expressão' era um direito, 'desde que'... não se falasse contra a igreja, contra a moral e os bons costumes, contra determinados líderes e por aí vai.

Quando lemos as primeiras leis de imprensa, 'liberdade de imprensa', ou seja, a liberdade para que a impressa possa se expres-

23 V. Mariani, 1998, p. 75-79.

sar livremente a fim de divulgar o que acontece, é sempre significada com esse 'mas', logo com algo que deve ser censurado. No Brasil, é a Lei 5.250, de 1967, que "regula a liberdade de manifestação do pensamento e da informação." Há uma regulação que já pré-significa a liberdade como uma liberdade vigiada.... é o que se pode ler no artigo primeiro:

> **Art. 1º** É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer." O mesmo acontece em nossa Constituição cidadã de 1988, que, no artigo 5, inciso IV, estabelece: *"É* ***livre a manifestação do pensamento****, [porém] sendo vedado o anonimato*[24].

Na história brasileira, recheada de governos autoritários, mais de uma vez a censura se impôs sobre a 'liberdade de expressão'. Do ponto de vista discursivo, podemos afirmar que, historicamente, há uma memória de sentidos para 'liberdade de expressão' marcadamente em torno da construção de sociedades democráticas. 'Liberdade de expressão' tem seu sentido constituído fortemente pela ideia da liberdade democrática para os dizeres e reinvindicações das minorias, dos oprimidos, dos censurados. Há uma disputa de sentidos para ampliar o alcance da liberdade de expressão no âmbito das pautas de esquerda, aquelas voltadas para a defesa dos direitos humanos. Sobretudo no que diz respeito ao funcionamento de uma imprensa livre, 'liberdade de expressão' significa, dentre várias possibilidades, noticiar sem censura, mas com responsabilidade ética.

No entanto, esse termo 'liberdade de expressão' tem sido usado por líderes de extrema direita e por grupos de neonazistas. Não se trata de uma discordância crítica que tais grupos poderiam estar fazendo. O que está em funcionamento é uma "linguagem

24 https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5250-9-fevereiro-1967-359026-norma-pl.html

emprestada", nos dizeres de Robin (2016 [2003], p. 41 e ss), dos discursos sociais de esquerda, visando a desconstrução do imaginário revolucionário e libertário com suas formas de agir e pensar. A presença de tal "linguagem emprestada" está engendrada nas rodas históricas das novas configurações capitalistas com seu modelo de 'gestão' à moda das grandes empresas. O capitalismo, como nos diz Robin, soube se adaptar e se transformar, incluindo e ressignificando a discursividade adversária.

Vale retomar a autora, pois sua análise sobre a Alemanha nos ajuda a pensar o Brasil:

> Os partidos de esquerda na Alemanha, em sua divisão mortífera, deixaram o campo livre para todas as manipulações fascistas. Houve a utilização de: palavras, símbolos de bandeiras, slogans, gestos, manifestações, e uma fina estratégia de desvio de sonhos pertencentes a épocas anteriores. (...) É necessário salvar a memória de lutas induzido pela globalização. (Robin, *idem*, p. 51[25])

Bolsonaro se vale da expressão 'liberdade de expressão' tomando-a de modo genérico, como algo já sabido. Além disso, afirma como se estivesse sob censura e sem 'liberdade de expressão': "Não temos *mais* liberdade de expressão."[26]

Em uma rasa oposição dicotômica com o não-dito 'censura', o ex-presidente constrói em torno de suas enunciações uma personalização ("eu") que se alterna com um "nós/a gente". Ao longo de seu governo, em seus pronunciamentos, esse *eu/nós* vai construindo um lugar de enunciação que, de modo reiterado, significa uma ausência

---

25 Robin, neste ponto, retoma o movimento do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN): "As fórmulas do movimento são paradoxais: 'olhar para trás para seguir em frente', 'avançar em direção ao passado'. Compreende-se que não se trata de um retorno fantasioso ao passado, mas de reconhecer nele uma certa positividade, de promover uma aliança inédita entre passado e futuro." (Robin, id, p. 52)

26 Bolsonaro em discurso na Assembleia Legislativa da Paraíba, que foi transmitido pelo portal UAI, grifo nosso.

da 'liberdade de expressão'. Como efeito desse processo de produção de sentidos, esse *eu/nós* demarca um sítio de significação do lugar de quem respeita, assegura e quer ter 'liberdade de expressão' para si e para todos. Deste modo, entram em circulação processos de produção de sentidos que partilham a memória de um saber que seria comum a todos/alguns: *alguns* - como *eu*, como *nós* (eu e meus correligionários) -, querem 'liberdade de expressão' , a qual deveria ser de *todos*.

> [*Quero*] um país onde seja respeitada a liberdade de expressão. (Bolsonaro nas considerações finais do debate presidencial em 16 de outubro de 2022, grifo nosso)

> "*A gente* só precisa de uma coisa: liberdade de expressão. (Eduardo Bolsonaro, UOL Notícias, 03/07/2024[27], grifos nossos)

"Nós" é um pronome que inclui e exclui, produzindo diferentes efeitos de sentido. Nas enunciações bolsonaristas, temos o 'nós' enunciado no 'cercadinho', o 'nós' falado nas reuniões ministeriais, um 'nós' usado em palanques, um 'nós' dirigido aos ambientes religiosos, um 'nós' voltado para os jornalistas 'inimigos', e um 'nós' bem genérico e amplo, que inclui todos os anteriores, produzindo, assim, uma exclusão: todos que não pensam como *eu/nós* penso/pensamos são inimigos/comunistas/esquerdistas que não defendem a 'liberdade de expressão'.

Bolsonaro, com uma 'linguagem emprestada', se inscreve no modo de dizer da extrema direita, ou seja, enuncia com palavras idênticas aos que lutavam em outros tempos exatamente contra governantes como ele. O ex-presidente retoma 'liberdade de expressão' do campo das lutas democráticas para, da posição enunciativa da direita, inscrever politicamente essas palavras sob os efeitos da

27 A reiteração desse jogo dito/não dito circula para além dos pronunciamentos do ex-presidente e permanece no discurso político após a derrota nas urnas para o candidato Luís Inácio Lula da Silva. https://www.instagram.com/uolnoticias/p/C8-tnxayreO/

formação discursiva da extrema direita: "Estamos empenhados em assegurar *a* liberdade de expressão, inclusive na internet" (Bolsonaro, em 10/12/2021, *Jornal Valor Econômico*, grifo nosso).

O artigo definido "*a*", em "*a* liberdade de expressão" produz um efeito imaginário contraditório para quem lê ou escuta o ex-presidente: é de reconhecimento e, ao mesmo tempo, é de estranhamento. Uma discursividade que, para alguns, provoca reações de incredulidade diante de um cinismo; mas também uma discursividade de reconhecimento e aceitação por parte da sociedade que o elegeu.

Ao enunciar 'liberdade de expressão' inscrito no lugar de quem já defendeu torturadores no plenário da Câmara dos Deputados, e de quem valoriza o estado de exceção, aquele ex-presidente, cinicamente, incidia no apagamento das diferenças entre democracia e governo autoritário de direita. Ao enunciar deste modo, silencia sobre as históricas conquistas efetuadas sobre os direitos humanos (ainda que bastante idealizadas) e tenta reterritorializar para o sítio de significação do autoritarismo de direita uma significação outra para 'liberdade de expressão' ao mesmo tempo em que exerce, na prática, enquanto instância de poder, exatamente o contrário. 'Liberdade de expressão' entra em um regime discursivo de funcionamento autoritário da direita.

O funcionamento linguageiro de 'liberdade de expressão' nesta discursividade da extrema direita produz, como efeito, uma dessignificação (Orlandi, 2023) no cerne da memória da produção de sentidos dos movimentos de esquerda com suas reivindicações democráticas e libertárias sempre em luta contra os governos autoritários. Como nos diz Orlandi, no caso analisando a expressão – "quatro linhas da constituição/da democracia" –, constantemente utilizada pelo ex-presidente, o que ganha visibilidade com este gesto de interpretação é um processo de produção de sentidos subterrâneos (da direita) que "nunca cessaram de ameaçar seu retorno" e agora o fazem em rede. (Orlandi, 2023, p. 67). Em termos discur-

sivos, a dessignificação incide no pré-construído, nos sentidos já-lá postos como certezas na memória das lutas democráticas. No caso, em relação ao texto constitucional escrito e promulgado em 1988, após os anos de chumbo da ditadura militar. A dessignificação incide na memória das lutas sociais, dos movimentos jornalísticos contra a censura e de todos que se situam com pensamento de esquerda.

O que a análise destas expressões – 'liberdade de expressão' e 'quatro linhas da constituição' –, recortadas dos discursos políticos presidenciais entre 2019 e 2022 permite refletir sobre o processo de dessignificação é o seu efeito de desinformação. Não se trata da textualização de uma notícia falsa, ou seja, de algo frontalmente contrário ao que séculos de pesquisas já teriam consagrado, como em enunciados do tipo 'a terra é plana'. No caso em análise, trata-se de retomar as mesmas palavras para significá-las em outra formação discursiva e, com isto, provocar uma mexida no interdiscurso.

Produz-se aí uma determinada política dos/nos sentidos na memória de palavras e expressões, ou, como disse anteriormente, uma política na palavra que se inscreve materialmente na língua.

Despolitização e ofensa

Se a dessignificação é uma política na palavra que funciona na memória discursiva, a despolitização é uma polícia na palavra que produz uma interrupção no movimento dos processos de produção de sentidos. No caso em discussão aqui, a ofensa é discutida não apenas como recurso a determinadas palavras, mas sobretudo como um efeito interruptivo que incide na disputa dos sentidos. Em outras palavras, se em geral a ofensa é significada como troca de xingamentos, o que interessa aqui é compreender esse funcionamento *cala a boca!*

Em artigo publicado na revista *Leitura,* (Mariani, 2011), a ofensa (injúria e difamação) foi extensamente analisada tendo em vista sua significação no discurso religioso e seu deslizamento para os discursos jurídico e político. Observando mais de perto a

ofensividade no discurso político, o gesto interpretativo de ofender adversários sempre constituiu as falas dos sujeitos em posição de poder ou almejando ocupar posições de representação política. A discursividade da *ofensa* no discurso político autoritário em vigor entre 2018/2022, cresceu exponencialmente, marcando a força da prática discursiva autoritária que ignora o exercício da palavra argumentada e da escuta respeitosa. Durante esta conjuntura política, as instâncias que ocupavam o poder colocavam em circulação de modo constante – sobretudo valendo-se das mídias sociais – práticas discursivas que exacerbavam um individualismo conservador, narcisista e ofensivo.

É a ofensividade produzindo a língua, uma língua que chamei de 'língua de pedra'[28]. Língua de pedra é uma maneira de designar a especificidade da ofensa no funcionamento linguageiro da política, ou seja, a ofensa como um modo particular de relação entre a língua e as instâncias de poder que têm lugares de representação no discurso político, como vereadores, deputados, senadores.Os políticos que fazem da ofensa uma prática cotidiana falam em *língua de pedra*. Em outras palavras, praticam uma política na palavra que produz um sítio de significação áspero e duro, feroz e mortífero, opondo-

28 Sériot (1982) analisa o funcionamento argumentativo da circulação da expressão 'língua de madeira' ('langue de bois') no meio jornalístico e acadêmico francês na década de 1980, assinalando o que haveria de conexão entre 'língua' e 'madeira' no discurso político. Também discutindo os modos pelos quais certas instâncias políticas se instauram no poder para exercê-lo de determinada maneira, Gadet e Pêcheux (2004 [1981]) propõem as noções de 'língua de ferro' e 'língua de vento': a primeira como a dominação no capitalismo e a segunda como relativa à prática discursiva da volatilidade do comércio e da publicidade política. Orlandi (1992) propõe a 'língua-de--espuma' como a língua da censura, a língua falada pelos militares e seus órgãos repressivos que visavam interromper o processo dos sentidos em relação. Daltoé (2011), por sua vez, propõe que Luiz Inácio Lula da Silva produz um fala em 'língua de barro', material cuja plasticidade está na base das reviravoltas, torcidas e deslizamentos de seu dizer político.

-se, desta maneira, ao simbólico, que é fluido, quente, movente. São pedras que constituem a língua no caso da ofensa...

O autoritarismo no discurso político visa produzir um efeito de sentido único com funcionamento parafrástico. Com as ofensas, no funcionamento em *língua de pedra,* as posições políticas divergentes são interrompidas com ofensas que produzem como efeito a interrupção dos sentidos no movimento de sua divisão incessante. *Língua de pedra* como língua ofensiva e constitutiva dos discursos políticos autoritários: língua dura na qual a ofensa se formula. A prática discursiva em *língua de pedra* é um modo de provocar a interrupção na divisão dos sentidos no interior do político. Falar em língua de pedra é desqualificar o outro, silenciar a alteridade.

A ofensa desqualifica o conflito político, produzindo, desta forma, a inviabilização do debate na medida em que incide nos sujeitos que falam. Falar e divulgar inverdades ou colocar em circulação piadas sobre o outro, por exemplo, podem ser significados como gestos ofensivos, embora não constituam uma injúria ou difamação dirigida diretamente a alguém ou sobre alguém. Falas ofensivas, como ouvimos, muitas vezes repetidas pela mídia, podem vir a ser desmentidas pelo sujeito, que afirmará que 'não era bem isso que queria dizer', ou que a significação ofensiva está 'na cabeça de quem ouviu'.

Ao desdizer suas próprias palavras *ofensivas*, o sujeito desincompatibiliza-se do que disse, desresponsabilizando-se com o conhecido "me inclui fora [do que disse ou fiz]" (Mariani, 2011) tão presente na forma-sujeito do individualismo contemporâneo. Funcionamento do cinismo (Baldini, 2012) no dizer do sujeito que afirma X para, se questionado pelo que disse, desdizer que afirmou X. Um sujeito que não se implica na ofensividade de seu dizer e atribui tal interpretação ofensiva à escuta do outro. Modo de manter-se identificado com a formação discursiva na qual se encontra subjetivado, e de manter essa formação discursiva sem porosidades. A *língua de pedra* é duramente fechada.

A naturalização da *ofensa* no discurso autoritário atual e, em especial, sob a ênfase de uma política neoliberal, atua como um elemento de despolitização da sociedade e de construção de uma gestão psíquica (Safatle, 2021[29]) que descola os sujeitos tanto de uma ética do viver coletivamente quanto do que seriam as liberdades do um a um nas tramas dos jogos sociais.

Em Mariani (2011), a ofensa foi como uma forma de interpelação do outro. Um modo específico de interpelação que visa construir no dizer uma forma de matar simbolicamente o que o outro representa, ou seja, seus ideais, suas ideias, seus desejos. Em língua de pedra, interrompe-se o processo discursivo 'entre...' com essa visada da destituição simbólica do outro de seu lugar nas relações políticas. Sem passagem ao ato, a ofensa é uma tentativa de efetuar a morte simbólica do outro, do diferente. A ofensa – em geral uma denominação que não necessariamente é expressa como uma obscenidade, um xingamento – vem no calor de um debate sem luz, ou pela memória de debates anteriores, por isso, permanecem as ofensas a quem já morreu. Ofende-se o que o sujeito pensa ou já pensou, como foi possível observar nos anos do governo 2019-2023 a presença de ofensas contra Marielle Franco, Paulo Freire, as deputadas-senadoras-vereadoras mulheres ou trans.

No funcionamento da ofensa, um modo de denominar, uma troca do nome próprio por um diminutivo, ou por um apelido, pode produzir efeitos que vão de uma infantilização a um xingamento, e corresponde a formas de deslocamento da instância do político. A ofensa é uma maneira de fazer política na palavra para provocar interrupção e desmerecer bruscamente o outro e o que o outro pensa. O que se tem, na maioria das vezes, é uma denominação axiológica negativa que atribui ao outro um valor socialmente desfavorável,

29 "... o neoliberalismo, com suas doses maciças de intervenção estatal no campo político e social, aparece como uma engenharia social para uma noção de liberdade pouco discutida." (Safatle et *alii,* 2021, p. 15).

danoso ou inconveniente. Este funcionamento produz uma desqualificação do político e da política, produzindo como efeito uma despolitização discursiva.

No âmbito da ciência política, uma das maneiras de definir a despolitização é esse mecanismo de "subtrair uma questão da discussão, de recusar sua abertura para debates. (Arnaud et Guionnet éd., 2005, tradução nossa). Neste jogo de movências, o real dos processos de significação, e da história, porém, assinala que algo sempre escapa, não sendo totalmente dizível nem significável nem interrompível. Sigamos para a resistência.

Resistência política no cotidiano da cidade

O discurso político afeta e é afetado por quem tomou (ou não tomou) o poder. As relações de força, como já mencionamos neste artigo, constituem sentidos em relação formulados no intradiscurso, sob efeitos do interdiscurso. Conforme o poder é ocupado por determinadas grupos em uma formação social, o silenciamento pode se impor como estratégia ou pode comparecer nessas relações como uma polícia na palavra, uma política de censura, afetando justamente as condições de existência dos processos de produção de sentidos no todo social e histórico. Mas não há dominação sem resistência, como afirmamos em Análise do Discurso.

> A resistência se dá no interior mesmo da história (em seu motor – a luta de classes) e no interior do sujeito (em seu motor – o inconsciente). O sujeito – lembram? Dividido e assujeitado – se encontra aí na alienação e na resistência, com suas certitudes e seus lapsos, enfim, na contradição que o constitui. (Ferreira, 2015, p. 163).

A discursividade do político não está somente no congresso ou nos jornais escritos ou falados ou nas redes sociais. É uma discursividade que circula nas cidades, no cotidiano, se aproveita do que acontece para significar o que interessa e do modo que interessa aos partidos políticos. Processos de resistência não se mostram

apenas em palavras de ordem ditas nas passeatas e nos comícios, mas também provocam efeitos entre. Como bem nos lembra Ferreira na citação acima, o sujeito, nessa contradição se depara com sua margem de liberdade. Sim, há uma margem de liberdade mesmo quando a interpelação ideológica fisga fortemente o sujeito em suas armadilhas, pois o sujeito, em sua divisão fundadora, sempre está na iminência de se contradizer, se equivocar e se escutar. É possível tentar bordar o real, tentar dizer o que ainda não foi dito, escolher e recomeçar, construir e refazer laços, em suma, resistir. Ou, como afirma Orlandi, de forma simples e direta: "O processo de resistência é justamente isso: estabelecer um outro lugar de discurso onde se possa (re)significar o que ficou 'fora' do discurso" (Orlandi, 1998, p. 17).

Podemos pensar na cidade como discurso, ou seja, como um espaço urbano discursivizado. Tomando a cidade como discurso, com seus efeitos de sentidos, passo a apresentar e discutir dois processos de discursividade política de resistência. São dois gestos de resistência política no meio urbano, com seus sentidos em circulação, adesão, confrontos.

A cidade do Rio de Janeiro é um espaço simbólico-político com bairros cujas fronteiras (visíveis e invisíveis) foram sendo definidas em função de ações políticas ao longo de 5 séculos. É uma cidade com marcas jurídico-políticas, monumentos e pontos geográficos que incidem no imaginário em geral. Neste espaço urbano, circulam sujeitos que moram em determinados bairros e outros que chegam para trabalhar vindos de regiões mais distantes. As discursividades circulam deixando marcas na materialidade do urbano. E não apenas as pichações e decalques bem visíveis, todos vão deixando suas marcas: modos de se vestir, o que come pelas ruas, tipos de arquitetura, tipos de caminhada *etc*. No espaço urbano carioca convivem, em permanente tensão e disputas, moradores, polícias, milicianos, traficantes, turistas...

Mariani e Medeiros (2014), para discutir certos aspectos de pichações e decalques feitos nos muros da cidade do Rio de Janeiro, trazem à tona a relação entre inconsciente e cidade relembrando Freud e Lacan. São muitas as discursividades em circulação quando se compreende a cidade como um espaço simbólico que é não-todo, atravessado por diferentes temporalidades e sentidos. Frente ao real da cidade, algo sempre escapa, em meio às fricções parafrásticas e polissêmicas que se querem fazer ouvir. A cidade que escapa à ideologia das regras urbanísticas, e vai se significando à revelia.

Pichações e decalques[30] materializam na cidade o que escapa às instâncias de poder ao reclamar outros sentidos, nem sempre muito enigmáticos. "Aqui nascem as flores" e "As ideias voltarão a ser perigosas", como diziam decalques no bairro do Catete formulados em condições de produção bastante específicas. Podemos perguntar: que ideias? Em plena campanha da Prefeitura para a Copa do Mundo que seria realizada no Brasil, inúmeros decalques logo abaixo dessas "ideias" e "flores" que "voltarão a ser perigosas", diziam: "Copa pra quê?" e "*Fuck* FIFA". Por mais que a governança busque dar direções de sentidos, há vozes que se manifestam se fazendo ouvir, representando anônimos gestos de resistência no meio urbano da zona sul da cidade. As pichações e os decalques se repetem reinscrevendo anonimamente os processos de produção de outros sentidos. Conferindo, desta maneira, existência ao outro, aos excluídos.

Vale relatar um outro gesto de resistência, este igualmente bem visível e audível (Mariani, 2020). No domingo do segundo turno da votação para presidente, em 2018, fui votar. Voto especificamente em um colégio da zona sul do Rio que é bastante conservador e que

30 No artigo em questão as autoras definem mais longamente as distinções entre pixações e decalques. Ambos são formas artísticas singulares que são repetidos em diferentes lugares da cidade. O decalque, porém, é feito em ateliê.

fica situado em um bairro considerado nobre, habitado sobretudo por uma classe média alta e alta.

Lembremos que nas semanas que antecederam esse tenso dia de votação, havia uma direção de sentidos em circulação nos grupos de WhatsApp de apoio ao candidato Haddad que era a de tentativas de "virar" votos dados ao outro candidato. Essa era a expressão utilizada: 'virar votos'. E havia, também, uma práxis política de resistência proposta: a de levar um livro nesse dia de eleição, um livro como forma de manifestação de defesa da cultura, da educação, da ética do bem dizer, enfim, um livro como declaração de defesa das diferenças e de posição contrária às desigualdades sociais.

Como era de se esperar, havia uma grande manifestação de militância verde e amarela na porta do colégio e na região adjacente. Após votar, quando desço as escadarias do colégio, escuto a voz de uma mulher que cantarolava relativamente alto atrás de mim. Ao me virar, vejo uma senhora cantando "Ah vira virou, meu coração navegador, ah, vira virou essa galera...". A militância para para observar a mulher, que além de seguir cantando carregava um livro levantado sobre a cabeça. Sob fortes vaias e gritos da militância verde e amarela, ela desceu as escadas e seguiu pela rua sem titubear.

Aí está um processo de resistência em circulação no discurso urbano que se encontra materialmente inscrito na letra da música e no gesto: essa mulher retomou as direções de sentidos propostas pelo discurso político de oposição ao governo vigente, e construiu um outro sítio de significação de onde enunciou. Em outras palavras, com esse duplo gesto de resistência – voz e corpo – ao cantar e carregar o livro sobre a cabeça, disse e (re)significou o que, naquele espaço marcado como zona eleitoral e reduto de um candidato, estava fora, estava silenciado.

Gesto de resistência e de politização realizado sem ofensa ao outro e sem dessignificação de sentidos já lá.

Concluindo

Discursivamente, objetiva-se a desmontagem dos arranjos textuais dos discursos, tomando partido do que Pêcheux chamava de "*faire l'imbécile*", ou seja, "*faire semblant*" de um tolo (fingir-se de tolo). Perguntar-se por que certos sentidos aparecem como óbvios. Situar-se neste ponto de vista é não praticar uma hermenêutica, é não supor a transparência da linguagem, como se o sentido já estivesse lá colado nas palavras, e nem tomar a história como um contexto estável de fatos ordenados em relações causais. Nessa medida, bancar o tolo é desfamiliarizar-se do que usualmente se diz, formulando perguntas que colocam em jogo o dito e o não-dito, ou propondo outras maneiras de se redizer o que foi dito. Em termos ainda mais teóricos, é praticar uma leitura que toma a língua como um corpo material simbólico que é opaco, e, ao tomar a língua desta maneira, expõe-se à opacidade, aos silenciamentos, às contradições, aos equívocos.

É na língua – conceituada como base material na qual se formulam dizeres em sua relação com a história – que, na tensão do intradiscursivo com o interdiscursivo, entram em circulação processos de produção de sentidos. Tensão entre o estabilizado na língua e o real da língua que leva ao trabalho com as margens do dizer, com o não-dito, com a memória e com as formas do silêncio.

No discurso político em vigor entre 2019/2023, os processos de dessignificação e despolitização foram modos de desorganizar e desestabilizar as formas políticas de oposição. Tanto a mobilização da "linguagem emprestada" do pensamento de esquerda quanto a ofensividade da língua de pedra visavam incidir em uma desmobilização social e em um apagamento da memória de lutas sociais. Mas os gestos de resistência, enquanto discursos críticos da forma de sociedade pretendida durante aqueles quatro anos exerceram, praticaram e deram voz à contestação e à denúncia. Frente à des-

qualificação do político mobilizada pelos discursos de direita, os discursos de resistência produziram para as eleições de 2023, o caminho político que ora trilhamos.

REFERÊNCIAS

BALDINI, Lauro José e MARIANI, Bethania. Real é o nome que se dá ao inominável. IN INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro e MITTMAN, Solange (orgs). *O acontecimento do discurso no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 103-114, 2013. 14, 2013

DALTOÉ, Andréia da Silva. *As metáforas de Lula:* a deriva dos sentidos na língua política. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras, UFRGS, 2011.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento*. Um estudo enunciativo da designação. Campinas: Pontes, 2001.

MARIANI, Bethania. Discursos de resistência e testemunhos. In: GRIGOLETTO, Evandra; De NARDI, Fabiele S. e SILVA, Silmara DELA (orgs.). *Discursos de resistência*. Literatura, cultura, política. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020, p. 16 a 31.

MARIANI, Bethania. A ofensa (injúria e difamação) na discursividade política. In

MAGALHÃES, Belmira et all (orgs.). Revista Leitura: Dossiê de Estudos Linguísticos:

Análise do Discurso da/na sociedade capitalista. v. 1 n. 76, 2023, p. 111 a 125.

_____. *O PCB e a imprensa*. Os comunistas do imaginário dos jornais. Rio de Janeiro, ed. Revan & Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

MARIANI, Bethania e MEDEIROS, Vanise. História das ideias linguísticas do e no Brasil. In WINDLE, Joel Austin e SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães (orgs). *História, política e contato linguístico*. Coleção Estudos de Linguagem, Volume 3. Niterói: EDUFF, 2023, p. 153 a 182.

ORLANDI, Eni. *Argumentação e análise do discurso*. Campinas: Pontes, 2023.

_____. *Discurso e texto*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Análise de discurso* princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Interpretação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: editora da UNICAMP, 1992.

ORLANDI, Eni. *A linguagem e o seu funcionamento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ORLANDI, Eni. Paráfrase e polissemia: a *fluidez nos limites do simbólico*. Revista *Rua*, v. 4, n. 1, p. 9-20, 1998.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (1969). In GADET, Françoise e HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

PÊCHEUX, Michel e FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do discurso: atualização e perspectivas. (1975). In GADET, Françoise e HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. 1990 [1975], p. 166.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e* discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: editora da UNICAMP, 1988 [1975].

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

ROBIN, Regine. *A memória saturada*. Capinas: Editora da UNICAMP, 2016 [2003], p. 41 e ss.

Écrire la vie, écrire sa vie: narrativas de si como espaços possíveis no ensino de português na França

Bruna Pupatto Ruano
Ana Carolina Nery Albino

"Perder uma língua, ficar deslinguado"

"Afinal de contas, em que língua sou?"[1]

Este estudo faz parte de uma pesquisa iniciada no ano acadêmico 2022/2023 no âmbito das disciplinas das formações LEA (Línguas Estrangeiras Aplicadas) e LLCER (Línguas, Literaturas Estrangeiras e Civilizações Estrangeiras e Regionais) oferecidas pelo Departamento de Português da Universidade *Lumière Lyon 2*, na França.

Na primeira fase desta investigação trabalhamos as *narrativas de si* com nosso corpo discente a partir de narrativas visuais, mais especificamente a partir de biografias linguísticas (Molinié, 2006), as quais "podem revelar elementos narrativos com outros recursos semióticos para historiar as experiências vividas" (Melo-Pfeifer; Simões, 2017, p.18).

Neste primeiro momento, interessava-nos analisar, a partir das produções gráficas dos alunos, quais línguas eram retratadas em suas trajetórias, como e em quais contextos elas estavam representadas e, finalmente, qual era o lugar que o português ocupava nessas biografias. A partir das análises, chamou-nos a atenção o

1 Molloy, S. Viver entre línguas, Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 11, p. 59.

fato de que a maioria dos relatos destacaram uma relação um tanto quanto conflituosa com esta língua, associada, na maioria das vezes, ao ambiente familiar, ao país de origem e, menos frequentemente, ao contexto de estudo (Ruano; Nery Albino, 2024)[2].

Já na segunda etapa deste estudo – foco desta contribuição – optamos por trabalhar as *narrativas de si* a partir do enfoque da escrita autobiográfica (Evaristo, 2020, Lejeune, 1971), na tentativa de compreender mais subjetivamente as vivências desses alunos que *"estão entre"* línguas/culturas/mundos (Molloy, 2018).

Assim como na pesquisa realizada anteriormente, nesta fase da investigação aplicamos um questionário aos estudantes matriculados no Departamento de Português de Lyon 2 no ano acadêmico 2023/2024 com o intuito de poder traçar melhor o perfil do nosso corpo discente. Neste momento, interessa-nos particularmente colocar em evidência as origens do nosso público-alvo, bem como a existência ou não de uma relação prévia com o português antes da formação universitária.

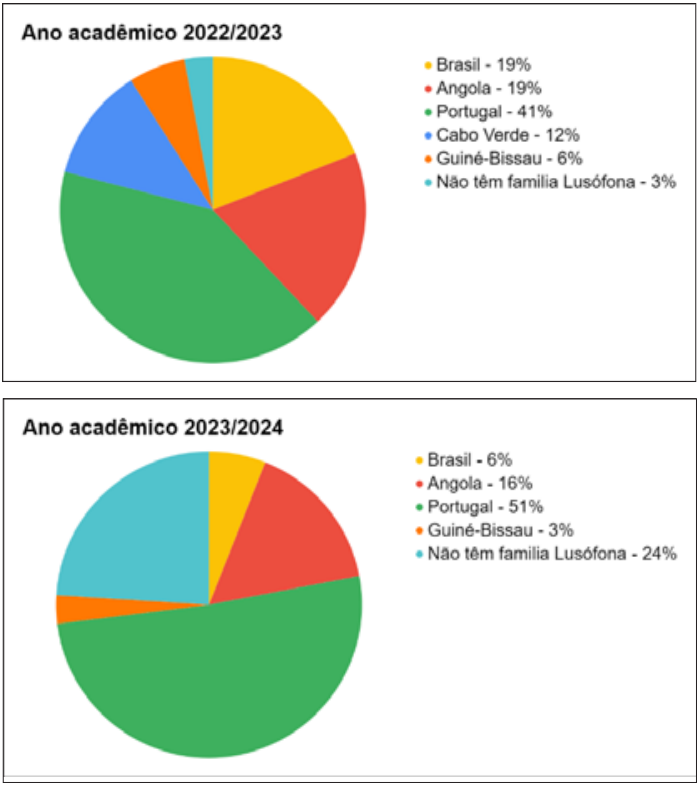
Como poderemos verificar nos gráficos a seguir, nossos dados comprovam nossas suposições iniciais, de que a maioria do nosso corpo discente é marcada por uma experiência migratória e possui uma vasta diversidade linguístico-cultural.

---

2 As análises detalhadas das biografias linguísticas e os resultados dessa primeira parte da nossa pesquisa podem ser conferidas em Ruano; Nery Albino (2024).

Perfil dos estudantes de português em Lyon 2: LEA / LLCER

Quadro 1: País de origem dos alunos do Departamento de Português da Lyon 2



Fonte: as autoras (2024)

Como podemos atestar a partir dos dados gerados, no ano acadêmico 2022/2023, a maioria dos estudantes (97%) presente no Departamento de Português da Universidade *Lumière Lyon 2* vem de países que têm o português como língua oficial, sendo a maior parte proveniente de Portugal, seguida de países da África lusófona (com destaque para Angola), e logo após do Brasil.

Já em 2023/2024, embora o número de estudantes não lusófonos tenha sido maior em comparação ao ano anterior, ainda assim, mais da metade do nosso corpo discente (76%), é marcada por uma experiência migratória recente. Assim como em 2022/2023, o maior número é proveniente de Portugal. Na sequência, temos os alunos de descendência angolana, seguidos dos brasileiros e por último os estudantes da Guiné-Bissau.

Assim, embora a grande maioria pertença ao grupo denominado lusófono, estamos falando de grupos bastante heterogêneos no que diz respeito ao contato com a língua portuguesa. De acordo com Ruano e Nery Albino (2024),

> Há os que aprenderam esta língua quando criança e sempre a utilizaram para a comunicação no ambiente familiar, tendo sido escolarizados inclusive neste idioma. Existem aqueles que não aprenderam o português no ambiente formal de ensino, mas se expressam oralmente - mas não possuem uma sistematização da língua escrita. Além disso, há um terceiro grupo formado por aqueles que dispõem de algum grau de compreensão do português, mas não se sentem preparados para se comunicar nesta língua (Ruano; Nery Albino, 2024, p.1).

Os dados coletados através do questionário gerado para este estudo, evidenciam essa diversidade elencada por Ruano e Nery Albino (2024) no que diz respeito à relação desses estudantes com o português conforme poderemos verificar nos excertos a seguir.

Quadro 2: Excertos de depoimentos dos estudantes sobre o contato com a língua portuguesa

a.	*"Nasci em Portugal, é a minha língua materna. Aprendi essa língua desde pequeno, na escola".*
b.	*"Sempre falei, nasci no Brasil".*
c.	*"J'ai toujours entendu le portugais depuis que je suis petite, mais je ne l'ai jamais réellement pratiqué."*[3]
d.	*"O português é uma história para o meu país. Fomos colonizados pelos portugueses. Depois da colonização essa língua passou a ser a língua oficial de Angola."*
e.	*"Eu aprendi a falar com meus pais, já que eles não sabem falar francês, mesmo eles tendo migrado para a França antes do meu nascimento."*

Fonte: as autoras (2024)

A partir dos fragmentos selecionados no Quadro 2, podemos ter a dimensão da heterogeneidade anunciada anteriormente: Verificamos, por exemplo, aqueles que utilizaram o português desde criança e que cresceram e foram alfabetizados em países lusófonos, como é o caso dos estudantes dos excertos *a* e *b*. Por outro lado, no exemplo *c*, temos o caso de uma aluna que, embora tenha algum grau de compreensão do português, nunca teve a chance de praticar esse idioma e opta, inclusive, por escrever as suas respostas do questionário em francês. Já no quarto fragmento (excerto *d*), vemos retratado o caso de muitos dos nossos alunos oriundos da África lusófona: o português como língua do colonizador e por último, no exemplo *e*, observamos uma situação também recorrente ao nosso grupo de estudantes: alunos de origem lusófona, mas que já nasceram na França e, embora seja uma das línguas de comunicação no

3 Tradução nossa : "Desde pequena sempre ouvi o português, mas nunca realmente o pratiquei".

ambiente familiar, jamais tiveram a chance de estudar esse idioma no ambiente formal de ensino e, portanto, não possuem uma sistematização da língua escrita.

Narrativas de si: (ii) escrita autobiográfica

Traçado o perfil de nosso corpo discente, marcado por um universo linguístico e cultural bastante vasto, como procuramos demonstrar, pareceu-nos importante explorar outras práticas de ensino que permitissem colocar as trajetórias linguísticas e as experiências de vida desses alunos em evidência, de modo a também motivá-los a refletirem sobre a presença do português em seus percursos. Para isso, optamos pelo exercício da escrita autobiográfica, pensada aqui enquanto gênero literário.

A escrita enquanto um exercício pessoal foi chamada por Michel Foucault de *escrita de si*, conceito que fora formulado a partir de um estudo de *l'art de vivre* – arte de viver (Foucault, 2004). O autor investigou como o *souci de soi* – cuidado de si, contido nessa prática, estava relacionado, de certa forma, à experiência meditativa, por dialogar diretamente com o autoconhecimento. O bom governante – preocupado com uma vida digna e respeitável – deveria saber primeiro *cuidar bem de si* antes de exercer sua liberdade e se ocupar da comunidade. Na Idade Média, o trabalho da escrita também estava associado à técnica de meditação e ao conhecimento de si através do recolhimento de leituras, vivências e pensamentos. A prática da escrita, nesse contexto e estendida até os nossos dias, performaria a própria noção de sujeito, levando-nos a aferir que "a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*" (Klinger, 2012, p. 23).

Ao investigar a *escrita de si* pelo seu viés mais íntimo – a partir do diário – Guy Besançon afirma que "a escrita de natureza autobiográfica tem, sem dúvida, várias funções na vida e na obra

do escritor. Ela tem, antes de tudo, uma função restauradora do Eu para seu autor"[4] (Besançon, 2002, p, 17).

Na tentativa de diferenciar, na modernidade, a autobiografia de outros gêneros narrativos foi que Phillipe Lejeune definiu seu "pacto autobiográfico" como "o compromisso que um autor assume de contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) com um espírito de verdade"[5] (Lejeune, 2005, p. 31). A função desse "pacto" seria a de firmar uma espécie de contrato entre o autor/narrador e o leitor, de modo a criar autenticidade e veracidade para os fatos narrados. Assim, ele defende a autobiografia como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade"[6] (Lejeune, 1975, p.14).

Com o objetivo de dialogar com o que fora aqui brevemente apresentado para definir as escritas autobiográficas, e tendo em vista o foco do presente estudo – o uso das *narrativas de si* enquanto prática pedagógica – pareceu-nos fundamental também abarcar o conceito de *escrevivência*, de autoria de Conceição Evaristo, que "em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado" (Evaristo, 2020, p. 11). Essa modalidade de escrita literária é, nos dizeres da autora, uma interrogação,

---

4 Tradução nossa. No original : « l'écrit à caractère autobiographique, a sans doute plusieurs fonctions dans la vie et dans l'œuvre de l'écrivain. Il a peut-être et avant tout une fonction restauratrice du Moi pour son auteur ».

5 Tradução nossa. No original : « Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partir, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité ».

6 Tradução nossa. No original: « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

> uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha (Evaristo, 2020, p. 35).

Assim definida, a *escrevivência* extrapola a noção de autobiografia tradicional, uma vez que conjuga experiência coletiva e memória ancestral na narrativa pessoal presente nesse "mundo-vida". A partir de suas próprias experiências, somadas às de sua comunidade, Conceição Evaristo cria uma narrativa que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva. O ato de "se ver", "viver", "escrever" resulta na "escrevivência"; nesse "gesto [que] se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade" (Evaristo, 2020, p.35).

Nosso interesse em trazer para este estudo uma proposta de *narrativa de si* que dialogue com a *escrevivência* se dá também porque defendemos uma perspectiva decolonial de educação (Walsh, 2009) e, por meio da escrita autobiográfica, propomos uma prática pedagógica centrada no aluno, dando a ele a possibilidade de se tornar sujeito e autor de sua própria história. Ao se inscrever no texto, ele tem a oportunidade de não apenas olhar para si, para suas histórias e vivências, mas também de ampliar esse movimento para o plano do coletivo. Nesse sentido, do ponto de vista de ensino-aprendizagem formal, o aluno tem participação ativa e mais condições de refletir sobre seus processos de aprendizagem, podendo tornar-se, inclusive, mais consciente de como eles se estabelecem.

Em nosso contexto de ensino, os discentes se mostram, por vezes, resistentes à literatura, notadamente ao gosto pela leitura. Nosso trabalho passa também a ser o de despertá-los para o seu "poder transformador", para o fato de que como leitores, os sujeitos

"passam a ter uma visão mais complexa da realidade e, portanto, tornam-se conscientes do espaço que habitam" (Cordeiro; Rodrigues-Moura; Alves; Bordini, 2018, p. 160). A literatura, "oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida"[7] (Compagnon, A, 2007, p. 31).

Assim, de modo a familiarizá-los com textos literários de natureza autobiográfica, foi pensado um recorte dentro da disciplina de Literatura brasileira, ofertada no primeiro semestre do ano letivo 2023/2024, que trabalhasse com a leitura de obras e excertos de Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e também Conceição Evaristo, aproximando as narrativas desses autores de seus contextos de produção. O intuito era propor uma discussão que despertasse os alunos para a análise dos textos a partir de questões que considerassem a *escrevivência*: os espaços, os tipos sociais, as línguas e seus registros, além de possíveis conflitos evocados por eles. E, nesta mesma perspectiva, chamamos especial atenção para a construção das personagens – narradoras, muitas vezes, de suas próprias trajetórias.

Diante do reconhecimento, por meio dos textos, de uma aproximação e/ou distância das realidades narradas foi que propusemos que os alunos se colocassem, então, como narradores de suas vivências, dando ênfase aos seus próprios "viver entre" línguas, culturas e mundos.

---

7 Tradução nossa. No original: « La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen – certains diront même le seul – de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions de leur vie. »

A atividade: narrativa autobiográfica "Viver entre línguas"

A atividade de escrita autobiográfica "Viver entre línguas" foi realizada na disciplina *Étude des Textes*, ofertada durante o 2º semestre do ano acadêmico 2023/2024.

Partimos da leitura conjunta, seguida da discussão, em sala de aula, acerca dos fragmentos que compõem o livro "Viver entre línguas", de Sylvia Molloy, traduzido para o português e publicado, no Brasil, em 2018.

A autora, nascida na Argentina e radicada nos Estados Unidos, descendente de imigrantes de origem franco-anglófona, propõe, em tom anedótico, uma profunda reflexão de como pode ser potente e dilacerante viver entre línguas e culturas. Por meio de curtos relatos pessoais, ela apresenta suas impressões sobre a apropriação e a interdição das línguas em determinados ambientes na infância, sobre as traduções e as transferências que se efetuam entre as linguagens. Sua escrita funciona como testemunha da singular experiência do sujeito que, como ela, se constitui fragmentariamente no trânsito entre diversas línguas, culturas e países. Um exemplo bastante expressivo e que dispertou muito interesse dos alunos para a discussão em aula, pode ser lido no trecho intitulado "Sotaque", em que a autora, ao memorar sua chegada nos Estados Unidos e seu modo de falar inglês, relata que

> Falar com sotaque delata o falante: *não se é daqui*. Às vezes se é um lá prestigioso, como quem fala espanhol com sotaque francês ou inglês com sotaque britânico, mas nem sempre: poucos meses após chegar aos Estados Unidos, com meu inglês anglo-argentino e meu vocabulário um tanto antiquado, não me situaram à margem do Tâmisa, mas sim bem mais longe: "Are you from India?", perguntaram. Por algum motivo, a experiência colonial me consternou, talvez porque sentisse que me diminuísse. Eu não era totalmente a *English girl* que acreditava, em parte, ser" (Molloy, 2018, p. 46).

Molloy nos oferece, por meio desta passagem, uma sensível reflexão acerca da influência da linguagem e do sotaque na percepção da identidade dos sujeitos, de seu pertencimento, ou da ausência dele ("*não se é daqui*"), destacando como essas percepções podem ser desafiadas e até mesmo desconstruídas em diferentes contextos sociais ("Eu não era totalmente a *English girl* que acreditava"). Ela sugere, por um lado, que a maneira como falamos pode revelar muito sobre nossa origem e identidade, mas também aponta, por outro, que essas associações nem sempre são precisas ou justas, podendo levar a generalizações estereotipadas e preconceitos. Além disso, o trecho evidencia a complexidade da identidade cultural e linguística, especialmente em situações de migração, onde a percepção de si mesmo e dos outros pode ser constantemente colocada em questão e redefinida.

Muitos dos pontos elencados por Molloy no fragmento citado serviram de ponte para que os estudantes discutissem e olhassem para suas próprias questões linguístico-identitárias, uma vez que assim como a autora, parte deles cresceu entre línguas, migrou e teve de se adaptar em um novo território.

Nosso intuito com essa atividade era o de oferecer um espaço tão seguro quanto acolhedor de ensino-aprendizagem onde os alunos pudessem (re)construir seu repertório, refletindo sobre como e por que seus idiomas foram aprendidos, utilizados e, muitas vezes, abandonados. Além disso, por meio da escrita, eles teriam a possibilidade de criar e "se colocar no seu espaço de pertença (...), porque o deslocamento cria elos afetivos, com o lugar que ele passa a habitar, além da memória do espaço e de onde ele veio" (Evaristo, 2020)[8].

8 Trecho retirado de entrevista concedida por Conceição Evaristo, no dia 9 de novembro de 2020, a Tayrine Santana (portal Itaú Social) e Alecsandra Zapparoli (Rede Galápagos), no contexto de lançamento do livro "Escrevivência: a escrita de nós, reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo", organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes.

Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>

A proposta de escrita autobiográfica que resultou, então, nas narrativas aqui compartilhadas tinha como sugestão de título "Viver entre línguas" e incitava os estudantes a escreverem sobre suas próprias vivências. Eles também poderiam, assim como faz a autora ao longo do livro, dar outros títulos para seus fragmentos, sem, no entanto, se desvincular da temática principal.

Acreditamos que as trocas realizadas após o exercício contribuiram, de alguma forma, para que os estudantes se sensibilizassem diante da impossibilidade de se tecer uma única identidade, tornando-se mais conscientes de que o indivíduo se forma, justamente, a partir da combinação de toda a sua bagagem linguístico-cultural. E, assim, deve valorizar e mobilizar seu repertório tanto no espaço formal de ensino-aprendizagem, como na vida em sociedade, sem estabelecer hierarquias, simplesmente abrindo ainda mais portas para que diferentes línguas se contaminem proveitosamente, ampliando a comunicação e a maneira como pode se situar no mundo (Molloy, 2018).

Narrativas de si - escrita autobiográfica: Recortes para análise dos excertos

Com o intuito de delimitar um recorte para a nossa investigação, restringimos duas temáticas centrais para explorarmos durante as análises das produções dos estudantes. São elas:

1) "Viver entre línguas" (Como o português aparece nesse "viver entre línguas"?)

2) "Processo migratório" (Como o deslocamento de territórios é mencionado em suas narrativas?)

Assim, a partir desse recorte, apresentaremos, a seguir, as sínteses das análises de 6 excertos de textos autobiográficos de 4 alunos produzidos no decorrer da disciplina *Étude des Textes* no ano acadêmico 2023/2024.

Como 76% do nosso corpo discente é marcado por uma ex-

periência migratória recente, elegemos, para a análise, três alunas que vivenciaram esse processo em alguma etapa de suas vidas. Duas delas são provenientes da África lusófona, mais especificamente da Guiné Bissau e de Angola e uma terceira natural de Portugal. Para contemplar os diversos perfis de nossos discentes, selecionamos, também, o texto de um aluno que nasceu na França e, nesse caso, a mobilidade geográfica foi realizada pela geração de seus avós.

Assim, apresentamos um resumo do perfil dos participantes desta pesquisa:

(i) Camila[9]: nasceu na Guiné-Bissau, migrou para Portugal e permaneceu por alguns anos neste país antes de migrar para a França;

(ii) Olívia: nasceu em Angola e migrou para a França durante sua adolescência;

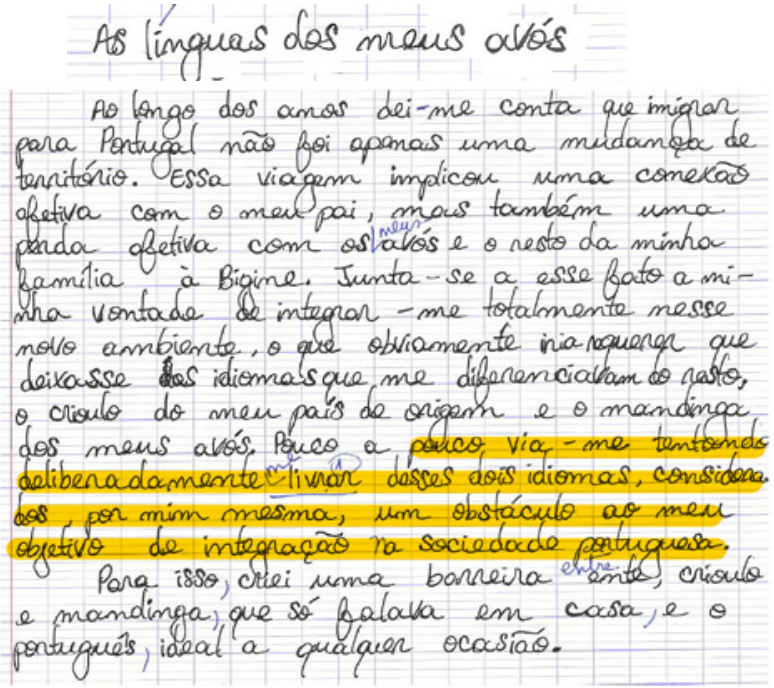
(iii) Emma: nasceu em Portugal e migrou para a França ainda criança;

(iv) Rodrigo: nasceu na França e é neto de portugueses que migraram para a França durante o período salazarista.

Compartilharemos a seguir as sínteses das análises realizadas. Vale ressaltar que o estudo em questão constitui uma análise interpretativa e qualitativa (Bortoni-Ricardo, 2008), destacando-se, portanto, por sua natureza subjetiva.

9 Todos os nomes utilizados neste estudo são fictícios para preservar a identidade dos participantes da pesquisa.

EXEMPLO 1:



As línguas dos meus avós

Ao longo dos anos dei-me conta que imigrar para Portugal não foi apenas uma mudança de território. Essa viagem implicou uma conexão afetiva com o meu pai, mas também uma perda afetiva com os meus avós e o resto da minha família à Bigine. Junta-se a esse fato a minha vontade de integrar-me totalmente nesse novo ambiente, o que obviamente inicialmente queria que deixasse dos idiomas que me diferenciavam do resto, o crioulo do meu país de origem e o mandinga dos meus avós. Pouco a pouco via-me tentando deliberadamente livrar desses dois idiomas, considerando, por mim mesma, um obstáculo ao meu objetivo de integração na sociedade portuguesa.

Para isso, criei uma barreira entre crioulo e mandinga, que só falava em casa, e o português, ideal a qualquer ocasião.

Fonte: Excerto do texto de Camila

No exemplo 1 Camila demonstra ter consciência das dicotomias e complexidades inerentes ao seu primeiro processo migratório no momento em que deixa Guiné-Bissau para se instalar em Portugal: por um lado, sua ida a esse novo país trouxe uma "conexão afetiva" com o seu pai, porém, ao mesmo tempo, essa mudança de território também foi acompanhada de perdas simbólicas, como por exemplo, a ruptura com seus avós e com parte de seu núcleo familiar que permaneceu em Bigine, – pequena aldeia de seu país natal.

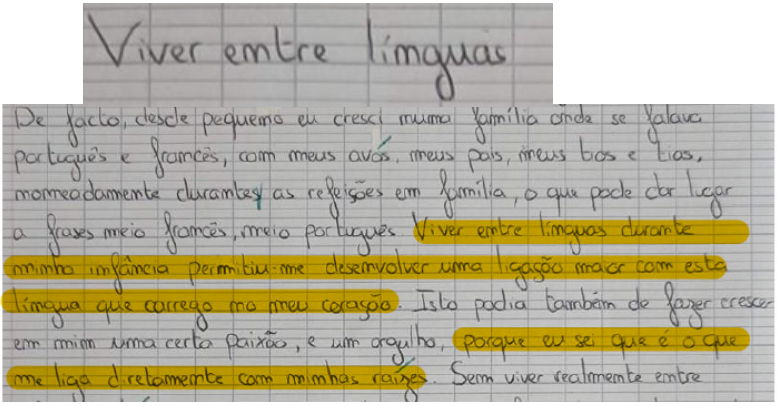
A estudante traz muito fortemente em seu texto a ideia de integração associada à necessidade de um apagamento identitário (considerado por ela mesma necessário), e de um apagamento da

bagagem prévia, como por exemplo, do seu repertório linguístico natal (crioulo e mandinga). Falar essas línguas representava, em suas palavras, "um obstáculo" para o seu principal objetivo da época: a sua integração à sociedade portuguesa. Já a língua portuguesa era o idioma "ideal para qualquer ocasião".

Neste caso, podemos observar claramente uma hierarquia estipulada pela estudante entre as línguas que fazem parte do seu repertório: o português ocupa um lugar de destaque e é tido como a língua de prestígio, enquanto suas línguas maternas são aquelas das quais ela tenta se afastar, por significarem, em sua compreensão, um empecilho, algo que ela precisava "se livrar", para ter sucesso nesse novo território. Curioso constatar que são justamente esses idiomas os quais ela deseja "apagar" que a conectam com suas raízes, com seu país natal, com seus avós, referência inclusive que ela escolhe para o título de seu texto: "*A língua dos meus avós*", ou seja, não mais a sua.

Para Camila, parece não ser possível "viver *entre* línguas", é necessário, em sua opinião, renunciar às suas línguas maternas, já que o "entre", em sua perspectiva, dificulta a integração neste novo território. Neste relato, o português é o idioma responsável por essa recusa, é a língua dominante, a qual deve ocupar o primeiro lugar da sua hierarquia linguística.

EXEMPLO 2:


Viver emtre línguas

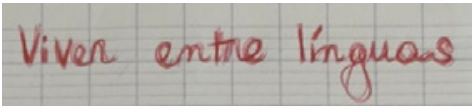
De facto, desde pequeno eu cresci numa família onde se falava português e francês, com meus avós, meus pais, meus tios e tias, nomeadamente durante as refeições em família, o que pode dar lugar a frases meio francês, meio português. Viver entre línguas durante minha infância permitiu-me desenvolver uma ligação maior com esta língua que carrego no meu coração. Isto podia também de fazer crescer em mim uma certa paixão, e um orgulho, porque eu sei que é o que me liga diretamente com minhas raízes. Sem viver realmente entre

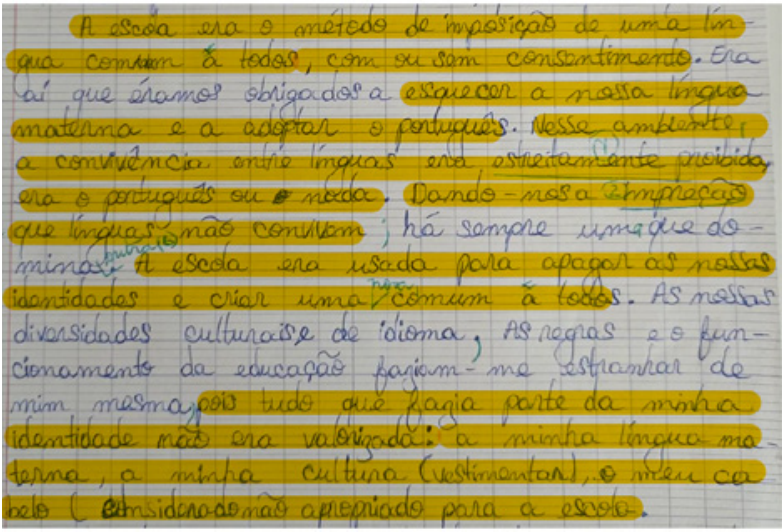
Fonte: Excerto do texto de Rodrigo

Rodrigo não menciona em sua narrativa nenhuma mudança de território, no entanto, diz, logo no início de seu texto, ter crescido em uma família "bilíngue" (português-francês), inclusive relata ser uma prática comum em sua família mesclar os dois idiomas, em uma perspectiva translíngue (Canagarajah, 2013; García; Wei, 2014). De acordo com Garcia & Wei (2014), espaços translíngues têm a capacidade de articular e criar novas identidades, valores e práticas, como os que parecem terem sido vivenciados pelo aluno.

No texto de Rodrigo, o "viver entre línguas" é representado de forma bastante positiva, no lugar do afeto, "das refeições em família", da possibilidade de conexão direta com suas raízes. Neste relato, o português aparece como a língua do coração, a qual traz a ele orgulho e paixão.

EXEMPLO 3:


Viver entre línguas


A escola era o método de imposição de uma língua comum à todos, com ou sem consentimento. Era aí que éramos obrigados a esquecer a nossa língua materna e a adotar o português. Nesse ambiente, a convivência entre línguas era estritamente proibida, era o português ou nada. Dando-nos a impressão que línguas não convivem; há sempre uma que dominará. A escola era usada para apagar as nossas identidades e criar uma comum à todos. As nossas diversidades culturais e de idioma, As regras e o funcionamento da educação fazem-me estranhar de mim mesma, pois tudo que fazia parte da minha identidade não era valorizada: a minha língua materna, a minha cultura (vestimenta), o meu cabelo (identidade) não apropriado para a escola.

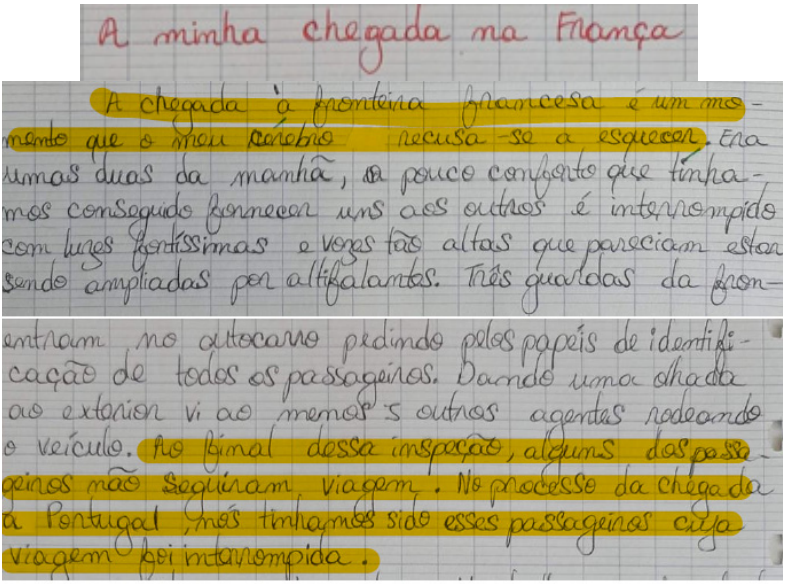
Fonte: Excerto do texto de Camila

Assim como no segundo exemplo, o texto de Camila não traz explicitamente nenhuma menção a respeito do motivo de seu primeiro processo migratório para Portugal, o que ela destaca em sua narrativa, é sua vivência um tanto quanto traumática na escola.

Enquanto no exemplo 2 a língua portuguesa aparece retratada de maneira bastante positiva, aqui, no excerto 3, o português aparece de forma violenta e negativa. Segundo seu relato, não era permitido "viver entre línguas" em sua escola, nesse ambiente "era o português ou nada", reforçando o *habitus monolíngue* (Gogolin, 1994; Melo-Pfeifer & Calvo del Olmo, 2021) das instituições escolares. Ao invés de ser uma ponte entre culturas, o português impôs barreiras e negou a diversidade linguística e cultural da aluna.

Em sua experiência, a língua portuguesa ocupou o lugar de língua de escolarização, ou seja, de língua dominante, a qual, segundo a aluna, a obrigava a silenciar suas outras línguas, a se desvincular de suas raízes. Camila descreve sua escola como um ambiente bastante violento para se estar, responsável por um deslocamente não apenas linguístico, mas também cultural e pessoal, como um local de homogeneização dos sujeitos. Para existir nesse espaço, ela afirma ser necessário apagar a sua identidade, sua cultura, o que a fez se distanciar dela mesma.

EXEMPLO 4:


A minha chegada na França

A chegada à fronteira francesa é um momento que o meu cérebro recusa-se a esquecer. Era umas duas da manhã, o pouco conforto que tínhamos conseguido fornecer uns aos outros é interrompido com luzes fortíssimas e vozes tão altas que pareciam estar sendo ampliadas por altifalantes. Três guardas da fron-

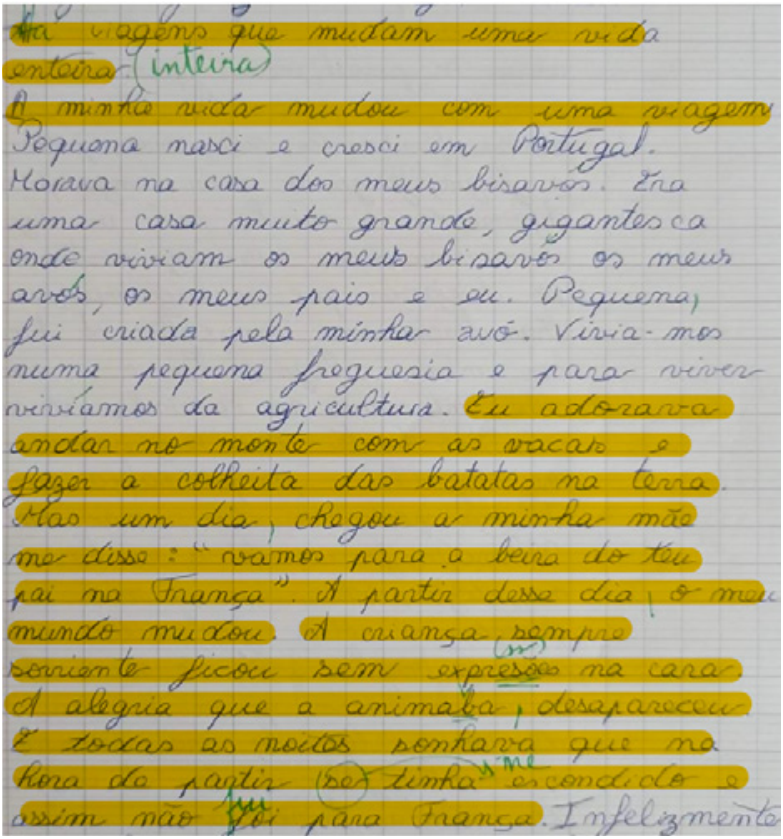
entram no autocarro pedindo pelos papéis de identificação de todos os passageiros. Dando uma olhada ao exterior vi ao menos 5 outros agentes rodeando o veículo. No final dessa inspeção, alguns dos passageiros não seguiram viagem. No processo da chegada a Portugal, nós tínhamos sido esses passageiros cuja viagem foi interrompida.

Fonte: Excerto do texto de Camila

O exemplo 4, diferentemente dos textos anteriores, não traz nenhuma referência sobre a língua portuguesa ou mesmo sobre "viver entre línguas". Em sua narrativa, Camila centraliza e descreve seu percurso migratório, primeiramente de Guiné Bissau para Portugal e, depois, a sua chegada na França.

Para a aluna, ambas as experiências foram bastante traumáticas: em um primeiro momento, ela descreve sua chegada à fronteira francesa, em que guardas entram no ônibus em que ela e a família estavam – de forma exaltada, falando "tão alto" e "com luzes fortíssimas" – para pedir documentos de identificação e impedir que alguns passageiros seguissem viagem. Esse episódio evocou um outro, que se passara anteriormente na fronteira portuguesa, e que fora igualmente vivenciado por ela. Foi justamente lá que ela e sua família foram impedidos de continuar a viagem – *"Nós tínhamos sido esses passageiros cuja viagem foi interrompida"*. Ao revisitar, na fronteira com a França, aquilo que experienciara na sua chegada a Portugal, ela mostra que a travessia de territórios pode ser traumática e não é assegurada para todos os indivíduos que, vulneráveis, estão sempre sujeitos à violência de forças externas. A aluna abre sua narrativa afirmando que, até hoje, "seu cérebro se recusa a esquecer" desse episódio. Poderíamos, assim, associar sua vivência ao que teoriza a pensadora Gagnebin (2009) quando revela que "é próprio da experiência traumática essa impossibilidade de esquecimento, essa insistência na repetição" e a escrita, nesse exercício, pode funcionar como "tentativa de elaboração simbólica do trauma" (Gagnebin, 2009, p. 99).

EXEMPLO 5:



Há viagens que mudam uma vida inteira (inteira)
A minha vida mudou com uma viagem
Pequena nasci e cresci em Portugal.
Morava na casa dos meus bisavós. Era uma casa muito grande, gigantesca onde viviam os meus bisavós os meus avós, os meus pais e eu. Pequena, fui criada pela minha avó. Vivia-mos numa pequena freguesia e para viver vivíamos da agricultura. Eu adorava andar no monte com as vacas e fazer a colheita das batatas na terra. Mas um dia, chegou a minha mãe me disse: "vamos para a beira do teu pai na França". A partir desse dia, o meu mundo mudou. A criança sempre sorridente ficou sem expressões na cara. A alegria que a animava, desapareceu. E todas as noites sonhava que na hora da partir (ser) tinha me escondido e assim não (ir) para França. Infelizmente

Fonte: Excerto do texto de Emma

O português, embora não tenha sido mencionado diretamente na narrativa de Emma, figura como a sua língua materna, que representa aqui o conforto e a familiaridade do passado, contrastando com a realidade presente (vivida na França).

Para ela, esse deslocamento de território – migração de Portugal para a França – se deu de forma forçosa e resultou, em suas próprias palavras – *"Há viagens que mudam uma vida inteira"* –

em uma mudança radical de vida. Segundo ela, a alegria deu lugar à tristeza – *"a criança sorridente ficou sem expressão na cara"* – e, por repetidas noites, sonhava que se escondia no momento da partida para que pudesse permanecer em Portugal. Esse desejo de se esconder – representado pelo sonho – coloca em evidência a resistência diante dessa viagem. Assim, podemos entender que a imposição do deslocamento de território não acarretou apenas uma mudança geográfica para Emma, mas também provocou uma transformação profunda de sua vivência emocional.

Em sua narrativa, observamos uma clara nostalgia da vida no campo que levava junto a sua família, em sua terra natal: *"eu adorava andar no monte com as vacas e fazer a colheita das batatas"*. Ela conta, ainda, que vivia em uma casa grande com seus bisavós, avós e com seus pais. A partir de sua narrativa, podemos inferir que Emma sente falta da vida que levava em Portugal.

EXEMPLO 6:

Aqui estou novamente no meu quarto, poderia dizer um quarto emprestado ou um quarto temporário, porque ao longo do tempo eu vou me mudar.
Vou me mudar para um outro lugar. Onde?
Não sei. Vai depender da decisão do juiz das crianças.
Por que me encontro aqui neste quarto ?
Vou explicar... fora deste quarto existe um país que se chama França.
Eu não sou francesa, sou uma angolana de 15 anos, que chegou na França no dia 14 de fevereiro de 2014.
Fui diretamente entregue num centro de acolhimento em Bron (IDEF), onde encontrei muitas crianças da minha idade, uns brancos e outros negros, como eu.
Este centro era muito grande, com muito espaço para brincar. Tínhamos salas de jogos, um jardim enorme, um campo de basquete e futebol e 3 espaços especiais para piquenique.
Tinha também uma sala especial para aprender o francês. Mas mesmo com tudo isso para me distrair e me sentir bem , eu preferia o meu quarto, quer dizer o quarto emprestado, como eu o chamo.
Gostava tanto que até pedi para que os meus educadores me deixassem decorar o quarto da minha forma. Então, pus quadros que tinha trazido comigo de Angola e eles tiveram a gentileza de comprar para mim as molduras, em madeira, para conservar comigo este lado da África.
Neste quarto, eu cantava, ria, chorava, pensava, pintava, lia livros para aprender o francês.
Dentro de mim, eu sabia que um dia teria que dizer adeus a este quarto emprestado.
Sim, é um quarto emprestado, mas é meu quarto.

Fonte: Excerto do texto de Olívia

O último texto traz o relato de Olívia, uma angolana que chega com 15 anos na França, em um centro de acolhimento. Como se escrevesse um diário, ela organiza seu texto numa espécie de apresentação-diálogo, partindo da afirmação "aqui estou novamente", destacando também o fato de estar num lugar que reconhece como seu "quarto emprestado" – como ela o nomeia. Ela insere precisamente a data de sua chegada – "14 de fevereiro de 2014" e, em seguida, já anuncia sua saída, consciente de seu estado "temporário", sugerindo que seu estado atual é passageiro e que, em algum momento, ela terá que se mudar novamente. Isso indica que esse seu futuro deslocamento territorial não está sob seu controle, mas é determinado por uma autoridade – "decisão do juiz das crianças" –, e reflete a grande vulnerabilidade de sua situação.

A aluna descreve, com poucos detalhes, suas atividades diárias, mencionando as brincadeiras, as leituras e o curso de francês. Ela apresenta, também brevemente, o centro como sendo um lugar espaçoso, com áreas para lazer e para praticar esporte, "com uma sala especial para aprender francês", língua que ela precisa estudar e dominar para se integrar no novo país. A partir de sua narrativa, percebemos que seu quarto era o seu refúgio, onde podia "chorar, rir, desenhar, pintar" e, por alguns instantes, se sentir novamente em sua terra natal. Olívia gostava tanto desse espaço, que conta que o decorou com quadros que havia trazido de seu país e, assim, podemos entender que seu quarto é para ela como uma pequena Angola; uma representação simbólica de um território pessoal. Nesse sentido, é interessante observar justamente como ela opõe o mundo de dentro do quarto – espaço onde ela conserva consigo seu pedaço de África – e aquele externo a ele – "fora deste quarto existe um país que se chama França". Ao marcar claramente essa oposição, Olívia assinala também, por meio da afirmação *"*Eu não sou francesa*"*, um deslocamento e uma ausência de pertencimento.

O português, embora não seja mencionado em seu "viver entre línguas", é o idioma em que ela "do seu quarto emprestado" escreve, o que poderia sugerir que essa língua seja um meio importante de expressão.

Reflexões finais

Phillipe Lejeune, questionado, em entrevista, sobre qual seria o objetivo de se usar a escrita autobiográfica na sala de aula – se para fazer os alunos lerem ou escreverem melhor – responde diretamente: "Para fazê-los... viver melhor!" ("Pour les faire mieux... vivre!"). Na mesma entrevista, ele continua dizendo que "fazer as pessoas escreverem sobre suas vidas é um dos caminhos possíveis para uma educação e uma socialização que, por sua vez, podem tornar possível a instrução" (Lejeune; Penloup, 2006, p. 19).

O pesquisador destaca a importância dos escritos autobiográficos como um meio possível para a construção da identidade, permitindo que os indivíduos reflitam sobre suas experiências e histórias. Poderíamos, assim, fazer um paralelo com o que propõe Conceição Evaristo, a partir da escrevivência, como uma forma de escrita que extrapola a simples narrativa pessoal, inserindo o sujeito (e, portanto, o aluno) no mundo, de um modo ativo e, em muitos casos, tranformador. Ela compartilha, também em entrevista, que "escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo" (Evaristo, 2020, p. 35).

A partir dessas perspectivas, podemos observar como a escrita autobiográfica e a escrevivência se entrelaçam, oferecendo aos alunos não apenas uma ferramenta de reflexão pessoal (que pode ser coletiva), mas também um meio de se posicionarem ativamente no mundo. Essa abordagem "dinâmica e transformadora da escrita", proposta tanto por Lejeune como por Evaristo, pode permitir que os discentes explorem suas identidades e experiências de maneira profunda, conferindo a elas novos significados.

Assim, a partir das produções dos estudantes, tentamos verificar como as duas perguntas norteadoras estabelecidas para esse estudo foram abordadas nos textos analisados. Em relação à temática "viver entre línguas", a primeira questão investigou: – Como o português aparece no "viver entre línguas" dos nossos alunos?

Pudemos verificar que para alguns estudantes, parece não ser possível (vide exemplo 1) ou mesmo ser proibido (vide exemplo 3) "viver entre línguas". Nessas experiências, a língua portuguesa ocupa rapidamente o lugar de língua dominante, a qual silencia e não deixa espaço para os outros idiomas de seus repertórios linguísticos prévios. Também observamos o português como língua de escolarização, uma língua violenta e ainda, segundo Camila, responsável por uma espécie de homogeneização dos sujeitos.

Já o segundo exemplo, traz uma perspectiva positiva da língua portuguesa no seu "viver entre línguas". Para Rodrigo, o português representa o afeto e a possibilidade de conexão com suas raízes. Curioso observar que foi justamente esse o único aluno da nossa amostragem a não ter vivenciado ele próprio um deslocamento geográfico no decorrer de sua vida.

Em relação à segunda pergunta, a qual faz referência ao "processo migratório" experienciado pelos nossos estudantes, nos interessava observar – *como o deslocamento de territórios é mencionado nessas narrativas?* Todos os textos que abordam essa temática relatam experiências de sofrimento e, em alguns casos, até de uma forma de trauma.

Observamos, na maioria das narrativas, relatos de migração em família, porém, temos também um caso (*vide* exemplo 6) que traz a história de uma migração forçada, de uma adolescente de 15 anos que chega sozinha na França em um centro de acolhimento. Presenciamos em todos os excertos que abordam essa temática uma atmosfera triste e de nostalgia de um passado na terra natal.

Como pudemos confirmar, as produções dos alunos exaltam a dualidade e a complexidade dessas vivências "entre línguas". Observamos, uma vez mais, que essas questões ficam ainda mais evidentes no momento em que esses estudantes iniciam suas formações em estudos lusófonos e adentram este universo por vezes esquecidos e/ou adormecidos em suas vidas, visto que,

> no momento em que esses alunos decidem se investir em uma formação acadêmica voltada aos estudos lusófonos, eles se deparam, de alguma forma, com o reencontro com suas origens: com o passado colonial, com uma língua que pode, muitas vezes, ter sido opressora, em alguns casos silenciada e, ao mesmo tempo, ser língua de afeto, da casa e das memórias (Ruano; Nery Albino, 2024, p. 20).

Tanto na primeira fase deste investigação (a partir da produção gráfica dos alunos), quanto nesta contribuição, baseada na escrita autobiográfica de nossos estudantes, trabalhamos as *narrativas de si* como uma tentativa de abrir espaços para que as histórias de vida do nosso corpo discente – marcadas, em sua grande maioria, por um desterro geográfico – sejam contadas, compartilhadas e, quando possível, ressignificadas. Acreditamos que esse movimento, embora muitas vezes seja conflituoso, "pode ser a chance de uma possível reconciliação com esse passado, conferindo sentido ao presente" (Ruano; Nery Albino, 2024, p. 20).

Nessa dinâmica de encontros, desse 'viver entre línguas/culturas/mundos' (Molloy, 2018), as experiências são atravessadas pelas nuances culturais, que vêm marcadas nos corpos, nas vestes, nas línguas, na maneira de perceber e atuar no mundo, na pluralidade que desestabiliza as instituições. E, como propõe Édouard Glissant (2017, p. 66) em sua *Poética de la relación*, é possível conceber a totalidade dessas experiências, mas devemos renunciar à pretensão de ordená-las ou possuí-las.

Acreditamos, assim como Hooks (2013), que a sala de aula, apesar de todas as suas limitações, continua sendo um importante espaço de possibilidades e nele, temos a oportunidade de trabalhar em busca do reconhecimento das diversas formas de existir.

REFERÊNCIAS

BORTONI-RICARDO, S. M. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 135 p. 2008.

CANAGARAJAH, S. *Translingual Practice*: Global Englishes and Cosmopolitan Relations. New York: Routledge, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?,* Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2007.

CORDEIRO, M. R. ; RODRIGUES-MOURA, E. ; ALVES, L. A. N. ; BORDINI, Maria Isabel. *Literatura e trabalho: entrevista com Luiz Ruffato*, Belo Horizonte: Eixo Roda, v. 27, n. 2, p. 157-162, 2018.

EVARISTO, C. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.) *Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

GARCÍA, O.; WEI, L. The Translanguaging Turn and Its Impact. *In*: GARCÍA, O. *Translanguaging*: Language, Bilingualism and Education. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. p. 19-44.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *Ditos e escritos. v.V. Etica, sexualidade e política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Forense, 2004 [1983].

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GLISSANT, É. *Poética de la relación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

GOGOLIN, I. *Der monolinguale Habitus der multilingualen Schule*. Waxmann, 1994.

HOOKS, B. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, P. ;, PENLOUP, M. «*Cette nappe d'écriture souterraine...*». *In:* Repères, recherches en didactique du français langue maternelle, n°34, 2006. L'écriture de soi et l'école. p. 13-20.

LEJEUNE, P. *Signes de vie : Le pacte autobiographique 2*. Paris: Editions du Seuil, 2005.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

MELO-PFEIFER, S.; CALVO DEL OLMO, F. *A Biografia linguística visual como instrumento de pesquisa multimodal sobre o desenvolvimento da competência plurilingue*. Revista X, v. 16, n. 2, 2021.

MELO-PFEIFER, S.; SIMÕES, A. R. Métodos visuais no ensino-aprendizagem de línguas e na formação de professores. In: Melo-Pfeifer, S.; Simões, A. R. (Orgs.). *Plurilinguismo vivido, plurilinguismo desenhado: estudos sobre a relação dos sujeitos com as línguas*. Santarém: ESE, 2017.

MOLINIÉ, M. Biographie langagière et apprentissage plurilingue. *Le Français dans le Monde Recherches et Applications*, n° 39. Paris: CLE International, 2006.

MOLLOY, S. *Viver entre línguas*. Relicário, Belo Horizonte, 2018.

RUANO, B.; NERY ALBINO, A.C. Biografias linguísticas no ensino de português na Universidade Lumière Lyon 2: uma sensibilização às competências plurilingues. In: Boganika, L.; Araújo, N. (Orgs.), *Ensino-aprendizagem do português língua não-materna: reflexões sobre contextos, materiais didáticos e práticas pedagógicas*. Niterói: Edições Makunaima, 2024 (*no prelo*).

WALSH, C. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir, re-viver. In: CANDAU, V.M. (Org.) *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p.12-42.

Dans l'urgence de l'action : le théâtre comme une *explosion active*

Eden Viana Martin

> Parlons vite : les Guaranis chantent et dansent et les larmes me montent aux yeux. Peut-être sont-elles amenées par la grande tristesse de leurs chants – les plus joyeux sont encore désespérés – qui disent l'esclavage ou plutôt d'où suinte la misère d'une race, et par le mode désolé des danses qui sont lentes, courbant l'échine lourde, sans cesse tirées vers une terre à la fois ingrate et consolante, dont on éprouve l'inexorable rappel, le terrible pouvoir d'attraction. J'ai entendu des chants plus tristes : j'étais de bronze. Que se passe-t-il ? L'exceptionnelle qualité des Guaranis se mesure donc à ceci : qu'ils appellent réflexion, non sur eux-mêmes, mais sur les exigences de la poésie dont le thème essentiel est l'amour et la mort. (Genet, 1991, p. 119)

Dans cet extrait de l'article « Faites connaissance avec les Guaranis », publié pour la première fois le 2 juin 1972 dans *Le Démocrate vernonnais*, à l'occasion de la représentation, à Vernon, du groupe musical « Les Guaranis », Jean Genet tente d'expliquer son émotion face à leur spectacle. Pourquoi et comment est-il touché à ce point par ce spectacle de musique et de chant ? La réponse, nous dit-il, n'est pas tant dans la tristesse des thèmes chantés par les Sud-Américains, que dans la portée essentielle de leur parole (chantée, dansée, montrée) – celle d'un peuple, d'une « race meurtrie, anéantie » (Genet, 1991, p.120). Dans ce spectacle, précise Genet : « Les Guaranis ne jouent ni ne chantent : ils récitent un office. N'importe quel Indien descendu des Andes, semble-t-il, pourrait aussi noblement nous émouvoir. Par eux nous comprenons que tout homme peut danser et chanter, s'il se met au service d'une foi et d'une règle

aussi exigeante, sans qu'on se soucie de la beauté de sa voix ni de la pureté de ses gestes ». (Genet, 1991, p.120)

Cet article de Jean Genet reprend sa conception du théâtre, du sens que doit avoir toute représentation théâtrale, et même toute création poétique, toujours initiée dans « la rage, la colère, le refus, la provocation » comme souligne Olivier Neveux (2017). Un théâtre de la célébration, unique, qui, exposant les failles, le faux, vise à toucher très profondément le *vrai*, ce qui importe, c'est-à-dire, la poésie, l'émotion. Ce qui devient possible à partir du moment où l'acte théâtral prend sa source dans une brûlure originelle. Jean Genet, cette fois-ci dans « L'Étrange mot d'… » publié en 1967 dans le numéro 30 de la revue *Tel Quel*, indique :

> Le drame : c'est-à-dire l'acte théâtral au moment de sa représentation, cet acte théâtral ne peut pas être n'importe quoi mais dans n'importe quoi il peut prendre son prétexte. Il me semble en effet que n'importe quel événement visible ou non […] peut, s'il est bien conduit, servir de prétexte ou encore être le point de départ et d'arrivée de l'acte théâtral. N'importe quel événement vécu par nous, d'une façon ou d'une autre, mais dont nous aurons ressenti la brûlure causée par un feu qui ne pourra s'éteindre que s'il est attisé (Genet, 1968, p.13)

Cette foudre originelle, puissante et fulgurante, à l'origine de l'acte de création, commande et doit commander toute représentation théâtrale, si l'on suit le raisonnement de Genet, donnant ainsi du *sens* au spectacle. Dans le cas des Guaranis, la foudre originelle serait celle de tout un peuple blessé, meurtri par la violence de la colonisation. Une blessure de plusieurs siècles impossible à panser, à calmer, sur laquelle il est plus que nécessaire de continuer à réfléchir. Ailton Krenak, dans *Idées pour retarder la fin du monde*, explique :

> La colonisation du monde par l'homme blanc européen a largement été guidée par le principe qu'une humanité éclairée devait aller à la rencontre d'une humanité, restée dans l'obscurité

> sauvage, pour l'irradier de ses lumières. Cette aspiration au cœur de la civilisation européenne a toujours été justifiée par le postulat qu'il n'existe qu'une manière d'être ici sur la Terre, une certaine vérité, ou une conception de la vérité, censée guider la plupart des choix effectués à différentes périodes de l'histoire. (Krenak, 2020, p.20)

Puis, l'écrivain récemment intronisé à l'Académie Brésilienne des Lettres développe : « Aujourd'hui, en ce début de XXI[e] siècle, un certain nombre d'échanges entre des penseurs de cultures différentes ayant des visions différentes rendent possible une remise en question de cette conception du monde » (Krenak, 2020, p.20).

C'est à la lumière de ces réflexions – à la fois sur l'origine et le sens d'une création théâtrale, et sur une conception nouvelle du monde remettant en cause les dichotomies *civilisé* vs *sauvage*, *culture* vs *nature* – que nous analyserons ici deux univers scéniques différents, deux créations datant de 2022 : *O Balcão*, de Jean Genet, dans une mise en scène de Renato Carrera, et *Depois do silêncio*, une adaptation de *Charrue tordue* d'Itamar Vieira Junior par Christiane Jatahy, avant d'aborder, en conclusion, l'œuvre du metteur en scène Milo Rau et sa récente création *Antigone en Amazonie*. En quoi ces spectacles nous permettent-ils, en tant que spectateurs, de réfléchir autrement sur la société actuelle et sur notre rapport au monde ?

Chantal la révolutionnaire – « c'est par elle, sans doute, qu'on vaincra[1] »

Dans l' « Avertissement » qui précède le texte du *Balcon*, Jean Genet souligne :

> L'artiste n'a pas – ou le poète – pour fonction de trouver la solution pratique des problèmes du mal. Qu'ils acceptent d'être maudits. Ils y perdront leur âme, s'ils en ont une, ça ne fait rien. Mais l'œuvre sera une explosion active, un acte à partir duquel

1 Dans le sixième tableau de la pièce *Le Balcon* : « ROGER, *toujours pensif* : Et c'est par elle sans doute qu'on vaincra. Déjà elle incarne la Révolution… » (Genet, 1968, p.94).

> le public réagit, comme il veut, comme il peut. Si dans l'œuvre d'art le « bien » doit apparaître, c'est par la grâce des pouvoirs du chant, dont la vigueur, à elle seule, saura magnifier le mal exposé. (Genet, 1968, p.35)

Seul le chant (le beau, la poésie) a le pouvoir de faire réagir le public. Il ne s'agit pas, pour Genet, de démontrer – sur la scène – le chemin du bien, ou de chanter le « Peuple, la Liberté, la Révolution », car, « d'être chantés, [ils] sont précipités puis cloués sur un ciel abstrait où ils figurent, déconfits et dégonflés, en de difformes constellations. Désincarnés ils deviennent intouchables » (Genet, 1968, p.36). Il s'agit au contraire de jouer, d'exposer au grand jour la farce. C'est ainsi que les inversions sont de mise dans l'œuvre de Genet, et que son théâtre n'a de cesse de se dire illusion, de dévoiler – de façon ostensible – les ficelles du fictif. A ce propos, Olivier Neveux explique :

> Genet ne rapporte pas le monde sur scène. Pas plus, à vrai dire, qu'il n'en crée un. Plutôt : il le représente, c'est-à-dire qu'il découpe le monde, il l'organise, le constitue, l'invite dans les contraintes d'un cadre et d'un espace. Il le conçoit dans le « langage » archaïque du théâtre : le fictif. (Neveux, 2017)

Dans le Grand Balcon de Mme Irma, on joue, on surjoue, on théâtralise les jeux érotiques des clients du bordel, alors qu'à l'extérieur gronde la révolution. Si le point de départ de la pièce de Genet était certainement la guerre civile espagnole (pour clin d'œil à cette référence, la présence, dès les indications scéniques du premier tableau, d'un crucifix espagnol dessiné en trompe-l'œil), il est impossible de la situer formellement dans l'Espagne des années 30. Au contraire, les personnages du *Balcon* peuvent et doivent incarner d'autres *blessures originelles* en fonction du lieu et époque de leur mise en scène, comme l'indique Genet dans *Comment jouer Le Balcon*, texte publié dans l'édition troisième et définitive de la pièce, en 1962 : « les Trois figures (Evêque, Juge, Général) seront revêtues

des uniformes, ou habits, en usage dans le pays où se joue la pièce. [...] Que les costumes soient excessifs mais non méconnaissables[2] ».

Tout en refusant un théâtre clairement politique, Genet affirme néanmoins que ses pièces « abordent la politique obliquement, dans un mouvement purement révolutionnaire » (Genet, 1991, p.285)[3]. Les personnages du *Balcon* sont des symboles, certes, intemporels et universels, mais c'est en les ramenant à un *ici* et *maintenant* d'un contexte donné qu'un metteur en scène peut accomplir de son côté ce même mouvement révolutionnaire.

Il est intéressant, à ce propos, de rappeler l'histoire des mises en scène de la pièce : *Le Balcon* a été joué pour la première fois en 1957 à Londres, à l'Arts Théâtre, dans une mise en scène de Peter Zadek. Trois ans plus tard, le 18 mai 1960, la pièce était créée à Paris, au Théâtre du Gymnase, par Peter Brook[4]. En 1959, Hans Lietzau a mis en scène *Le Balcon* à Berlin, au Schlosspark-Schiller Theater, et en mars 1960, la pièce a été créée à New York par José Quintero. Il a ensuite fallu attendre une dizaine d'années avant que la pièce ne retrouve à nouveau les planches, notamment à São Paulo, avec

2 « Comment jouer *Le Balcon* » a été publié dans l'édition de 1962 de la pièce par les éditions L'Arbalète.

3 « Toutes mes pièces à commencer par *Les Bonnes* jusqu'aux *Paravents* sont quand même, d'une certaine façon – du moins j'ai la faiblesse de le croire – tout de même un peu politiques, dans ce sens qu'elles abordent la politique obliquement. Elles ne sont pas neutres politiquement. J'ai été amené à avoir une action non pas politique mais dans un mouvement purement révolutionnaire ». (Genet, 1991, p. 284, 285).

4 Dans la Notice présente dans l'édition du *Théâtre complet* de Genet à la Bibliothèque de la Pléiade (2002, p.1149), nous pouvons lire : « La mise en scène du *Balcon* est l'histoire d'une infortune prolongée, pour des raisons esthétiques aussi bien que sociologiques : Genet a connu de graves déboires avec deux des premiers metteurs en scène, Peter Zadek et Peter Brook ; et le caractère scandaleux de sa pièce a entraîné soit une censure directe – à Londres lors de la création en avril 1957 à l'Arts Théâtre – soit une autocensure de la part des artistes – Marie Bell réussissant par exemple, à Paris, le tour de force de ne prononcer aucun mot grossier dans son rôle d'Irma ».

la mise en scène spectaculaire de Victor Garcia, au théâtre Ruth Escobar, en pleine période noire de la dictature militaire, dans un écho évident avec le mouvement révolutionnaire du texte de Genet :

> No Brasil de 1969, submetido à atuação esmagadora da censura, era um verdadeiro ato de coragem trazer um texto que denunciasse de tal forma acintosa os mecanismos de manutenção do poder e estabelecesse uma comparação entre o capitalismo e a cafetinagem. O texto tinha profunda atualidade naquele período pós-AI-5 [...] A trama criada por Genet, em 1956, encontrava uma terrível tradução na realidade brasileira[5]. (Souza, 2003, p.101)

L'arrestation en mai 1970 de Nilda Maria, comédienne qui interprétait la révolutionnaire Chantal dans la mise en scène de Victor Garcia, semble confirmer ce parallèle entre le texte et les événements politiques d'alors. La réalité de la répression de l'époque avait ainsi envahi la maison d'illusions de Mme Irma imaginée par Garcia, soulignant les contours insurrectionnels du texte et du spectacle.

Toujours en 1970, c'était au tour de Martin Gonçalves, également traducteur de la pièce, de proposer une mise en scène du Balcon à Rio de Janeiro, creusant le sillon de l'actualité du texte genétien. De nombreuses autres mises en scène du Balcon auront ensuite lieu au Brésil – pendant et après la dictature militaire – où la pièce de Genet est aujourd'hui considérée comme un « classique » du théâtre français.

Une cinquantaine d'années plus tard, alors que le Brésil traversait une autre période sombre de son histoire, Renato Carrera revisite *Le Balcon* dans une mise en scène particulièrement réus-

5 Notre traduction : « Dans le Brésil de 1969, soumis à l'action écrasante de la censure, c'était un véritable acte de courage que de mettre en scène un texte qui dénonçait de manière aussi acerbe les mécanismes de maintien du pouvoir et faisait une comparaison entre le capitalisme et le proxénétisme. Le texte était profondément d'actualité dans cette période post-AI-5 [...] Le drame créé par Genet en 1956 trouvait une traduction terrible dans la réalité brésilienne. »

sie, où le décor de Daniel de Jesus et la mise en lumière de Renato Machado créent d'emblée un univers qui nous situe dans un Brésil blessé, brûlé, à travers un tapis rouge et noir aux formes du drapeau brésilien que les acteurs/personnages fouleront pendant toute la pièce. Un décor qui évoque le drapeau, et par un jeu de métonymie, le Brésil des années 2020. Car si le rouge du tapis renvoie, bien sûr, à la couleur chaude et passionnelle attendue dans un bordel, il rappelle également le sang et les blessures d'un pays alors gouverné par Jair Bolsonaro (la création a eu lieu en juillet 2022, dernière année de son gouvernement). Accueilli ainsi dans cette maison close au décor révélateur, le spectateur sera immédiatement plongé dans la féérie genétienne revisitée par la mise en scène très à propos de Renato Carrera, et au texte nouvellement traduit par Angela Leite Lopes. Le titre de l'article de Leonardo Lichote, dans *Folha de São de Paulo* de juillet 2022, fait d'ailleurs la part belle à la contextualisation et à l'actualisation de la pièce : « Montagem carioca de *O Balcão* remói o Brasil de Bolsonaro por meio do sexo ».

Le rappel du drapeau et l'hymne de l'indépendance entonné pendant la pièce placent, sans aucun doute, la maison de Mme Irma dans son pays d'accueil. Mais c'est au personnage de Chantal, interprété par le comédien Yumo Apurinã, que nous nous intéresserons de plus près. Chantal, dans la pièce de Genet, est le personnage qui *incarne la Révolution* :

> ROGER, *pensif* : Vingt femmes contre Chantal ?
>
> L'HOMME, *net* : Cent.
>
> ROGER, *toujours pensif* : Et c'est par elle sans doute qu'on vaincra. Déjà elle incarne la révolution… (Genet, 1968, p.94)

À la fois dedans et dehors, prostituée au boxon de Mme Irma, elle « plane au-dessus de l'Insurrection », elle en est « l'âme et la voix » (Genet, 1968, p.92).

Dans la mise en scène de Renato Carrera, Chantal est une figure transgenre, portant tatouages et coiffe indienne, mais également étoffes pailletées. Incarnant toute l'ambiguïté du personnage genétien, la Chantal imaginée par Carrera et jouée par Yumo Apurinã apporte un sens supplémentaire à la révolte qui gronde en dehors du Grand Balcon. Car la parole de Chantal est ici celle qui porte les stigmates d'un peuple et d'une terre en souffrance. D'autant plus qu'aux répliques prévues dans le texte de Genet, s'ajoute un cri d'alerte et de colère à travers un monologue envoutant qui ancre l'acte théâtral, le *drame*, dans un espace-temps profondément brésilien et en même temps en-dehors, universel, entre parenthèses : la brûlure dans quoi et grâce à quoi le drame peut s'accomplir.

Dans la version en ligne de « Por detrás do *Balcão* », mise en scène par Renato Carrera pendant la pandémie, Yumo Apurinã commence sa performance par les phrases suivantes : « O meu pai, minha mãezinha, eu sempre lembro de vocês antes de entrar em cena. É como se eu tivesse que olhar pra trás, olhar pra nossa história, de onde eu vim pra poder entender pra onde eu vou[6]. »

Cette confession *avant-scène*, ici également théâtralisée, confirme ce (pré)texte qui fonde l'acte théâtral : se rappeler, se plonger dans son histoire, dans notre histoire – pour (se) comprendre et s'ouvrir vers de nouvelles perspectives poétiques et peut-être révolutionnaires.

Son histoire, notre histoire, étant celle d'un peuple, de peuples massacrés, de minorités sans droit à la parole, et d'une terre à l'agonie. La parole de Chantal Apurinã apporte cette histoire-là, rouvre cette blessure-là.

---

6 « Oh mon père, ma petite maman, je me souviens toujours de vous avant de monter sur scène. C'est comme si je devais regarder en arrière, regarder notre histoire, d'où je viens pour comprendre où je vais. » traduction par nos soins. PorDetrasDeOBalcao Apresentacao23 05 21, dir. by O BALCÃO 2022, 2022 [accessed 25 June 2024].

Dans un entretien donné à Carole Guilbaud, publié aux éditions Zulma, sous le titre *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*, l'astrophysicien Aurélien Barrau argumente :

> L'art a un rôle essentiel à jouer. [...] L'art, la littérature, la poésie sont des armes de précision. Il va falloir les dégainer. [...] Si la science peut évidemment aider en tant qu'outil diagnostique, elle ne peut pas, à mon sens, être au cœur de l'inchoatif révolutionnaire. Réagencer entièrement le rhizome du réel est une tâche bien trop lourde pour elle.
>
> [...] Ce n'est ni par la création de commissions et de comités, ni par l'instauration systématique du fameux « rapport de force », ni par la croyance aveugle au miracle technologique, qu'un tout autre monde pourra jaillir. [...] Il faut être beaucoup plus profond, plus subversif et plus élégant. Lire les premières pages du *Journal du voleur* (de Jean Genet) constituerait sans doute un premier pas décisif, entre audace et délectation. Il va falloir nager en eaux troubles. Et revendiquer l'incorrect (Barrau, 2022, p.16-21).

Et dans les premières pages du *Journal du Voleur*, de Jean Genet, nous pouvons lire :

> Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls. On la distingue dans un regard, une démarche, un sourire, et c'est en vous qu'elle produit les remous. Elle vous démonte. Cette violence est un calme qui vous agite (Genet, 1982 [1ère édition :1949])

Une violence comprise comme force, comme vie, comme explicité par Genet dans l'article « Violence et brutalité » publié en 1977 :

> Si nous réfléchissons à n'importe quel phénomène vital, selon même sa plus étroite signification qui est : biologique, nous comprenons que violence et vie sont à peu près synonymes. Le grain de blé qui germe et fend la terre gelée, le bec du poussin qui brise la coquille de l'œuf, la fécondation de la femme, la naissance d'un enfant relèvent d'accusation de violence. Et personne ne met en

> cause l'enfant, la femme, le poussin, le bourgeon, le grain de blé. (Genet, 1991, p.199)[7].

La liberté prise par rapport à la figure de Chantal, dans la mise en scène de Renato Carrera, exacerbe la vie, la violence du personnage. Que ce soit dans le jeu d'acteur, dans les costumes et accessoires portés, ou encore dans le texte qui ajoute aux répliques écrites par Genet une puissante diatribe à un moment central de la pièce, Chantal Apurinã appelle avec force à la révolte et élargit le champ de l'insurrection. Le théâtre, dit-iel déjà dans *Por detrás de O Balcão*, c'est comme une flèche : « avant d'être lancée vers sa cible, il revient en arrière. Puis, une fois lancé, il parcourt un chemin inconnu[8] ». Ici, il s'agit d'un chemin qui atteint bien son objectif, c'est-à-dire, celui d'être une « explosion active, un acte à partir duquel le public réagit, comme il veut, comme il peut » (Genet, 1968).

« Sur terre, je le dis, ceux qui ne se résignent pas sont toujours les plus forts, et ils vivent à jamais[9] »

Depois do silêncio / Après le silence est le troisième volet de la *Trilogie de l'horreur* initiée par Christiane Jatahy en 2021. Après *Entre chien et loup*, qui s'attaque aux mécanismes du fascisme, et *Before the sky falls* qui aborde la violence du pouvoir politique du patriarcat envers toutes les formes d'expression du féminin et envers la nature[10], la metteuse en scène et réalisatrice brésilienne joint le

7 Jean Genet, « Violence et brutalité », préface réunissant les écrits des membres du groupe allemand, « Fraction Armée Rouge », publié sous forme d'article le 2 septembre 1977, dans *Le Monde*. Republié dans *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, 1991, p.199.

8 Por Detras De O Balcao Apresentacao 23 05 21, dir. by O BALCÃO 2022, 2022 [accessed 25 June 2024].

9 Dernière phrase du roman *Charrue tordue*, d'Itamar Vieira Junior (*Torto Arado*), traduit par Jean-Marie Blas de Roblès (éditions Zulma, 2023)

10 « *Entre Chien et Loup* a été créé à la Comédie de Genève avec une distribution mixte suisse-française-brésilienne pour explorer les mécanismes du fascisme dans un dialogue avec *Dogville* de Lars Von Trier. La première

roman d'Itamar Vieira Junior au documentaire *Cabra marcado pra morrer*, d'Eduardo Coutinho, pour créer, avec des artistes brésiliens, le spectacle *Après le silence / Depois do silêncio*.

Dès la première scène, il nous est indiqué clairement, solennellement, que le spectacle traitera d'un aspect structurel de l'injustice sociale au Brésil : la lutte pour la terre. Le *drame* se joue sur scène, mais également à travers et sur un immense écran en fond de plateau sur lequel sont projetés des extraits du documentaire d'Eduardo Coutinho, ainsi qu'un film réalisé par Christiane Jatahy dans les communautés de Remanso et Iúna, dans la Chapada Diamantina. C'est également du quilombo de Remanso que vient l'une des comédiennes, Gal Pereira, qui incarne la divinité Santa Rita Pescadeira. L'acte théâtral, l'*instant t* de l'explosion active, résulte ici des interactions entre le documentaire, le film tourné à Remanso et Iuna et le jeu sur le plateau des comédiens. L'*explosion active* qui fait réagir le public vient, en très grande partie, du brouillage des frontières entre le documentaire et la fiction, entre l'enregistré et le vivant, entre le passé et le présent, entre le politique et le poétique. L'histoire est celle de Belonísia et Bibiana, adaptée du

a eu lieu au Festival d'Avignon 2021 et depuis le spectacle continue en tournée. *Before the Sky Falls*, une création germanophone au Schauspielhaus Zürich avec des acteurs de l'ensemble de la maison, fouille le *Macbeth* de Shakespeare pour mettre à nu le patriarcat toxique qui dévore la planète, confronté à une résistance indigène Yanomami selon les mots de Davi Kopenawa et Bruce Albert dans le livre *La Chute du Ciel*. Le spectacle a été créé à la Schauspielhaus Zurich en octobre 2021, et a continué sur le répertoire de la maison jusqu'au janvier 2023. Clôturant la trilogie, *Après le Silence / Depois do silêncio* parle des questions de race, du déni de la parole des noirs et des autochtones au Brésil, du territoire et de la résistance, de la révolution. Basé sur le roman *Torto Arado* d'Itamar Vieira Junior et le film *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, il marque le retour de Christiane Jatahy à la création au Brésil, avec des actrices brésiliennes et des collaborateurs brésiliens. *Après le Silence / Depois do silêncio* a eu sa première aux Wiener Festwochen, à Vienne, en juin 2022 ». Christiane Jatahy. (2023, 4 janvier). Entre chien et loup - Christiane Jatahy. https://christianejatahy.com/fr/creation/entre-chien-et-loup/

roman de Itamar Vieira Junior, mais elle prend également sa source dans le vécu des comédiennes et des habitants des communautés de la Chapada. Sur scène, fiction et documentaire se confondent et les vies de résistance des *quilombolas* prennent possession du plateau à travers le film, qui se double du jeu des comédiennes et du musicien, dans une (re)présentation des personnages du roman *et* des habitants du quilombo. Les comédiennes racontent une histoire tissée de plusieurs vies, et la divinité interprétée par Gal Pereira nous transporte dans un espace-temps fictif, certes, mais également dans une autre relation au monde dont une scène de transe semble l'allégorie. Une relation nouvelle qui nous fait voir, sentir, espérer une logique autre qui donne corps aux voix invisibilisées jusqu'alors.

> Le théâtre est toujours politique, même quand il ne parle pas de politique. Je crois qu'il est très important, aujourd'hui, d'affirmer cette chose-là. Il s'agit également d'un spectacle qui cherche à faire naître des émotions, notamment en générant des liens et des possibilités d'échange entre les actrices qui sont sur scène et les publics qui sont dans la salle. Pour moi, fondamentalement, le théâtre est cet espace au sein duquel cette relation entre les interprètes et les spectateurs peut avoir lieu. (Jatahi, La Terrasse, 2022, N° 304)

Le travail de Christiane Jatahy est, il est vrai, autant poétique que politique, à la fois dans ce qui est raconté/montré/joué sur scène et à l'écran, et par sa capacité à ouvrir de nouveaux horizons chez le spectateur, mais également par une démarche consciente qui l'a amenée à convaincre ses producteurs de travailler au Brésil pendant la période de création, avec des artistes brésiliens, permettant ainsi un partage de richesses, « uma divisão de capital[11] » : le théâtre comme action concrète et créateur de nouvelles possibilités de lutte.

11 Jatahi, entretien pour RFI.

Le théâtre comme une « École de la résistance[12] »

Milo Rau, fondateur de la maison de production de théâtre et de cinéma *International Institute of Political Murder* et actuel directeur du Festival de Vienne, inscrit, comme Christiane Jatahy, le réel sur scène, brouille les frontières du documentaire et de la fiction, mélange cinéma, théâtre et témoignage en langues et langages divers, et appelle sur scène des comédiens-témoins-activistes. Capable de « transformer la représentation de l'événement historique en nouvel événement historique » (Solis, 2024), Milo Rau veut faire de « l'art une « micro-écologie », c'est-à-dire quelque chose qui est plus grand et plus durable que la pièce elle-même ». Car, selon lui : « Le théâtre peut créer des formes de solidarité et de communauté parallèles à l›exploitation capitaliste » (cité par Lasserre, 2023).

Pour clore sa « trilogie des mythes anciens », Milo Rau a créé, en 2023, un spectacle intitulé *Antigone en Amazonie*, dont l'action se situe dans l'État du Pará. Le cœur du drame est le massacre de 1996, quand la police a chargé les manifestants activistes du MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) torturant et tuant les militants sur la BR-155. Antigone est interprétée par l'activiste/artiviste Kay Sara, le chœur est composé des militants survivants du massacre, et les autres rôles sont joués par des comédiens belges et brésiliens. Milo Rau convoque aussi Airton Krenak pour interpréter Tirésias, le devin aveugle de Thèbes, et filme une reconstitution publique du massacre du 17 avril 1996 sur le lieu exact du crime.

Milo Rau explique :

> [...] mon travail tente de fabriquer des « micro-écologies », une façon de penser un projet non plus comme une simple pièce

12 Milo Rau explique le processus de création d'Antigone en Amazonie : « La première phase de répétition avait été interrompue par le Covid. Nous avons alors créé l' « École de la Résistance », où des activistes du monde entier débattaient de stratégies post-capitalistes, et nous avons continué à travailler en ligne » (Rau, 2023).

> de théâtre mais de créer autour toute une économie parallèle à l'intérieur du système capitaliste, pour produire, vendre et consommer de manière différente. Notre volonté est de continuer, après les premières représentations, à se servir des outils de création artistique pour construire des cercles de production et de distribution vertueux et pérennes. La « micro-écologie », c'est occuper le capitalisme, comme le MST occupe la terre. [...] L'activisme peut être perçu comme ciblé et éphémère mais il nous faut essayer de mettre en place des réseaux alternatifs plus durables. Grâce à ces « micro-écologies », le consommateur ou simple citoyen, quand il sort du théâtre, doit avoir des outils en main, simples et pratiques, pour participer à cette autre façon de faire et de vivre. Il est important pour moi de « critiquer » la manière de faire du théâtre, d'analyser les processus pour pouvoir les transformer. Nous vivons dans une civilisation globalisée, envahie par quelques mythes européens, méditerranéens. C'est un fait immuable, une nature contre laquelle nous ne pouvons aller. Il faut travailler avec cette nature et ses extrêmes. Il nous faut trouver une façon de vivre mieux pour les huit milliards d'humains, de penser la consommation autrement, de construire d'autres relations – et aussi une manière alternative, complètement nouvelle, de produire du théâtre. (Entretien Avec Milo Rau, s. d.)

Le théâtre comme une école de la résistance : montrant, dénonçant, mais aussi peut-être transformant les relations entre l'homme et son environnement moral, social, économique – utopie ? ou révolution déjà en marche et absolument nécessaire ?

RÉFÉRENCES

BARRAU, Aurélien and GUILBAUD, Carole. *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*, Paris : Éditions Zulma, 2022.

GENET, Jean. *Le Balcon*. In GENET, Jean, Œuvres *complètes / Jean Genet*

4, Paris : Gallimard, 1968

GENET, Jean. « L'Étrange mot d'… ». In GENET, Jean, Œuvres complètes / Jean Genet 4, Paris : Gallimard, 1968.

GENET, Jean, *Journal du voleur*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1982 [1ère édition : 1949].

GENET, Jean. « Faites connaissance avec les Guaranis » [1972]. In GENET, Jean, *L'ennemi déclaré: textes et entretiens*, *Œuvres complètes* / Jean Genet, 6. Paris: Gallimard, 1991, p. 119-120.

GENET, Jean. « Entretien avec Rüdiger Wischenbart et Layla Shahid Barrada ». In GENET, Jean, *L'ennemi déclaré: textes et entretiens*, Œuvres complètes / Jean Genet, 6. Paris: Gallimard, 1991, p. 269-296.

GENET, Jean. « Violence et brutalité ». In GENET, Jean, *L' ennemi déclaré: textes et entretiens*, Œuvres complètes / Jean Genet, 6. Paris: Gallimard, 1991, p.199-206.

GENET, Jean. *Théâtre complet*. Edition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

KRENAK, Ailton. *Idées pour retarder la fin du monde*, Bellevaux : Éditions Dehors, 2020.

LASSERRE, Guillaume. «Antigone sans terre et flamboyante», *Mediapart*, 11 décembre 2023 <https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/111223/antigone-sans-terre-et-flamboyante> [accessed 27 May 2024].

NEVEUX, Olivier. 'Le théâtre de Jean Genet : entretien avec Olivier Neveux – Période', 2017 <http://revueperiode.net/le-theatre-de-jean-genet-entretien-avec-olivier-neveux/> [accessed 25 April 2024].

RAU, Milo. « Le non radical. Leçons sur le bonheur post-capitaliste », L'Humanité, publié le 12 juillet 2023. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/milorau/le-non-radical-lecons-sur-le-bonheur-post-capitaliste-802816> [accessed 27 May 2024]

SOLIS, René. "Milo Rau, l'histoire à la barre, *Libération*, 4 juillet 2013 <https://www.liberation.fr/theatre/2013/07/04/milo-raul-histoire-a-la-barre_915997/> [accessed 27 May 2024].

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda – Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*, São Paulo : Editora UNESP, 2003.

Entretiens

Depois do silêncio (Après le silence), entretien avec Christiane Jatahy, La Terrasse, Publié le 25 octobre 2022 - N° 304. Disponible in Depois do silêncio (Après le silence) de Christiane Jatahy-Entretien (journal-laterrasse.fr) Accès le 29/08/2024

Entretien avec Milo Rau. (s. d.). Festival D'Avignon. https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-milo-rau-339477 Accès le 27/05/2024

O Comparatismo e a construção de uma geocultura latino-americana

Eduardo F. Coutinho

Levando-se em conta o que hoje se entende por "novo comparatismo", isto é, uma Literatura Comparada não mais restrita aos estudos geralmente de caráter binário entre obras, autores e movimentos literários, e não mais presa ao cânone da tradição ocidental, mas ao contrário, receptiva a todo tipo de expressão literária e cultural, e aberta a contribuições oriundas de outras áreas do conhecimento, este texto tem como eixo o estudo das relações entre este novo tipo de comparatismo e a produção tanto literária quanto teórico-crítica latino-americana. No trabalho serão comentadas, por uma perspectiva comparatista, as transformações que se têm operado, nas últimas décadas, no que diz respeito ao diálogo entre o pensamento latino-americano e as contribuições oriundas do universo euro-norte-americano.

Tendo passado por um processo de colonização de mais de três séculos e continuado dependente do ponto de vista econômico e cultural, embora não mais das mesmas matrizes, desde o início do século XIX até o presente, a América Latina sempre desenvolveu uma atitude dúbia com relação a seus dominadores. O mais frequente era a admiração cega, que levou as suas elites à importação indiscriminada de modelos, que eram impostos e adaptados ao local sem que se levassem em conta sequer as diferenças entre o seu contexto de origem e o de recepção. Mas havia também, embora em menor

escala, uma atitude oposta, geralmente de reação a esta e mais restrita ao meio intelectual, de busca de constituição de um discurso próprio, que deu origem a uma rica tradição ensaística, ainda hoje considerada uma das linhas mestras da produção intelectual do continente. É verdade que esta segunda postura de contestação do elemento forâneo chegou em alguns momentos a extremos, como a supervalorização romântica de um autoctonismo no fundo altamente contraditório ou a defesa inabalável de uma ideologia da mestiçagem, que neutralizava diferenças fundamentais, mas deixando-se de lado os excessos, comuns em todo processo de autoafirmação, ela teve o mérito de constituir um contraponto à ideologia da colonização e de chamar atenção para a necessidade de se encarar a realidade do continente a partir do próprio solo.

A ideia de abordar os problemas e situações do continente a partir de um olhar situado, assumindo o lócus de enunciação, acha-se na base do que vem sendo designado de "geocultura latino-americana", ou, nas palavras de Zulma Palermo, é a "intersecção entre pensamento, cultura e solo" (Palermo, 2005, p. 44). Não se trata, evidentemente, de desconhecer o sistema teórico eurocêntrico, desprezando suas categorias ou aportes valiosos, mas de arremeter contra o que Said designou de "jargões preciosistas", e as ideologias subjacentes, cujas formulações complexas obscurecem as circunstâncias sob as quais um pensamento localizado pode integrar outros contextos, alcançando novas relevâncias. Trata-se, na verdade, de construir-se uma reflexão, ou, melhor, um pensar culturalmente arraigado em outro espaço distinto do eurocêntrico, que sempre serviu de base à *intelligentsia* latino-americana. A modernidade, iniciada com a conquista da América, que é quando se origina a construção do "outro" da Europa, é um fenômeno que concebe esta última como centro do sistema planetário, pois dá origem à oposição centro vs. periferia ao incorporar o Novo Mundo à cartografia mundial. E ainda que toda cultura seja basicamente etnocêntrica, o etnocentrismo

europeu moderno tem a particularidade de pretender identificar-se com a noção de universalidade. O eurocentrismo da modernidade consiste exatamente, nas palavras de Enrique Dussel, no fato de "haver confundido a universalidade abstrata com a mundialidade concreta homogeneizada pela Europa como centro" (Dussel, 2000, p. 48); daí a necessidade do intelectual latino-americano de posicionar-se criticamente a partir das especificidades de seu próprio processo de formação e de receber também a contribuição forânea situando-se nessa perspectiva.

A consciência dessa questão somada à contribuição de correntes teóricas contemporâneas, que chegaram à América Latina e encontraram no continente um terreno propício à sua penetração, serão os pivôs da transformação que irá ocorrer nos estudos literários latino-americanos. Em meados do século XX, a Literatura Comparada, que havia surgido em moldes historicistas, cedera lugar, por influência das correntes imanentistas então em voga, à preocupação com a construção de uma poética universal, ou, melhor, com a construção de modelos para a apreensão do fenômeno literário que eram generalizados e extensivos a todo e qualquer contexto, independentemente das circunstâncias em que a obra ou seu equivalente era produzida. A palavra de ordem nessa época era a construção de leis ou regras que fossem válidas em quaisquer circunstâncias e servissem para explicar o produto literário, sem levar em conta diferenças específicas. Os estudos literários, de um modo geral, e a Literatura Comparada, em particular, haviam adquirido foros de universalidade, calcados na falsa pretensão de erigirem-se como científicos, e consequentemente se tornaram a-históricos e de cunho totalizador. Os modelos criados com base nesse espírito revestiram-se da autoridade normalmente atribuída ao discurso científico e institucionalizaram-se, passando a ser vistos como espécies de dogmas a serem observados. O resultado foi a inversão da perspectiva desses estudos, que passaram da reflexão concreta,

baseada em textos, à aplicação quase mecânica de construções abstraídas de seu contexto histórico.

Nesse período, a migração de teorias de um meio intelectual para outro foi intensa, mas quase sempre realizada por uma via de mão única que deu margem a uma perspectiva nitidamente eurocêntrica. Como os polos talvez mais avançados dos estudos literários estavam localizados nas grandes metrópoles do oeste europeu, e mais recentemente também na América do Norte, e os teóricos mais atuantes achavam-se radicados lá ou provinham desses locais, suas formulações eram exportadas em grande escala para todo o mundo e aplicadas indiscriminadamente a qualquer contexto. Além disso, como suas teorias haviam partido de reflexões sobre um corpus literário oriundo dessas metrópoles, esta produção erigia-se como modelar. O resultado foi uma visão profundamente etnocêntrica e monocultural, que tomava tanto a literatura europeia, ou eventualmente a norte-americana, quanto a sua reflexão teórica como grandes referenciais canônicos e atribuía às demais produções provenientes de outras regiões a pecha de periféricas.

Essa visão universalista, de teor claramente formalista, que atingiu o seu apogeu nos anos dourados do Estruturalismo francês e foi amplamente disseminada pelos adeptos da chamada Escola Americana de Literatura Comparada, começou a sofrer intenso questionamento a partir da década de 1970, graças à contribuição das novas correntes do pensamento, surgidas ou transformadas a maioria delas em locais distintos do europeu, dentre as quais a Desconstrução, os Estudos Culturais e os Estudos Pós e Descoloniais, que tiveram como alguns de seus mais destacados princípios a revalorização da perspectiva histórica, embora não mais nos moldes do historicismo, e a politização desses estudos, passando a incluir em suas agendas questões como as seguintes: a identidade cultural presente na produção de textos, a construção de cânones distintos dos tradicionais e dotados de flexibilidade, a apropriação

e transformação de formas anteriores, as implicações políticas da influência cultural, a proposta de novas histórias literárias de caráter mais inclusivo e de novos modelos teóricos calcados em referenciais diversos, e a elaboração de novos sistemas de valores na abordagem estético-literária.

A identificação de cunho marcadamente ideológico do europeu com o universal, que sempre respaldou a visão de mundo eurocêntrica, já havia sofrido alguns embates na América Latina desde o surgimento de ciências como a antropologia e a etnologia, mas no terreno dos estudos literários os passos mais expressivos vão ser dados pelas indagações desencadeadas pelos filósofos pós-estruturalistas franceses, que deram origem ao que veio a ser chamado de teoria da Desconstrução quando transportadas para os Estados Unidos. Nesse contexto, bem como na América Latina, noções como a de autoria, cópia, influência e originalidade, entre outras, atuaram de modo muito profícuo sobre o comparatismo, levando-o a reestruturar muitos de seus princípios básicos, dentre os quais os paralelos frequentemente estabelecidos entre autores e obras e o apego a uma historiografia alheia e inadequada, resultantes do processo de dependência e do estado de colonialismo cultural ainda dominante no continente. Exemplo típico é o caso da prática unidirecional de fontes e influências, calcada numa relação de semelhança e continuidade, sempre desvantajosa para o texto ou autor latino-americano, que passou ser modificado pela valorização que se verificou do elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo estabelecido com o primeiro.

Embora a Literatura Comparada tivesse começado a ampliar sua esfera de atuação, deixando de restringir-se ao viés puramente erudito da tradição literária, por influência da Escola Soviética que penetrou no Ocidente a partir dos anos de 1960, trazendo como contribuição para a disciplina uma aproximação de correntes teóricas antagônicas como o formalismo e o marxismo, e a inclusão da

produção considerada popular, com a versão norte-americana dos Estudos Culturais, amplamente disseminada nas décadas de 1980 e 1990, ela registrou um salto significativo, deixando de lado a aura do literário que até então a dominava e passando a contemplar uma gama muito mais ampla de textos que incluía o que antes era designado de popular, e consequentemente excluído desses estudos, como também um tipo de produção textual até então considerado como pertencente a outros domínios. Os Estudos Culturais procederam a uma verdadeira desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento e privilegiava certas culturas, erigindo-as como exemplares, e empreenderam um forte combate a todo e qualquer sistema homogeneizador. A Literatura Comparada, que já vinha questionando seus princípios tradicionais, imbuiu-se de espírito semelhante e, em franco diálogo com aquela corrente, desencadeou fortes indagações à ideia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, passando a colocar no mesmo plano o que era periférico, marginal ou excêntrico e a valorizar o local, o regional, e tudo o que antes era rejeitado como cultura de massas.

Esse sentido mais inclusivo levado a cabo pelos Estudos Culturais teve como consequência uma transformação expressiva dos cânones da produção latino-americana, uma vez que a construção destes, desde a independência política, esteve associada ao processo de formação e constituição das novas nações. Daí a preocupação, presente na produção literária de cada um dos diferentes países, com a especificação de sua singularidade, definida por traços que os diferem uns dos outros e de suas matrizes europeias. Buscava-se constituir um corpus literário que fosse a expressão fiel do "espírito nacional", uma espécie de entidade abstrata homogênea, que muitas vezes recebeu designações como "brasilidade", "argentinidade", "mexicanidade", e assim por diante. No entanto, se era evidente a preocupação, presente na construção desses cânones, com a espe-

cificidade do país em questão, por outro lado, paradoxalmente, eles eram totalmente calcados em referenciais europeus: só incluíam obras produzidas pela elite intelectual cuja educação havia sido pautada em padrões europeus, e excluíam toda sorte de produção que não se encaixava nesse modelo. Assim, todo tipo do que poderia ser designado de "produção popular", ou a produção de outros grupos desprivilegiados, como as comunidades indígenas ou africanas espalhadas por todo o continente, era excluído do veio da chamada "literatura nacional" e relegado a segundo plano, geralmente sob o rótulo de folclore.

A consciência da condição de constructos dos cânones tradicionais e o consequente desmascaramento da perspectiva ontológica presente na construção das diversas literaturas nacionais latino-americanas deram origem no continente a uma verdadeira batalha do cânone, que mudou radicalmente a visão corrente da questão. Tomando a "identidade" agora, nas palavras de Stuart Hall (1994, p. 392), como uma "produção que não está nunca completa, mas sempre em processo, e é sempre constituída por dentro, e não por fora, da representação", e a "nação" como uma "comunidade imaginada", os comparatistas abandonaram a ideia de um cânone único, substituindo-o pela noção de uma estrutura aberta, suficientemente flexível de modo a incluir um espectro de possibilidades que variam de acordo com circunstâncias históricas diferentes. O cânone, nessa nova visão, não é uma entidade fixa, natural, mas uma construção como outra qualquer, ideologicamente marcada e sujeita a interesses de ordem eminentemente política; desse modo, ele é mutável e inteiramente dependente do olhar que lhe dá forma. Ao assumir esse olhar, os intelectuais latino-americanos passaram a enfocar a questão por uma perspectiva múltipla, e o resultado foi surpreendente: toda aquela ampla produção até então excluída da órbita da literatura passou agora a ser levada em conta, tornando-se objeto de estudo inclusive no meio acadêmico. É o caso, apenas para

citarmos alguns exemplos, de línguas ainda vivas como o quíchua e o guarani, da produção em *créole* no Caribe francês, das chamadas formas populares, como o *corrido* mexicano e o cordel brasileiro, e da tradição oral ou compilada, como a das lendas maias.

Essa "abertura" do cânone, se assim se pode chamar, teve uma importância significativa na América Latina na medida em que tornou audível uma série de vozes silenciadas durante séculos. Comunidades indígenas ou africanas, cuja produção nunca havia sido levada a sério, passaram a ser estudadas em instituições acadêmicas, e criaram-se centros especializados no desenvolvimento desses estudos. Novos grupos de imigrantes, de origem diversa, mas sobretudo europeia e asiática, também começaram a ter sua produção estudada, e em locais como as universidades surgiram novas áreas de especialização. Os estudos sobre a mulher tornaram-se um campo respeitável de pesquisas e os discursos sobre a literatura – a Teoria, a Crítica e a Historiografia – adquiriram um novo olhar, que põe em xeque as antigas barreiras entre a literatura e outras áreas do conhecimento, sobretudo a Antropologia, a Sociologia, a História e a Filosofia. Em suma, a heterogeneidade da cultura do continente passou a ser enfatizada, e conceitos como os de "literatura nacional", forjados no meio acadêmico europeu e baseados em noções de unidade e coesão, que serviam a interesses específicos em momento histórico também determinado, revelaram-se impróprios para expressar a realidade cultural híbrida de um continente onde nações como a Aimara, por exemplo, foram divididas pela imposição arbitrária de fronteiras políticas.

Do mesmo modo que os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais também tiveram um forte embate com a Literatura Comparada, modificando muitos de seus pressupostos e ampliando significativamente o seu raio de atuação. Tendo surgido no contexto de língua inglesa por parte de escritores, e posteriormente de teóricos, que levantaram questionamentos sobre as estruturas

subjacentes dos processos de colonização, os Estudos Pós-Coloniais adquiriram uma tal dimensão, que passaram a abarcar todo tipo de contexto em que se verifica uma relação de dominação e subjugo do outro. Os textos dos teóricos do Pós-Colonialismo, na linha da obra seminal *Orientalismo* (1978), de Edward Said, têm como eixo expor e desfazer hierarquias de poder e advogar diferenças, a fim de permitir que as inúmeras vítimas da representação falem por si próprias. No campo da Literatura Comparada, tais pressupostos tiveram um impacto considerável, máxime em dois de seus aspectos: a crítica ao eurocentrismo que dominara a disciplina desde os seus primórdios e que fora responsável pelo estabelecimento de dicotomias insustentáveis como a de centro e periferia, ou de literatura central e emergente; e o reconhecimento e valorização de toda a produção até então excluída por ser oriunda de contextos considerados periféricos.

É nesse sentido que as teorias pós-coloniais portam como marca um caráter nitidamente político. Buscando desenvolver uma reflexão que dê conta das diferenças da produção chamada pós-colonial e aborde a tradição europeia por um viés que põe em xeque o etnocentrismo da perspectiva tradicional, elas visam em última instância a um diálogo em pé de igualdade entre vozes anteriormente antagônicas, desconstruindo a dicotomia hierárquica que se ocultava sob o mito da sacralização estética. A suposta neutralidade dos estudos literários, tão enfatizada por Arnold no século XIX, que camuflava a relação intrínseca entre conhecimento e poder, e que encontra ainda hoje ressonância em figuras como Harold Bloom, é desmascarada como uma proposta claramente ideológica, e as construções dicotômicas sustentadas por essa visão são desafiadas em suas bases, dando lugar a uma lógica distinta, de cunho paradoxal, em que o elemento alternativo, excludente, da racionalidade cartesiana cede lugar à possibilidade de uma adição.

Embora os Estudos Pós-Coloniais se tenham originado no

meio universitário e intelectual anglo-saxão e se tenham voltado numa primeira fase para o universo de língua inglesa, obviamente não mais se restringem a esse contexto, tendo já dado frutos interessantes em circuitos como o francófono, o lusófono e o hispanófono. Entretanto, em cada uma dessas esferas há especificidades de ordem histórica que não podem deixar de ser levadas em conta. No próprio contexto anglo-saxão, há uma distinção frequentemente feita entre as colônias chamadas "de estabelecimento", como o Canadá e a Austrália, e "de intervenção", como a Índia, que apresentam preocupações bastante distintas no que concerne ao trauma da colonização. Ainda dentro dessas duas categorias, não se pode tratar da mesma forma os países do *Commonwealth* e os Estados Unidos, que mudam da posição de dominados para a de dominadores, passando a identificar sua literatura no século XX com o cânone da produção europeia. Além disso, dentro dos próprios Estados Unidos, não se pode hoje deixar de reconhecer as diferenças fundamentais entre a produção literária canônica e a dos demais grupos desprivilegiados, que vêm travando verdadeira batalha pela conquista de um lugar de fala.

Mas a questão não para aí. Há ainda um fator de complicação que está no cerne das relações pós-coloniais e que frequentemente é deixado de lado nas discussões sobre o assunto: trata-se do que Slemon denominou de "teatro moderno das relações internacionais neocoloniais" (Cit. por Childs & Williams, 1997, p. 5). Embora os críticos preocupados com o problema tenham voltado sua discussão mais para os contextos neocolonizados pelos antigos colonizadores, como é o caso da Índia e da maioria das nações africanas modernas, o neocolonialismo, de ordem sobretudo econômica e cultural, tornou-se uma marca das relações internacionais no século XX, a ponto de uma teórica como Gayatri Spivak (1990, p. 166) afirmar: "Vivemos em um mundo pós-colonial neocolonizado". E é somente quando levamos em conta essas questões que podemos perceber

em sua complexidade um caso como o da América Latina, em que a maioria dos países já obtiveram a independência política de suas matrizes europeias desde a primeira metade do século XIX, mas transferiram o processo de dependência do ponto de vista econômico e cultural para outras nações colonizadoras.

A teoria Pós-Colonial teve, conforme observado, como seu ponto de partida a reação contra o discurso colonial designada de Literatura Pós-Colonial. Mas foi estendida no meio acadêmico a todo tipo de discurso que tinha por objetivo desconstruir relações de dominação e abuso e todo tipo de reflexão que não reconhecesse a heterogeneidade ou a alteridade, e foi nesse sentido que ela desempenhou um papel relevante em diferentes contextos e áreas do conhecimento. No entanto, devido a essa mesma perspectiva ampla, tornou-se necessário distinguir ou especificar as diferenças presentes em cada contexto. Com isso, os estudiosos latino-americanos que se dedicaram à questão optaram por uma teoria que designaram como Descolonialidade[1] e que definiram como um processo segundo o qual grupos étnicos e nações de etnia predominantemente não branca lutam para assegurar sua libertação das matrizes europeias. A Pós-Colonialidade, assim como a Descolonialidade, são usadas, sobretudo na Teoria Pós-Colonial, para descrever a resistência. Contudo, a descolonização busca a libertação das formas coloniais de pensamento de modo a revitalizar o conhecimento local e vernacular através do questionamento e da subversão das categorias e epistemologias europeias. Para Enrique Dussel (1984), a modernidade começou no século XV com a descoberta da América, e, para Aníbal Quijano (2019), a dominação colonial europeia foi acompanhada por um amplo complexo cultural conhecido como modernidade e

1 Por influência do francês e do inglês, o termo no Brasil tem sido traduzido mais comumente como "Decolonialidade". Preferimos, contudo, a forma "descolonialidade", empregada pelos autores portugueses e mais de acordo com a estrutura da língua portuguesa.

racionalidade que se estabeleceu como um paradigma universal de conhecimento. Assim, o aspecto mais importante da descolonização para ele é liberar a produção do conhecimento, da comunicação e da reflexão dos liames da modernidade e da racionalidade.

Essa reivindicação feita por Quijano, e mais tarde endossada por teóricos como Walter Mignolo, Zulma Palermo, Rita Segato e Maria Lugones, entre outros, acha-se presente, de uma maneira ou de outra, nas estratégias empregadas pela Teoria Descolonial para desenvolver um veio do pensamento ou de reflexão que, em vez de incorporar ideias e conceptualizações europeias, possa estabelecer um diálogo em pé de igualdade com elas. A consciência da necessidade desse diálogo vem dos velhos tempos da colonização política, mas vai ganhando força e se expressa sob diferentes formas ao longo dos séculos, como por exemplo quando substitui a rejeição do elemento forâneo pela sua apropriação. No campo da Língua e da Literatura, basta recordar a polêmica, proveniente do período romântico, sobre a existência de um espanhol da América ou um português do Brasil, ou as discussões sobre a permanência de um estilo barroco americano que se tornou uma espécie de *modus vivendi* no continente, e refloresceu em movimentos como o do chamado *boom* da narrativa de meados do século XX.

As formas de apropriação sempre foram frequentes nas literaturas da América Latina, a ponto de se poder dizer que constituem uma de suas principais marcas – é a tradição de ruptura a que se referiram diversos críticos, dentre os quais Haroldo de Campos (1979) – mas é inegável que as teorias pós e descoloniais, desenvolvidas da década de 1970 ao presente, tiveram um papel relevante não só por tornarem essas formas mais visíveis, como por chamarem atenção para a importância de se incentivarem essas operações, estendendo-as a todo um tipo de produção que até então ficara à margem do reconhecimento oficial. Além disso, elas conferiram aos processos de apropriação maior consciência da necessidade constante de con-

textualização, que garantisse o estabelecimento de diferenças entre os dois termos do processo. As produções literárias afro-brasileira ou afro-cubana, por exemplo, assimilaram dos Estados Unidos uma série de aportes significativos, mas não deixaram na maioria dos casos de registrar suas diferenças, e o mesmo fenômeno se evidencia com clareza se se tece um estudo comparativo da produção dos imigrantes europeus e asiáticos nos contextos latino-americanos. No espaço neocolonial, questões como a da classe social assomam de imediato em qualquer caso e se confundem ou sobrepõem muitas vezes às marcas de identidade etnoculturais.

E, assim como na produção literária, no plano dos discursos sobre a literatura a mesma questão se observa. É verdade que desde o século XIX já existia grande preocupação com a constituição de um discurso crítico calcado numa reflexão sobre a produção literária latino-americana e de teorias daí derivadas que pudessem dialogar com as correntes provenientes da Europa, conforme atesta a rica tradição ensaística que se desenvolveu desde então. Entretanto, essa preocupação sempre conviveu com a prática dominante de se importarem de maneira acrítica as tendências do pensamento europeu, e mais recentemente norte-americano, e de se pensar a produção latino-americana com o olhar internalizado das metrópoles neocoloniais. É somente de meados do século XX ao presente que essa atitude etnocêntrica começa a perder espaço, graças em grande parte à episteme pós-moderna, e é aí que o papel de teorias como a pós e a descolonial se torna mais significativo. Encontrando, pela semelhança de problemas e preocupações que apresentam, um terreno fértil no contexto latino-americano, tais teorias vieram a respaldar reflexões já bem maduras, dando impulso a um comparatismo efervescente, descolonizado, que, tendo há muito abandonado seus binômios tradicionais, vinha agora em busca de um diálogo em pé de igualdade no plano internacional.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana". *In:* Fernández Moreno, Cesar, org. *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHILDS, Peter & Williams, Patrick, eds. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. London: Prentice Hall, 1997.

DUSSEL, Enrique. *Caminhos de libertação latino-americana. História, Colonialismo e Libertação*, tomo II. Trad. José Carlos Barcellos. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

_____. "Europa, modernidade y eurocentrismo". *In:* Lander, Edgardo, org. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciências Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLASCSO, 2000.

HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *In:* Williams, Patrick & Chrisman, Laura, orgs. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. N. York: Columbia Univ. Press, 1994, p. 392-403.

MIGNOLO, Walter. ?*Podemos pensar los no europeos?* Ética decolonial y geopolíticas del conocer. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2018.

PALERMO, Zulma. *Desde la otra orilla:* pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina. Córdoba (Arg.): Alción Editora, 2005.

QUIJANO, Aníbal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Benos Aires: Ediciones de Signo, 2019.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPIVAK, Gayatri C., in Sarah Harasym, ed. *The Post-Colonial Critic:* Interviews, Strategies, Dialogues. London: Routledge, 1990.

Estilos literários ou discursividades literárias?

Élcio Aloisio Fragoso

Neste texto, descrevemos a relação entre língua e literatura no século XIX de uma perspectiva discursiva, contribuindo assim para uma reflexão acerca destes dois objetos, considerando a história da (s) língua (s) no Brasil, conforme Fragoso (2001). Inicialmente, fazemos algumas observações sobre o método historiográfico dominante para o ensino de literatura por décadas nas escolas através do instrumento linguístico e político do livro didático. Entretanto, este texto, filiado à metodologia da pesquisa da história das ciências da linguagem, apresenta um estudo acerca do discurso romântico brasileiro que ressalta o processo de construção da língua nacional, analisando-o como um acontecimento discursivo. Queremos destacar, por outro lado, que o livro didático configura um arquivo específico, pois ele também faz parte do processo de circulação do saber.

Sabemos, por outro lado, que a literatura é um campo de conhecimento muito mais vasto que este que é dado a conhecer pelo discurso do livro didático. Este domínio (da literatura), por sua vez, é complexo e se faz em diferentes direções, se pensarmos que no próprio Romantismo, temos um dizer que teoriza a literatura de uma certa forma. Souza (2007) trata mais formalmente destas questões relacionadas à constituição da disciplina da teoria da literatura sobretudo a partir do século XX em seu livro *Teoria da literatura*, publicado em 1986.

Nosso objetivo é analisar o funcionamento do discurso literário, relacionando suas marcas e propriedades às condições de produção deste discurso, para que se compreenda os processos de significação aí inscritos. Defendemos a tese de que os discursos sustentam certos sentidos, pois são práticas discursivas: "Só há prática através de e sob uma ideologia" (Pêcheux, 1995: 149). Mas antes, é necessário delimitar com qual concepção de linguagem, de língua e de literatura trabalhamos, bem como apresentar um breve histórico do nosso referencial teórico.

A Análise de Discurso é o nosso quadro referencial teórico, tal qual foi elaborado por Michel Pêcheux e seus colaboradores Michel Plon e Paul Henry, na década de 60, do século XX. A construção da Análise de Discurso de linha francesa está sustentada em três bases teóricas (a teoria linguística, a teoria materialista histórico-dialética das formações sociais e suas transformações e a teoria do discurso), sendo que estas três regiões são, de certo modo, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica), das quais Michel Pêcheux realiza uma releitura e institui um lugar próprio para esta nova teoria.

Nossa atenção, então, recai sobre a relação constitutiva entre língua e exterioridade, a materialidade linguístico-histórica do discurso literário. Dessa forma, cada estilo literário constitui-se em uma discursividade, com um funcionamento próprio. A língua se constrói diferentemente em cada estilo literário, pois cada estilo tem uma espessura histórica, textualizando-se de uma forma singular. No caso da literatura, é interessante observar como os discursos se textualizam, em outras palavras, como os estilos literários se materializam, produzindo efeitos sobre a língua, transformando-a, modificando-a, historicizando-a.

O material didático: um arquivo específico de circulação do saber literário

O dizer sobre a literatura que está posto no discurso do livro didático não deve ser tomado como evidente, pois devemos compreender antes como se dá a espacialização das teorias pelos diferentes (mesmos) modos de inscrição de um saber sobre a língua na relação entre Estado, Ciência e Sociedade (Pfeiffer e Silva, 2014).

Facilmente, encontramos, principalmente, nos livros didáticos, uma divisão (com base em um historicismo cronológico) da literatura no Brasil, cuja referência é o próprio percurso da história (entendida aqui no sentido de linearidade sucessiva de fatos, continuidade progressiva) brasileira.

A história, bem como a literatura, é descrita como transparente no discurso do livro didático. É o historicismo cronológico que constitui a referência para o discurso do livro didático. Nesse sentido, a literatura é contada tendo em vista esta continuidade que é própria da história.

Dessa forma, os livros didáticos propõem uma divisão (para a literatura no Brasil) entre a produção literária desenvolvida no período colonial e a produção literária desenvolvida após a nossa independência política (período nacional). Podemos dizer ainda que, no discurso do livro didático a literatura é explicitada, apenas, enquanto períodos/escolas/estilos literários autônomos (blocos homogêneos) que se sucedem (se substituem) e que são interpretados a partir desse historicismo cronológico, ou seja, estes estilos literários são narrados como simples fatos que se acoplam numa suposta linha de sucessão.

O discurso do livro didático, portanto, não descreve/interpreta a história da literatura brasileira enquanto parte constitutiva da história da língua portuguesa no Brasil. Nesse sentido, podemos afirmar que o discurso do livro didático limita a literatura a um estudo fragmentado, que não compreende as reais condições de produção

desse discurso. Dessa perspectiva, a literatura é ensinada como uma disciplina autônoma, independente da língua. No discurso do livro didático, descreve-se o conteúdo (os autores, obras, características ...) da literatura e não a sua materialidade linguística e discursiva. Isso resulta na configuração de um estudo cronológico para a literatura brasileira, pois desviando-se da materialidade histórica da língua - as produções literárias enquanto escritura da língua, enquanto um «gesto de interpretação» (Orlandi, 1996) sobre a língua -, o livro didático descreve os fatos de linguagem, relacionados à literatura, como tendo origem neles mesmos, em sua interioridade, ou seja, como não tendo nem anterioridade e nem exterioridade (que são constitutivas deles), desconsiderando, portanto, as reais condições de produção desse discurso. Parte-se, portanto, do fato em si (o livro didático apenas «reflete» uma interpretação já dada a este fato) e não da compreensão dos elementos que o levaram a ser interpretado de um certo modo e não de outro (o ideológico). É dessa forma que estamos entendendo a abordagem histórica sustentada pelo discurso do livro didático para o estudo da literatura brasileira.

Porém, queremos destacar que não é esta a abordagem teórica que sustentamos nesse trabalho, em relação ao estilo literário romântico - nosso objeto de estudo específico. Não nos filiamos a este horizonte teórico que é "assumido" pelo discurso do livro didático.

É interessante observar também que, em nenhum momento, a questão da língua nacional (brasileira) é colocada nas teorizações/concepções que descrevem o Romantismo e que são explicitadas pelo discurso do livro didático. Este discurso, portanto, nega o fato de linguagem que constitui o Romantismo. Em outras palavras, o discurso do livro didático nega a própria materialidade linguística (e discursiva) das obras literárias românticas.

Trata-se, então, segundo o que pensamos, de considerar o estilo de escrita romântico como um acontecimento de linguagem (discursivo) singular que explicitou a instituição da língua nacional brasileira.

Podemos dizer ainda que esta divisão que aparece no discurso do livro didático e que torna visível a ideia de sucessividade/continuidade para o movimento da literatura no Brasil, fixa uma certa interpretação para os estudos literários do Brasil, ou seja, com esta divisão, legitima-se uma certa leitura para a literatura no Brasil. Será, portanto, essa sucessividade progressiva que constituirá a referência para a sistematização/teorização do ensino/estudo da literatura brasileira.

Por outro lado, essa teorização da literatura brasileira não é uma descrição "neutra" (e "transparente") que apresenta os fatos numa suposta linha de sucessão (evolução cronológica). Esta descrição dos fatos (literários) mostra a filiação teórica adotada pelos livros didáticos. Trata-se de uma política linguística que está fundamentada teoricamente e que constitui uma prática na sociedade e na história.

Não vemos, portanto, no discurso do livro didático uma real preocupação em descrever (interpretar) o movimento (a constituição) do pensamento literário no Brasil (ou seja, considerar a literatura como uma escritura que é produzida em determinadas condições e que, portanto, possui uma materialidade histórica/ideológica). Ao invés disso, temos a instituição de uma leitura/interpretação, filiada à perspectiva cronológica da história, para o movimento da literatura no Brasil. Ou seja, o discurso do livro didático estanca certas leituras para o movimento literário brasileiro, em detrimento de outras. Não é aleatória esta filiação, assim como a dominância deste estudo cronológico resulta de uma política linguística assentada em uma certa teoria, posta pelo discurso do livro didático como sendo a única possível.

Tendo em vista esta divisão, o Romantismo aparece apenas como a escola literária que inicia a era nacional da literatura no Brasil, e não como um estilo literário que explicita (constrói-se sob as bases materiais da língua) a materialidade linguística e discursi-

va da língua nacional. Dito de outra forma, como um discurso que pratica as ideologias (dominantes) formadoras de opiniões da época.

Nesse sentido, o estilo literário romântico dá a (é um lugar de) visibilidade da constituição do pensamento literário brasileiro. Ele inaugura uma posição discursiva para o autor nacional que poderá interpretar a sua própria língua, ou seja, os escritores românticos criam um saber linguístico específico da língua nacional. Trata-se de pensar, então, na constituição da língua nacional, pois entendemos que a literatura é um discurso que tem parte decisiva (que é constitutivo) na construção de uma língua escrita (nacional).

O discurso romântico, portanto, pratica a língua de um modo específico, e isso confere a ela a singularidade da língua nacional, ou seja, estamos entendendo a literatura romântica como um discurso que descreveu/interpretou as singularidades dessa língua. Estamos afirmando que a materialidade linguística deste discurso explicitou a existência de uma língua nacional. Trata-se de compreender que esta materialidade estava produzindo um deslocamento em relação à tradicional língua portuguesa. Ela rompia com os padrões clássicos desta língua, e instituía, por outro lado, a "simplicidade" e a "naturalidade" enquanto traços particulares da língua nacional.

Dessa forma, a materialidade (o próprio funcionamento ideológico da língua) do discurso romântico fixou/legitimou uma "língua própria" para o território nacional. Esta língua "deveria" expressar/exprimir a "naturalidade do pensamento" brasileiro, uma vez que a língua portuguesa tradicional não exprimia "perfeitamente" o nosso pensamento, pois, segundo os românticos, tratava-se de uma língua prolixa, pesada, monótona, contida, lógica, sem nenhuma elegância. É nesse sentido que estamos afirmando que o discurso romântico brasileiro provocou um certo deslocamento na memória da antiga língua portuguesa. Deslocamento este visível nas produções literárias que constituíram o discurso romântico.

A nosso ver, a leitura que os livros didáticos "adotam" e veiculam a respeito do Romantismo brasileiro, sustenta-se numa perspectiva que olha para este acontecimento enquanto um bloco homogêneo (autônomo e continuo) e abstrato de ideias que instaura automaticamente um novo estilo de escrita (ligado à liberdade criadora do escritor), formas livres para os gêneros literários (em oposição à noção de gênero fixo) e uma nova ordem de pensamento (em relação à arte literária) ligada à ação consciente (psicológica) dos autores (=escritores) que pertenceram a esta escola literária.

Portanto, o livro didático não olha para o Romantismo enquanto uma dispersão de discursos que configurava um/este acontecimento discursivo singular, ou seja, as vozes que irromperam no Romantismo são apagadas no discurso do livro didático, pois elas são apontadas apenas enquanto temas que configuraram as produções literárias desta época. O discurso do livro didático estanca a dispersão de sentidos que irromperam com o discurso romântico.

Podemos afirmar também que, deste lugar teórico, categorias como: estilo (literário ou individual) e gêneros literários aparecem como transparentes, naturalizados. Esta perspectiva teoriza (sistematiza) o Romantismo no seu nível abstrato, isto é, descrevendo o contexto sócio/histórico da época na sua transparência (desconsiderando o efeito ideológico e o efeito da determinação histórica que compreende a rede de memória fundadora do pensamento de um certo povo), tratando de autores (indicando dados de sua biografia), obras (citando data de publicação), características, etc., na ilusão de um estudo completo deste estilo literário, elaborando conceitos (e classificações) num nível sucessivo de fatos e de ideias, etc. Também desta perspectiva, o Romantismo apenas «reproduz" uma certa interpretação trabalhada pela ideologia nacionalista da época. É dessa forma que os livros didáticos, que se filiam a uma corrente evolucionista (que compreende a descrição dos fatos numa

suposta sucessividade/continuidade), tratam a dimensão histórica deste acontecimento discursivo.

Queremos nos distanciar desta concepção histórica, entendida enquanto processo linear, que imobiliza a literatura. O material didático (que configura um arquivo específico, não estamos desconsiderando isso, pois ele também faz parte do processo de circulação do saber) imprime uma certa leitura para o movimento da literatura brasileira que se impõe como um conhecimento legítimo (e transparente) sobre este objeto. Ou seja, o material didático por meio de uma teorização (elaborada a partir de certas filiações), conforme já dissemos, apenas reflete as concepções que interpretam os períodos literários de um certo modo, ao invés de compreendê-los na sua especificidade. O discurso do livro didático legitima uma certa interpretação para o movimento da literatura brasileira tendo em vista filiações teóricas específicas. Por exemplo, em relação à descrição do Romantismo, o livro didático se filia a uma corrente nacionalista que interpreta esta produção literária (romântica) apenas como a descrição de temas nacionais. Busca-se descrever este nacionalismo na sua transparência, na sua «essência» (o sentimento de orgulho nacional). Dessa perspectiva, o sentimento nacionalista que irrompe no Brasil aparece ligado à natureza, ao elemento natural. É essa interpretação que o discurso do livro didático imprime para o nacionalismo que emerge no Romantismo. Ainda desta perspectiva teórica, a descrição do Romantismo se dá no nível de características inerentes, ou seja, é a sua interioridade que se pretende descrever. Não se passa, portanto, do nível da formulação (individual e consciente) desse discurso (o romântico), ou dito de outra forma, nega-se o estatuto da memória (o já-dito) da língua, bem como a noção de determinação histórica (as reais condições históricas em que um acontecimento discursivo irrompe); noções estas que fazem parte das condições de produção de um discurso, e, portanto, do processo de constituição dos sentidos desse discurso (processos de significação).

Para nós, esta divisão – "adotada" pela maioria dos livros didáticos para descrever o movimento da literatura brasileira – não é encarada somente como uma passagem/uma transição (decorrente da nossa independência política), onde teríamos dois momentos que se sucedem: de um lado um conjunto de obras que caracterizam a produção literária colonial e do outro um conjunto de obras que configuram a produção nacional. Esta divisão explicitada pelo Romantismo (e que compreenderemos neste artigo enquanto, fundamentalmente, um fato - acontecimento - de linguagem) é o lugar onde inclino meu olhar para fazer minhas reflexões à luz dos trabalhos desenvolvidos por Michel Pêcheux (e colaboradores na década de 60, na França) e Eni Orlandi (no Brasil) no campo de conhecimento específico da Análise de Discurso. É este o universo teórico a que nos filiamos.

Este trabalho inscreve-se também no interior do quadro temático do projeto "Histórias das Ideias Linguísticas no Brasil: Ética e Política das Línguas", desenvolvido com o apoio do acordo Capes/Cofecub entre 1996 e 2003 e coordenado por Eni Orlandi, no lado brasileiro, um dos primeiros projetos na área no Brasil e que visava estudar/fazer (um)a história política do campo de conhecimento sobre linguagem. Este e outros projetos realizados na época oficializaram o Programa de pesquisas na área de História das Ideias Linguísticas articulada com a Análise de Discurso, no Brasil.

Neste artigo, pretendemos, então, compreender o modo como a língua portuguesa (enquanto base) se configurou no Brasil, sendo atravessada pela literatura romântica (enquanto processo discursivo) e, ao mesmo tempo, explicitar a maneira como o brasileiro e a nação brasileira passaram a ser representados (identificados) nesta língua, a partir desta ruptura (instaurada pelo discurso romântico). Em outras palavras, nosso trabalho deve procurar explicitar essa relação entre língua (entendida aqui como a base para a realização de processos discursivos, portanto é no seu funcionamento que o

discurso se constitui) e literatura (que para nós, ou seja, dentro do quadro teórico a que nos filiamos, é uma forma de discurso, porque faz um uso específico da língua, colocando-a em funcionamento), no Brasil, no século XIX.

Queremos, portanto, compreender os sentidos de brasilidade constituídos pelo discurso romântico para a língua nacional, para a nação brasileira e para o cidadão brasileiro.

Nossa questão assim colocada, já direciona nosso trabalho para um lugar (teórico) específico, conforme já mencionamos, que constituirá nossas reflexões e dará a forma individual/singular para a nossa análise, que corresponderá às perguntas que faremos ao nosso material de análise. Desse modo, nossa análise tomará forma se inscrevendo no interior das noções que constituem o quadro teórico de referência da Análise de Discurso de filiação materialista. São, entre outras, estas as noções que constituirão (estão na base de) nossas reflexões: língua (pois nos estudos discursivos a língua fornece as condições materiais para que o discurso se realize, ou seja, ela é estruturante do discurso), discurso, sujeito, memória (interdiscurso), história, ideologia, formação discursiva e outras (noções) próprias deste domínio de conhecimento, e que serão compreendidas em suas especificidades na medida em que nossa análise vai sendo constituída. Elas não são, portanto, categorias que se aplicam a um determinado material de análise (*corpus*) a fim de imobilizá-lo. Elas não se reduzem a uma mera aplicação ao material de análise. Estas noções são constitutivas do próprio objeto de estudo que propomos analisar (e explicitar), ou seja, elas constituem as condições de produção de um discurso (no nosso caso, analisaremos as condições de produção do discurso romântico). Dessa forma, queremos compreender a maneira como os sentidos de brasilidade foram instituídos pelo discurso romântico.

Finalmente, queremos destacar também que o estilo literário romântico já foi objeto de estudo de inúmeros trabalhos

pertencentes, em geral, aos estudos literários. Diferentes teorias já descreveram/interpretaram este mesmo objeto. Porém, a análise que propusemo-nos realizar neste texto, visa compreender o funcionamento linguístico/discursivo deste acontecimento de linguagem, o Romantismo, da perspectiva da história da língua no Brasil. E o quadro teórico que constituirá a referência para a construção de nossa análise é o da Análise de Discurso Materialista.

De nossa perspectiva teórica, a obra literária deve ser entendida enquanto discurso, pois ela trabalha a língua na sua relação com a ideologia (a sua exterioridade). Ela explicita o posicionamento em uma certa formação discursiva. Nesse caso, a obra literária coloca a língua em funcionamento, ou seja, ela mostra que a exterioridade (a ideologia) é constitutiva da língua. Portanto, a obra literária pratica as ideologias dominantes da época em que ela foi produzida. Decorre daí a importância de se compreender os processos de construção do sentido para não ficarmos na sua transparência. Enfim, trabalhamos, neste estudo, com a produção literária enquanto uma escritura que imprime uma memória para a língua.

Um acontecimento discursivo singular: o Romantismo

Há, primeiramente, um trabalho decisivo a ser feito em relação às formas de se conceber/descrever o Romantismo - que consiste em deslocar a noção de escola/estilo/período literário (que é uma noção autônoma), para a noção de discurso (que é relativa).

Nesse sentido, não pretendemos pensar este acontecimento a partir de uma perspectiva cronológica, também não se trata de reduzi-lo a um estudo que o considera como o marco inicial da era nacional do pensamento (literário) brasileiro. Trata-se, antes, de descrever a especificidade deste acontecimento, de demarcar seu domínio para definirmos aquilo de que fala e como se fala. É isso que entendemos por descontinuidade. Ou seja, um acontecimento

não se dá numa ordem sequencial, contínua; um acontecimento, então, irrompe, não na forma de uma descoberta ou de um novo pensamento que nasceu "gratuitamente" na consciência dos homens, mas como diferenças que se instalam em relação ao que já foi dito antes neste espaço de memória específico. São estas manifestações que emergem, sob determinadas condições e num momento específico, que estamos chamando de acontecimento (discursivo). Procuramos descrever, a partir da análise das condições de produção do discurso romântico, que acontecimento discursivo é este, quais sentidos ele instaura? Este acontecimento reclama por sentidos (os fatos reclamam por sentidos) e a história lhe proverá de sentidos. Interessou-nos mostrar o funcionamento linguístico-discursivo para compreender, materialmente, como os sentidos se constituíram (se produziram), interdiscursivamente, e, por outro lado, como eles foram explicitados, considerando a forma material própria deste discurso – o romântico. A própria formulação de um discurso materializa os efeitos de sentidos próprios das posições em que os sujeitos estão inscritos, sendo determinados por formações discursivas específicas. Ou seja, o funcionamento do discurso romântico sustentou certos sentidos e não outros para a língua, para a nação, para o sujeito brasileiro, para o nosso Estado em construção. A análise da materialidade desse discurso, considerando suas condições de produção, permitiu-nos compreender a produção de certos efeitos de sentidos e não de outros para a nação brasileira, o Estado brasileiro e o sujeito brasileiro que se constituíam.

Para isso, valemo-nos da noção de acontecimento dada por Pêcheux (1990):

> A partir do que precede, diremos que o gesto que consiste em inscrever tal discurso dado em tal série, a incorporá-lo a um "corpus", corre sempre o risco de absorver o acontecimento desse discurso na estrutura da série na medida em que esta tende a funcionar como transcendental histórico, grade de leitura

> ou memória antecipadora do discurso em questão. A noção de "formação discursiva" emprestada a Foucault pela análise de discurso derivou muitas vezes para a ideia de uma máquina discursiva de assujeitamento dotada de uma estrutura semiótica interna e por isso voltada à repetição: no limite, esta concepção estrutural da discursividade desembocaria em um apagamento do acontecimento, através de sua absorção em uma sobreinterpretação antecipadora (Pêcheux, 1990, p. 56).

Portanto, o aparecimento do Romantismo no Brasil definiu um domínio com uma singularidade própria. Ele configurou um acontecimento discursivo particular. Ou seja, queremos descrevê-lo (interpretá-lo) enquanto um processo que podemos delimitar num intervalo temporal aberto. Ele é, pois, um fato de linguagem. Por outro lado, para compreendê-lo na sua especificidade, não basta ficarmos na superfície de seu aparecimento (sua existência), no nível da formulação (na sua transparência) deste discurso. Não é suficiente demarcá-lo tematicamente, nem descrevê-lo formalmente, tampouco querer revelar, por meio das obras, o pensamento que circulava nesta época. Estaríamos, dessa forma, desconsiderando o efeito ideológico responsável pela dominância de um certo sentido e não de outro. Também não nos detemos, exclusivamente, na abordagem dos temas (seu conteúdo em si). Essas noções são insuficientes quando se pensa o discurso (a materialidade da língua) enquanto prática. Permanecemos nelas apenas o tempo que for necessário. São os efeitos de sentidos produzidos pelo discurso romântico que procuraremos descrever.

Interessa-nos também analisar os confrontos/as polêmicas, concernentes à questão da língua (Pfeiffer, 1999) e da literatura do Brasil, que marcaram o século XIX (principalmente após a segunda metade deste século), enquanto discussões políticas. Ou seja, analisamos estas polêmicas enquanto uma questão ideológica que movimenta espaços de memória onde a língua portuguesa é inter-

pretada (e significada) de maneira distinta. Queremos compreender a constituição desses discursos, referentes à língua e à literatura do Brasil, pensando a relação necessária que há entre os discursos, e buscando demarcar a região da memória que os configurou, ou seja, estamos querendo dizer que no momento em que o sujeito se apropria do discurso, ocorre também o posicionamento em uma certa formação discursiva. O jogo de relações estabelecido entre os discursos é a condição para a existência de um discurso (seu aparecimento).

A mudança, então, é uma noção vazia e abstrata e que pressupõe (instala) consequentemente a ideia de princípio e de causa. Ela é, portanto, uma noção inadequada para nossos objetivos. Ao passo que a noção de sistema (processo) de transformações alcança todos os níveis implícitos (o anterior e o exterior) e explícitos que condicionam (possibilitam) o aparecimento de um discurso. Abandona-se, por esta via de reflexão, a ideia de um acontecimento que marcaria a origem absoluta de uma nova era e que estabeleceria novas regras e um novo pensamento que teria nascido na consciência dos indivíduos.

Queremos deixar de lado as concepções que descrevem a língua e a literatura enquanto objetos estanques e autônomos (a língua e a literatura nelas mesmas). Acreditamos que, procedendo dessa maneira, não estamos negando a existência do acontecimento de linguagem. Estamos propondo que ele seja pensado discursivamente, isto é, que suas relações sejam precisamente definidas para que se possa explicitar/analisar as diferenças (o diferente) e as semelhanças (o mesmo) que este acontecimento põe em funcionamento e, finalmente, para que se possa mostrar os pontos de articulação entre os enunciados e a formação discursiva que os constituiu. Ou seja, são destas relações que "nasce" um discurso (que pode ser falado por diferentes espaços de memória – as formações discursivas).

É, pois, no interior dessa última noção (nos seus domínios) que um estudo que pretende pensar a língua e a literatura e suas relações, em um período social e politicamente marcado como o século XIX, não "corre o risco" de cair em reduções e em "ilusões" (descrições) positivistas que concebem estes dois objetos – a língua e literatura – apenas como sendo, ou expressão de pensamento de um povo, ou expressão da sociedade/realidade, no caso específico da literatura.

Queremos abandonar os conceitos/as concepções que (há muito tempo) descrevem a língua e a literatura como sendo objetos abstratos/ideais que estão em constante evolução num tempo e espaço determinados. Estes conceitos, na verdade, mostram que diferentes teorias descrevem (interpretam) o mesmo objeto. Cada teoria, com seus conceitos, suas regras, configura dizeres (enunciados) específicos sobre um certo objeto que só se tornam legítimos no interior das sistematicidades dessa teoria.

Enfim, recusamos pensar estes dois objetos enquanto descrições de regras internas/abstratas (no caso específico da língua) ou descrições de características (técnicas) formais (no caso específico da literatura). Propomos, ao invés disso, que estes dois objetos sejam pensados enquanto parte da constituição de uma nação. Lembremos que estamos falando, especificamente, da relação entre língua (base material) e literatura (processo discursivo), dentro do século XIX – período em que se constituiu (e se legitimou) um pensamento brasileiro (estamos pensando na construção do Romantismo, que instaurou um estilo próprio de escrita para a língua portuguesa do Brasil, e ao mesmo tempo fundava um pensamento linguístico brasileiro/nacional) no domínio da língua (ressaltemos também que defendemos a ideia de que a literatura é parte constitutiva de uma língua escrita). Em outras palavras, queremos mostrar que o discurso romântico brasileiro propiciou o estabelecimento de uma língua nacional. Ou seja, queremos pensar a instituição da língua

nacional através do discurso romântico. É essa a relação entre língua e literatura que descrevemos neste trabalho. Trata-se, então, de compreender a constituição do discurso romântico (enquanto um saber linguístico que representa a nossa própria língua) e da língua nacional, simultaneamente à constituição da nação brasileira, do Estado brasileiro. Essa é a ideia que estamos sustentando neste artigo.

Nesse sentido, não nos interessa, também, tomar os discursos (polêmicas) que se constituíram sobre a língua e a literatura do Brasil, no século XIX, como resultado de uma situação histórica/cultural/política e linguística conturbada (agitada). Estes discursos (polêmicas) não se constituíram em torno do real da língua, mas sim em torno do imaginário desta língua.

Segundo o que pensamos, essa tensão, que se produziu em torno da língua que se praticava no Brasil, no século XIX, não dizia respeito a uma relação de causa e efeito, ou seja, não vemos nestas polêmicas, apenas, uma tensão entre o correto (a língua portuguesa tradicional) e o incorreto (a língua nacional), ou ainda uma tensão entre uma língua "afetada e artificiosa" (o português tradicional) e uma língua natural, "espontânea e incoercível" (a língua nacional), uma língua coerciva (a língua portuguesa tradicional) e uma língua libertada (a língua nacional), uma língua clássica (o português de Portugal) e uma língua moderna (a língua nacional). Na verdade, estas polêmicas se constituíram em torno de uma tensão entre o mesmo (a língua portuguesa) e o diferente (a língua nacional), entre uma memória (a língua portuguesa) e um acontecimento discursivo (discurso romântico). Não se trata também de considerar esses discursos (as polêmicas) de maneira estanque (do ponto de vista individual), ou então, enquanto o nascimento de concepções que renovariam o domínio destes dois objetos. Trata-se, antes, de pensar as relações que tornaram possíveis tais discursos, estabelecendo condições (coerções/regras) à prática discursiva.

Considerações finais

No decorrer deste texto, procuramos analisar o Romantismo enquanto um saber linguístico específico da língua nacional, ou seja, o discurso romântico instaurou uma teorização específica da língua nacional. Nesse sentido, não se trata de pensar o Romantismo apenas enquanto um movimento nacionalista ancorado no sentimento de orgulho ao que era próprio deste país. Leitura esta sustentada pelo discurso do livro didático. Propusemo-nos também a descrever o Romantismo enquanto um processo que levou à construção da referência da língua nacional/ da nação brasileira (Fragoso, 2013). Certamente, que não ficamos na transparência/evidência desse discurso, ou seja, não reproduzimos a leitura dada pelos livros didáticos a este discurso (o Romantismo apenas enquanto descrição de temas nacionais), muito pelo contrário, construímos um outro lugar para se pensar este acontecimento discursivo, ou seja, produzimos uma outra interpretação para o Romantismo, ressignificando-o – pois deslocamos a concepção de escola literária, enquanto um bloco homogêneo e autônomo de ideias, para a noção de acontecimento –, tendo em vista o domínio de conhecimento da Análise de Discurso de origem francesa.

Nesse sentido, nossos escritores românticos escreviam a língua nacional. A literatura, para nós, é parte da representação material de uma língua. Eles se colocavam na posição de autores dessa língua. Eles realizavam o gesto de interpretação sobre a língua nacional. Pensar a produção literária romântica desta perspectiva consiste em falar em uma textualização da língua nacional. O discurso romântico produzia sentidos para a língua nacional. Ele constitui-se em um processo de produção de sentidos para a nossa língua. A literatura constitui-se em uma escrituração da língua, no caso, o Romantismo deu a visibilidade de uma escritura da língua nacional.

Finalmente, neste nosso artigo, concluímos que falar do discurso romântico brasileiro, no século XIX, é falar também do

processo de construção da nação brasileira, articuladamente. Dessa forma, o discurso romântico deve ser analisado, do nosso ponto de vista, observando-se os processos políticos característicos de determinadas circunstâncias históricas, marcadas pelas relações coloniais e pelas suas reformulações no contexto da formulação dos Estados nacionais independentes (Rodríguez, 2000, p. 20).

REFERÊNCIAS

FRAGOSO, Élcio Aloisio. A relação entre língua (escrita) e literatura (escritura) na perspectiva da história da língua no Brasil. Dissertação de Mestrado, Campinas: IEL – UNICAMP, 2001.

FRAGOSO, Élcio Aloisio. O Romantismo: uma referência para a língua nacional. Revista Eletrônica Igarapé, nº 02, setembro de 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação* - autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes Editores, 1990.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PFEIFFER, Claudia Regina Castellanos. *A língua nacional no espaço das polêmicas do século XIX/XX*. LABEURB/NUDECRI - UNICAMP, 1999.

PFEIFFER, Claudia Regina Castellanos, e SILVA, Mariza Vieira da. Estado, ciência e sociedade: por entre línguas e teorias. *Letras*, Santa Maria, vol. 24, nº 48, jan./jun. 2014.

RODRÍGUEZ, Carolina. *Língua, nação e nacionalismo* - um estudo sobre o Guarani no Paraguai. Tese de Doutorado, Campinas: IEL - UNICAMP, 2000.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Teoria da literatura. São Paulo, Ática, 2007.

Considérations relatives à la participation indigène à la culture brésilienne alphabétisée

Fábio Almeida de Carvalho

Le caractère éminemment ethno-centrique du processus colonial a reposé sur une tradition critique qui a nié le statut d'art à différents types d'artefacts produits par des cultures considérées comme « primitives ». Dès les premiers contacts, les européen ont remarqué que les langues indigènes américaines ne possèdent pas les phonèmes : /f/, /l/, /r/, et, c'est ainsi qu'ils conclurent que les cultures autochtones manquaient de la Foi, (*fé*), de la Loi (*lei*), ainsi que l'institution du Roi (*rei*), références indispensables de l'Europe d'alors (Jobim 2020, p. 12).

L'introduction d'un tel critère de comparaison a constitué le terreau fertil des jugements eurocentriques, utilisant l'Europe comme « norme » pour évaluer ce qui était « découvert » dans le Nouveau Monde. C'est ce que souligne J. L. Jobim:

> Les théories du manque présument que certains éléments, considérés importants dans les pays européens d'origine, devraient réguler le nouvel ordre hégémonique au sein du Nouveau Monde. L'absence de tels éléments était perçue comme un manque, soit parce que ceux-ci étaient reconnus comme significatifs dans le monde européen, soit parce que leur simple existence dans ce monde était utilisée comme base de comparaison (Jobim 2020, p.12).

Conçues comme synonymes de savoir, les langues hégémoniques, avec tout leur patrimoine de textes écrits et canonisés, ont toujours joui d'un prestige et d'une valeur nettement supérieurs à ceux attribués aux langues de tradition orale. De cette manière, les productions verbo-artistiques amérindiennes étaient circonscrites au champ des manifestations du folklore, de l'*exotisme* et des *superstitions*.

C'est ainsi qu'une immense partie des *corpus* de textes amérindiens n'ont pas été considérés comme ayant une quelconque valeur artistique, mais bien comme des *mythes* et des *légendes*. Du point de vue du colonisateur, il était naturel de considérer que les populations indigènes pouvaient avoir du folklore, mais non de la culture ; des mythes, des légendes et des fables, mais pas de littérature ; de la même manière, ils ne faisaient pas de l'art, mais seulement de l'artisanat.

Un exemple de comment cette façon d'interpréter fut historiquement construite : le voyageur allemand Théodore Koch-Grunberg ([1924] 2001) a comparé les contenus des narrations qu'il a recueillis auprès des peuples Taurepang et Arékunas à des « jeux d'enfants », caractérisés par « la plus grande fantaisie ». Pour cet ethnologue, qui a laissé des marques profondes dans l'anthropologie et la vie intellectuelle et littéraire brésiliennes du vingtième siècle, le fait que « la conception primitive du monde ne fasse pas de différence entre l'homme et l'animal » était une preuve du caractère infantil de cette civilisation.

Dans un tel contexte, où les récits, chants, poèmes et fables créés par les populations autochtones n'ont jamais reçu l'attention et la valeur qu'elles méritaient, les manifestations de l'art verbal amérindien n'ont pas seulement été ignorées dans leurs fondements éthiques et esthétiques, mais également dans leur capacité à se reproduire et à s'actualiser dans différentes sphères de l'expérience humaine. Selon la logique de l'époque, en plus de manquer de

caractère littéraire, ces mêmes textes étaient destinés à une existence reléguée à un passé lointain.

Selon Antonio Riseiro (2014), trois facteurs principaux ont contribués au maintient ce type de formulation négative par rapport à l'art oral indigène : premièrement, la position ostensiblement subordonnée de l'indigène dans la hiérarchie sociale brésilienne; deuxièmement, le fait que ce ne soit que récemment qu'a commencé à se développer une sensibilité anthropologique capable de relativiser les préjugés anciens et positions culturelles marginalisées; et finalement parce que la poésie et la littérature sont l'art des mots, et que « la parole est le lieu de manifestation de la fine fleur de l'intellectualité », constituant donc un espace privé des classes aisés, responsables pour la définition des paramètres des arts verbaux.

Pour autant, on constate actuellement l'émergence d'un phénomène culturel vigoureux appelé « littérature indigène contemporaine » dans la scène littéraire brésilienne. Inscrit dans l'ordre politique et culturel, ce processus se structure autour d'un agenda humanitaire de dimension internationale, lié au combat contre la violence à l'encontre des groupes subalternisés dans le tissu social des nations modernes.

La séquence des événements qui forment, comme l'a montré Hobsbawn (1995) « L'âge des extrêmes » (qui débute durant la première guerre mondiale et qui bouleverse la cartographie de l'Europe, suivi par la Révolution Russe, le Nazisme et la seconde guerre mondiale, ainsi que par la Guerre Civile espagnole et des guerres d'indépendance coloniales, des Révolutions Chinoises et Cubaines, de la Guerre du Vietnam et tant d'autres guerres civiles fomentées par les dictatures d'Amérique Latine dans les années 60 et 70) ont provoqué de multiples processus de *dé*teritorialisation et *re*territorialisation forcées pour un grand nombre de populations humaines. Dans ce contexte, les populations minorisées ont été soumises au joug de la Traite des Minorités qui, bien qu'ayant

été signé par divers gouvernements, n'ont jamais été reconnues légalement.

En réaction à cet ensemble de catastrophes, il y eut de grandes avancées dans le processus de garantie de droits aux populations minoritaires tout au long du vingtième siècle. La création de la Société des Nations (1920 – 1946), de l'Organisation de Nations Unies, et d'autres agences de régulations ont créé les conditions nécessaires à l'émergence d'actes législatifs à portée internationale. C'est dans ces circonstances qu'a émergé le *Pacte sur les Droits Civils, Politiques, Économiques et Sociaux* de 1966, qui a défini la notion de *minorité* en termes de groupe numériquement inférieur au reste de la population d'un Etat, c'est-à-dire en position non-dominante, et dont les membres – citoyen de cet Etat – possèdent des caractéristiques ethniques, religieuses ou linguistiques différentes du reste de la population et font preuve, au moins de manière implicite, d'un sens de la solidarité pour la préservation de leur culture, de leurs traditions, de leur religion ou de leur langue.

Dans le climat troublé de l'Amérique latine de l'époque surgissait un questionnement significatif sur les maux causés par la violence du processus colonial. Avec l'approfondissement des connaissances sur la condition coloniale et post-coloniale du continent américain, de sévères critiques, originaires de différents champs de savoirs furent émises envers l'héritage historique, social, économique, culturel, artistique et philosophique, dérivés du processus colonial.

C'est dans ce contexte que fût créé le *testimonio*, une forme littéraire typiquement latino-américaine caractérisée par sa relation marquée entre littérature et violence. Le genre littéraire a gagné en notoriété lorsque le Prix Littéraire « *Casa de las Américas* » a été mis en place pour récompenser les textes construits à partir de multiples combinaisons de discours littéraires, documentaires, ou journalistiques, relatant et interprétant la violence des dictatures du

XXe siècle. Il circulait en même temps une seconde version du genre *testimonio* comme dérivé d'un type proactif d'activisme politique et culturel mis en place par les populations indigènes américaines. Résultant de cet activisme indigène, l'expression *littérature du témoignage* s'est propagée, caractérisée comme un genre litéraire

> résultant de la rencontre entre un narrateur « de bureau » et un narrateur qui n'intègre pas les espaces de production de connaissances considérés comme légitimes, mais dont l'expérience, en étant racontée et transcrite, constitue un nouveau savoir modifiant les connaissances relatives à la société produites jusqu'alors. Le *testimonio* apparaît comme un réel engagement politique: le *scholar* aurait alors la fonction de recueillir la voix du subalterne, du marginalisé, pour permettre une critique et un contre-point à l'« histoire officielle », c'est-à-dire la version hégémonique de l'Histoire. Le *scholar* – l'éditeur organisateur du texte – est solidaire et doit reproduire fidèlement le discours de l'autre; cela se legitime par sa représentation d'une classe, d'une communauté ou d'un segment social opprimé important. (De Marco 2004, p. 46)

Un cas exemplaire de cette manifestation littéraire typiquement latino-américaine est celui de « *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi consciencia* » (Je m'appelle Rigoberta Manchú et ainsi est née ma conscience), de l'indigène homonyme, gagnante du prix Nobel de la paix de 1992. Dans son œuvre, l'activiste guatémaltèque raconte sa propre histoire et ce qu'elle considère être la véritable guerre que la culture hégémonique a imposé à la culture Maya-quiché à laquelle elle appartient. Ayant des difficultés à lire et écrire en espagnol, Rigoberta Menchu raconte le témoignage de sa vie et de celle de sa famille à l'anthropologue franco-vénézuélienne Elisabeth Burgos-Debray.

Le livre fut la cible d'une polémique quand en 1999, David Stoll accusa Menchú d'avoir altéré les faits de sa vie afin de renvoyer une image de sa famille comme celle de lutteur radicaux en faveur de

la défense des droits humains et sociaux de son pays. Stoll prouva que le père de Rigoberta avait reçu des terres du gouvernement guatémaltèque et avait collaboré avec les Forces de la Paix des États-Unis, et que la famille Menchú ne vivait pas dans des conditions aussi mauvaises que celles décrites, se présentant comme semi-esclavisée dans les plantations de café. Enfin, il dénonça que, contrairement à ce qui était écrit dans le livre, le frère de Rigoberta ne fut pas brûlé vif sur la place publique, mais bien tué par balles.

Malgré la polémique soulevée dans les milieux académiques des États-Unis, la légitimité qui lui fut attribuée par le Prix Nobel ne fut pas retirée à Menchú, sous couvert que la dénonciation reflétait le caractère injuste et déshumanisant du processus historique des violences commises par les militaires du Guatemala contre le peuple Maya-quiché. Les défenseurs de Menchú, comme le souligne Arturo Arias (2001), argumentèrent que les inexactitudes étaient dues à la nécessité de montrer l'histoire de la répression et de la violence contre les populations indigènes de ce pays. De cette manière, le *testimonio* gagne de la force parce qu'il ne contient pas uniquement ce qu'elle a vu ou vécu, mais aussi ce qui lui fut transmis par la tradition orale de son peuple; elle ne verbalise pas uniquement une expérience individuelle mais une forme collective de voir le passé.

L'émergence d'un tel projet d'affirmation identitaire des peuples originaires américains provoqua de sérieux questionnements relatifs à la notion de *canons* capables d'organiser et de structurer la chaîne de production et de circulation des artefacts culturels et littéraires. Cela mis en lumière l'urgence d'inclure des éléments de cultures originaires de filiation non-occidentale au sein des réalisations artistiques contemporaines, ainsi que la nécessité de redéfinir l'objet de la littérature, et de reconfigurer le champ des études littéraires. Dans ce terreau naquit un mouvement d'auteur ethniques dont le cœur du travail s'est érigé autour de la nécessité

de reformuler la notion de littérature à partir de la production culturelle faite en « marge » du système culturel mondial.

Au Brésil, les groupes qui ont fait preuve d'un fort sentiment de préservation de leurs cultures ont fini par gagner une plus grande impulsion avec l'avènement de la redémocratisation. Le point d'orgue de ce processus a eu lieu lors de la promulgation de la Constitution de 1988 – la première à reconnaître des droits pour les minorités à vivre leurs différences ethniques.

Résultat de la création et du développement de programmes éducatifs promus par le nouvel ordre légal, des professeurs indigènes se sont mis à produire des matériaux didactico-pédagogiques tant en langues indigènes qu'en portugais à profusion. C'est dans ce contexte complexe et contradictoire – qui marque l'engagement au « *sauvetage* » et au renforcement des *traditions* et des *connaissances ancestrales* orales, tout en nourrissant la nécessité et le désir de l'appropriation de l'écrit, qu'émerge au Brésil le phénomène nommé *littérature contemporaine indigène*.

La circulation ostensible de l'art oral indigène dans la scène culturelle brésilienne contemporaine dérive certainement d'un processus récent d'appropriation de l'écriture alphabétique, ainsi que de la maîtrise de nouvelles technologies par une partie de plus en plus grande d'individus originaires de cultures orales. Édouard Glissant (1996, p.48) avait déjà prédit que le développement des technologies de communication rendrait possible une convergence entre le monde alphabétisé, tourné vers l'oralité des « nouveaux médias et des communautés traditionnelles qui apparaissent sur la scène mondiale ». Rien de plus actuel: non seulement les indigènes ont appris à utiliser les réseaux sociaux afin de mettre en en lumière de leur causes, leurs luttes, leurs arts et leurs cultures, mais en plus les *lives* des indigènes deviennent à la fois constants.

Après la promulgation de la loi 11645 parue en 2008, qui a rendu obligatoire l'enseignement-apprentissage des cultures indi-

gènes et afro-brésiliennes dans les écoles d'enseignement primaire brésiliennes, se sont multipliés des productions écrites ainsi que des films, documentaires, enregistrements audios et vidéos, réalisés par les indigènes du Nord au Sud des Amériques. Dans ce contexte, le fil discursif et textuel de la littérature moderne indigène est aussi devenu attractif pour le marché éditorial. Depuis lors, aidés par l'interêt éducatif et par les demandes d'un des plus grands programmes de distribution de livres du monde, ainsi que par le Programme National du Livre Didactique (PNLD) du Gouvernement Fédéral Brésilien, la production indigène – surtout celle destinée au public enfance-jeunesse – a augmenté de manière vertigineuse.

Durant les dernières décennies du vingtième siècle, à mesure que les indigènes occupèrent des espaces d'expression auparavant inoccupés dans la scène culturelle latino-américaine et brésilienne, s'est mis en place un vigoureux mouvement de propagation et d'interpénétration des frontières qui marquent tant les champs discursifs que les formes littéraires et académiques de l'époque. « *La chute du ciel* » de Davi Kopenawa et Bruce Albert illustre parfaitement la réelle innovation que représente l'émergence d'une vague littéraire indigène dans la scène culturelle latino-américaine et brésilienne.

Le personnage d'Ailton Krenak, auteur de véritables *best-sellers* indigène, est internationalement reconnu comme leader, ambientaliste, philosophe, poète et écrivain. Dans son livre *Idées pour retarder la fin du monde* (2019), l'auteur étudie de la détérioration des relations entre les êtres humains et la nature et fait une analyse dévastatrice de la manière dont le modèle d'exploitation de la civilisation occidentale est responsable des grands désastres environnementaux de la planète. La notoriété de la pensée de Krenak est aujourd'hui incontestable dans la culture brésilienne et américaine.

Aux noms de Davi Kopenawa et d'Ailton Krenak, s'ajoutent ceux d'Eliane Potiguara, de Daniel Munduruku, de Cristino Wa-

pichana, de Graça Graúna, de Kaká Wera, d'Olivio Jekupé et de Márcia Kambeba – parmi d'autre – devenus célèbres. Ces écrivain ont adopté un style d'écriture plus individualiste, mettant quasi systématiquement leur nom propre en avant sur leurs couvertures, affublé de l'ethnie à laquelle ils appartiennent: Aílton *Krenak*, Cristino *Wapichana*, Márcia *Kambeba*, Eli *Macuxi*, etc.

Dans un contexte les voix subalternes ont conquis le droit de s'exprimer de différentes manières, les écrits indigènes ont commencé à se distinguer pour différentes raisons, les principales étant: a) L'essor de différentes façons de penser, gérer et protéger la nature face à la dévastation environnementale induite par les modes d'exploitation capitalistes; b) La création de connections entre les lecteur et une certaine dimension « naturelle » de la vie, comprenant ce que l'on pourrait appeler l'approche de « l'âme ancestrale de la planète »; c) La dénonciation de violences coloniales et impérialistes contre les groupes minoritaires et subalternes des populations originaires d'Amériques dans le tissu social des états nationaux modernes.

L'émergence d'un art oral indigène a créé les conditions pour la production et la circulation de types et de genres textuels diversifiés en relation à la notion d'auteur et des formes d'expression linguistiques et culturelles. Par ailleurs, il a accéléré l'apparition de transgressions continues et significatives aux notions traditionnelles de logique narrative et aux formes de narration en vigueur dans les champs de la Littérature et de l'Histoire. Ces considérations permettent de mettre en lumière ce sujet en tant qu'urgence majeure dans le débat public soutenu par l'intelligence de notre époque, et prouvent que l'émergence de l'art oral indigène peut sans doute être considéré comme la grande nouveauté du système littéraire brésilien contemporain.

Compte tenu de ce contraste, il devient impératif de reconnaître que la valorisation des épistémologies indigènes suppose la

cohabitation et la présence mutuelle de cultures différenciées dans un monde ou l'on peut et l'on doit reconnaître la multiplicité et la diversité. Cela signifie que l'appropriation de l'écrit par une partie des indigènes participe à l'existence d'un certain degré de convergence des traditions indigènes avec la tradition occidentale. Enfin, cette situation étend les possibilités que les histoires puissent être relatés à partir d'autres points de vue d'appréhension et de compréhension de la réalité.

En vue des arguments évoqués précédemment, il est nécessaire d'attirer l'attention sur l'existence d'apparentes contradictions imposées par le *métier* d'écrivain indigène, mu d'un certain paradoxe entre la véhémence avec laquelle est dénoncée la machine capitaliste dévoratrice des mondes, et la réalité selon laquelle certain auteur du courant de la littérature indigène contemporaine se sont brillamment adapté·es aux modes de production du marché intellectuel capitaliste. Ainsi, il est sans doute nécessaire de rester attentif à ce que le capital symbolique indigène ne devienne pas qu'une simple marchandise mise au service de la machine capitaliste, qui a tendance à corrompre en faveur du profit.

De cela découle également la nécessité d'établir des connexions entre différentes formes textuelles et certaines considérations configurant les types d'apparition de phénomènes littéraires indigènes. Progressivement, les connaissances relatives à cette question se densifient, et que ce sujet devient un objet de recherche prometteur avec différentes ramifications se tournant soit vers l'approfondissement d'études sur une traduction ethnographique de longue portée de collecte et d'interprétation, soit vers des formes actuelles de la littérature indigène contemporaine.

En considérant que, jusqu'à présent, peu d'attention ait été portée à la production dérivée de la présence d'indigènes au sein de ce que l'on pourrait appeler les *discours académiques*, je propose de faire dorénavant le point partiellement sur ce type d'artefact, qui

constitue une véritable nouveauté dans l'intelligence brésilienne. En l'occurrence, le fait que des Indigènes se distinguent en tant que producteur de textes académiques constitue la preuve que cela puisse se produire. C'est le cas par exemple, de João Paolo Tucano qui a gagné le prix Capes de la meilleure thèse d'anthropologie sociale de l'année 2022, et de Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos et Fernando Gimenes Yekuana, qui ont respectivement reçu les prix des meilleurs théses 2018/2019 et 2020/2021 du prix Dirce Cortes Riedel, décerné par la renommée Association Brésilienne de Littérature Comparée (ABRALIC).

Les exemples cités précédemment attestent que la consolidation de la présence ainsi que de travaux qualifiés de personnes indigènes dans les cours de master constitue *strictu sensus* une politique de compensation à la fois nécessaire et bénéfique contre les injustices et violences physiques et symboliques pratiquées au long de l'histoire contre les populations brésiliennes originaires. Ils démontrent par ailleurs que les sociétés majoritaires ont beaucoup à gagner à reconnaître le potentiel d'innovation épistémologique que cette présence indigène apporte. De plus, dans les champs des études littéraires, cette présence a rendu possible la production d'artefacts qui ont la particularité d'être des textes très complexes.

De surcroît, les textes produits par des étudiants indigènes dans le champ des Études Littéraires, adoptent des formes qui provoquent des ruptures avec la structure logique de la prose académique en faveur d'autres formes de narrations de substance historique et mythique. Cette hybridation aboutit à une configuration particulière de formes et de genres, qui ne respecte pas les frontières traditionnelles existantes entre littérature et prose académique, entre histoire et fiction ou narration de mythes, par exemple.

C'est le propre de ces nouveaux *arrangements de textes* de s'organiser à partir d'une conception plus englobante de la notion d'auteur, reliée à l'histoire des communautés, et intègrant individus

et collectif dans un tout dans lequel la compréhension de l'un est lié à la compréhension de l'autre. Ils se caractérisent aussi par le langage hybride dans lequel ils s'expriment, ainsi que par le bilinguisme utilisé dans la plupart des cas. De surcroît, ces artefacts de langage présentent des structures qui conjuguent les aspects propres de la production intellectuelle avec ceux de la création artistique. En cela, ils sont des textes dont la notion d'auteur se définit en fonction de l'espace liminaire et interstitiel qu'il occupe entre les productions de la pensée analytique et la création de l'esprit.

Force est de constater que même si ce n'est que durant les deux dernières décennies que certains indigènes ont commencé à occuper ostensiblement les espaces académiques dans les parcours d'études supérieures des universités publiques brésiliennes, l'intérêt que la production dérivée de l'accès et de la permanence des indigènes dans le circuit de production académique – d'où prolifère un type d'auteur particulier, ainsi que des genres et formes textuelles assez diversifiées – a augmenté de manière considérable.

A l'heure actuelle, des espaces de production d'intelligence académique valorisant de manière significative les façons différentes de voir, sentir et connaître ainsi que toute forme de pensée différente de celles propres à la « tradition occidentale » apparaissent également. En conséquence, la production dérivée de l'accès des indigènes aux études supérieures, espaces privilégiés de recherches, se particularise par ses formes particulières d'existence et de circulation culturelle et littéraire. Il en est ainsi parce que, bien qu'occupant la position de chercheurs, ces personnes opèrent depuis leur condition de sujets inscris dans une ontologie non-occidentale, que l'on pourrait qualifier de « dissonante ». Grâce au soutien de ces espaces privilégiés de recherche académique, les personnes indigènes, en général des professeurs travaillant au sein d'écoles indigènes communautaires, arrivent à structurer, créer et développer un type de production qui prend des formes singulières d'existence et de circulation.

Les indigènes qui occupent ces espaces jouissent d'une position privilégiée dans leur condition de chercheurs étant donné qu'en plus d'opérer en tant que sujets d'une ontologie non-occidentale dissonante, ils sont accrédités et référencés depuis l'espace de production académique qu'iels occupent – qui, une fois de plus, valorise actuellement les manières de voir et de connaître des mondes différents que de la « tradition occidentale ». En sommme, il est possible de parler d'une production littéraire charactérisée par une présence « déconcertante » du sensible et du symbolique.

C'est pourquoi, comme l'écrit Michel Chaillou (*d'apud* Viart 2008, p.20), cette considération induit également une certaine dimension de contemporanéité, entendue ici comme relatif au contemporain, à ne pas confondre avec actualité. Analysant ces formes littéraires actuelles, Zila Bernd affirme que

> Tant Quellet que Faerber parlent du contemporain non seulement comme quelque chose qui vient « après » (à l'instar du post-modernisme) et qui finit par être dépassé, mais également comme un temps hors de la linéarité du Cronos (temps linéaire, mesuré par l'horloge, temps dévorant), quelque chose qui se met en scène en assurant de nouvelles formes de temporalité (comme Kairos et Aion) qui marquent une relation complexe entre instant et éternité. Quelque chose qui assume la perspective relationnelle et performative du transculturel.
>
> Dans la perspective transculturelle, qui est maîtresse pour Faerber, on ne cherche pas la synthèse qui caractérise la perspective interculturelle, mais le dépassement: du contact de deux ou plusieurs cultures. On ne cherche pas à savoir celle qui a le plus « influencé » l'autre, si il y eut acculturation ou déculturation, mais bien l'émergence de nouveaux produits culturels qui trouvent leur origine dans ce contact initial. Dans le plan du transculturel, on cherche la dissension et non le consensus. (Bernd 2021, p. 52-53)

Comme on peut le déduire, une des caractéristiques qui

distingue le contemporain est relative au fait de juxtaposer des temporalités distinctes en mettant en commun les différents siècles. En considérant la validité de ce genre de formulation, il est possible de soutenir que la production dérivée du travail des chercheurs indigènes dans ce contexte créé des conditions assez propices à la constitution d'un type de production de nature ethnographique, anthropologique et artistico-littéraire qui n'a pas de précédent dans l'histoire des formes textuelles américaines et brésiliennes.

Il en est ainsi parce que, d'une part, ce contingent de personnes indigènes s'est constitué en tant que chercheurs désigné comme tel par la communauté au sein de laquelle ils vivent et travaillent, c'est-à-dire au travers de l'affirmation d'un engagement éthique et intellectuel, communautaire et pédagogique, et avec la préservation et la diffusion des cultures indigènes. Les avantages liés à l'occupation d'une position d'auteur comme celle-ci est double, parce qu'étant

> Choisis et associés par des politiques internes de formations quasi toujours définies par les propres communautés dans lesquelles ils vivent, ces chercheurs peuvent compter sur l'appui et la participation de ces communautés pour collecter, organiser et publier sous forme d'œuvres écrites les manifestations verbales de caractère collectif de la tribue. Ces textes ont en général pour fonction d'enregistrer les histoires, les chants et savoirs traditionnels, ainsi que la pratique de la médecine et des rites liés à la nature (en relation à la chasse, la pêche, la culture, la construction de maisons et tous les artefacts d'usage ordinaire). (Carvalho 2021, p. 414)

De cette condition dérive un double statut de chercheur qui englobe une dimension interne et communautaire, ainsi qu'une dimension externe et académique. Cette condition finit par provoquer un déplacement au sein des cultures académiques et indigènes de manière concomitante.

Les chercheur indigènes jouissent d'une condition capable de dépasser de sévères difficultés en termes de recueil et de fixation

des textes traditionnels des arts oraux indigènes, ainsi que pour leurs étude et analyse ultérieures, étant donné que, non seulement ils jouissent de la confiance de leurs proches – ce qui facilite la collecte – mais ils possèdent également des types de connaissances que les personnes extérieures n'ont pas l'habitude d'avoir sur les cultures indigènes. Cela facilite les processus d'interprétation et la construction de savoirs.

Les professeurs indigènes qui s'aventurent dans la vie académique jouissent ainsi d'excellentes conditions pour affronter les difficultés de collecte des textes indigènes – difficultés engendrées par des barrières d'ordre linguistique et culturel, mais aussi, comme nous le savons, d'ordre politique et social. Il en est ainsi parce que :

> Les occasions d'entrer en contact direct avec ce type de textes sont de plus en plus rares pour des chercheurs non-indigènes. Cela est dû aux méthodes de collecte de données utilisées auparavant et qui ne sont plus acceptées au sein du monde académique et par l'éthique des protocoles de recherche en vigueur. Ainsi, les opportunités de vivre des moments de manifestations spontanées d'art oral indigène sur place et dans le quotidien des communautés indigènes se font de plus en plus rares. De là découlent les difficultés actuelles de son appréciation et analyse. (Carvalho 2021, p. 403)

Dans ce contexte, les professeurs indigènes ont pris en charge des rôles qu'ils ne n'assumaient pas historiquement, étant donné qu'ils étaient précédemment réservés aux anciens, aux chamans et aux guérisseurs. De nos jours, dans un environnement où les professeurs assument la condition de vecteurs de préservation et de transmission culturelles, ce sont les communautés elles-mêmes qui les sélectionnent pour qu'ils puissent remplir cette fonction de vecteur de transmission de connaissances ancestrales. Dans un article antérieur, j'avais déjà affirmé que

> La situation la plus probable et sans doute la plus confortable pour faire face au défis imposés par la récolte, la fixation, et

> l'analyse de ce type d'occurences textuelles se trouve dans la possibilité que les sujets indigènes eux-mêmes puissent remplir ce rôle. Un nombre raisonnable de ces sujets passent par le processus de formation académique et se qualifient comme chercheurs au cours d'études supérieures au sein d'universités brésiliennes. Ce groupe de professeurs et d'étudiants universitaires indigènes ont devant eux le défi d'accomplir cette tâche, dont la réussite contribuera autant au renforcement désiré des cultures indigènes qu'à l'approfondissement des connaissances sur les formes écrites de l'art oral indigène. (Carvalho 2021, p. 403-404)

Ces activités de recherche nécessitent la mise en place de stratégies pour affronter deux problèmes. Le premier est relatif à la possibilité de faire face à la perte, à la fois rapide et sérieuse de caractéristiques culturelles considérées originelles, en raison des multiples appels à la modernité, ce qui a pour effet de transformer l'école – réalité incontournable de la vie indigène brésilienne actuelle – en un espace de renforcement des cultures indigènes. Le second concerne la possibilité d'occuper cet espace où l'indigène était historiquement exclu et ainsi de faire connaître à l'ensemble de la société brésilienne la grandeur et la multiplicité des « métaphysiques » amérindiennes, de manière différente de celles déjà établies dans la culture occidentale.

Par ailleurs, il est nécessaire de rester en garde quant aux perspectives d'étude du patrimoine de l'art oral indigène, qui a pour obligation de renoncer à des pratiques épistémiques réifiantes et hiérarchiquement structurées. C'est le cas par exemple d' *A propos des chants Yekuana* (*Sobre os cantos Yekuana*) de Fernando Gimenes Yekana, qui a gagné le Prix Dirce Cortes Riedel de l'Association Brésilienne de Littérature Comparée (ABRALIC) de la meilleure dissertation de l'année 2021/22. La production de ce curieux artefact de l'art oral indigène a eu lieu en ayant pour fondement un engagement signé entre Fernando Yekuana et la communauté Fuduwaaduinha/

Auarís, qui a chargé le professeur Fernando Gimenes de réaliser la collecte et la systématisation des chants du peuple Yekuana.

L'auteur définit la situation dans les termes suivants :

> En plus de l'intention d'enregistrer ce patrimoine de mon peuple pour les plus jeunes des communautés et pour tous·tes celleux qui s'intéressent à la culture des ye'kwana, j'ai aussi un autre objectif : celui de diffuser à l'intérieur et à l'extérieur des communautés ye'kwana les formes et les fonctions de ces éléments qui sont essentiels à notre culture, puisqu'ils maintiennent la mémoire et l'existence de notre peuple. C'est pour cette raison que ce texte a aussi la fonction de matériel didactique qui peut être utilisé par les professeur·es de l'école de ma communauté et de toutes les écoles ye'kwana. Je pense que ceci est important parce que depuis que l'école a été mise en place dans nos communautés, et que les enfants passent leurs journées occupées par les devoirs scolaires, ils ont perdu l'opportunité d'apprendre les chants, comme ils le faisaient auparavant lorsque l'école n'existait pas pour les ye'kwana. Pour vous donner une idée, de nos jours, les parents n'ont quasiment plus la coutume de planter du fiya'kwa dans les potagers, pour enseigner les chants et les langues aux enfants. (Yekuana 2022, p.14-15)

Je me permets une brève digression: le *fiya'kwa* est une plante grimpante employée pour apprendre aux jeunes à mémoriser les chants, les histoires et toutes les langues qu'il est nécessaire d'apprendre: celles des oiseaux, des poissons, des animaux, des esprits et des plantes, entre autres. Autrefois, comme le *fia'kwa* était continuellement employé comme manière de garantir la mémorisation des chants et des histoires de *Wattuna*, l'incroyable code de vie yekuana qui se constitue de chants et d'histoires conjugués, les Yekuanas la plantaient de manière contumace dans leurs vergers. Comme, de nos jours, on n'a plus pour habite de planter du *fia'kwa*, enregistrer le contenu du patrimoine oral est une responsabilité qui revient, en bonne partie, à l'école et aux professeurs. Il en est ainsi

parce que les vieux « chanteurs » et « conteurs » sont en train de disparaître, et que les plus jeunes ont besoin de l'école pour avoir accès à ce type de connaissances qui, anciennement, était transmis selon le flux des nécessités de la vie.

L'engagement établi entre les professeurs et leur communauté peut sans doute se résumer de la façon suivante : présenter la relation existante entre les domaines de l'enseignement et ceux des histoires et des chants; échanger sur la circulation des histoires et des chants traditionnels dans la communauté et sur leur conservation et leur transmission; étudier à quoi ils servent et quelle sont les significations magiques, religieuses et culturelles qu'ils propagent; quelle est l'importance de traduire et d'organiser ces chants et comment transmettre leur apprentissage à l'école.

Fernando Yekuana a bénéficié de l'aide des plus grands spécialistes en chants et prières en Wätunnä, et en particulier de Vicente Castro Yuuduwaana, le plus grand « historien yekuana vivant », ainsi que de Joachim José Pereira, entre autres. Par ailleurs, ce processus a été encadré académiquement par moi-même en qualité de professeur du Programme de Master en Lettres de l'Université Fédérale de Roraima. De là découle aussi une certaine dimension de construction collective du texte en portugais.

« *Les chants traditionnels Yekuana* » contiennent des éléments de l'ordre du mythe, de la théogonie et de l'histoire du peuple mais aussi du chant rituel et de la poésie incantatoire. Le texte résulte non seulement de la confiance que la communauté lui a conféré en tant que professeur afin qu'il puisse rechercher et enregistrer les chants (parce que les plus vieux qui connaissent ces chants sont en train de disparaître, et que les plus jeunes ont besoin de l'école pour avoir accès à ce type de connaissances qui, anciennement, était transmis selon le flux des nécessités de la vie), mais également du support informationnel que les anciens ont mis à disposition pour pouvoir réaliser le travail, ainsi que de l'écriture collective du texte en portugais.

Enfin, grâce à l'aide du milieu communautaire et académique, cet indigène brésilien – dont le yekuana est la langue maternelle – a réussi à produire une pièce discursive de grand intérêt en version bilingue. Les difficultés de l'écriture en portugais, résultant du fait que Fernando Yekuana parle le portugais comme seconde langue, ont pu être été surpassées grâce à un accompagnement et à un soutien continuels de ses travaux.

A cet effet, l'accompagnement l'a épaulé lors de différentes activités (accompagnement des lectures de textes académiques, aide dans l'écriture de travaux finaux exigés dans chaque discipline de cours de master et dans chaque étape de la rédaction du mémoire, etc.) de manière humaine et individualisé, par l'appui d'un tuteur et d'un étudiant boursier. Il s'agit ici d'une oeuvre unique, définie par le fait que le texte contient des éléments de l'ordre du mythe, de la théogonie, de l'histoire du peuple et de la communauté Fuduwaaduinha/Auarís, mais aussi du chant rituel et de la poésie incantatoire. Dans ce processus, l'indigène cesse d'occuper la position subalterne d'informateur pour occuper celle d'acteur de sa production.

Au regard de cette expérience, je pense que la question de savoir si nous devons qualifier de « mythes » les narrations d'origine transmises oralement par les communautés amérindiennes, ou si cela ne relèverait pas d'une manière de considérer ces récits comme subalternes aux narrations occidentales – qui elles, ne sont pas considérées comme *mythes* mais bien comme des *métaphysiques* ou des *ontologies*? Cette question peut sans doute être répondue de la manière suivante:

Premièrement, il faut reconnaître que ce type de texte se manifeste lors de différentes occasions quotidiennes :

> Lorsque, de la fixation du pilier et de la construction du faîtage de la maison, à l'acte de tisser des tamis ou de construire des canoës, à l'occasion du recouvrement de la semence du potager etc.; mais également lors des grands événements de la communauté;

> à l'occasion de la ménarche, quand la jeune fille entre dans l'âge adulte; ou de la naissance d'un enfant dont le placenta a besoin d'être enterré de la forme correcte de façon à ce que les vers ne le mangent pas et que les esprits ne dérangent pas le nouveau né; pour dissiper la tristesse à l'occasion de la mort d'un parent; et parmi tant d'autres situations. C'est dans ces contextes que le récit rencontre le mythe.
>
> Mais ce type de production textuelle a déjà lieu dans les salles de cours des écoles indigènes. Cela se passe généralement, fût-il nécessaire de le souligner, lors de la participation directe de certains anciens, qui, il y a peu, ont été invités à parler aux plus jeunes dans le cadre scolaire. Il est possible de supposer que, dans de telles situations où l'activité verbo-artistique se détache du flux continu de la vie pour entrer dans l'espace scolaire, il subsiste un doute sur le fait de déterminer s'il s'agit d'un acte de foi, produit par l'expérience mythique et collective, ou d'un acte de réalisation esthétique, de pure manifestation littéraire. (Carvalho 2021, p. 401)

Les fonctions sont altérées par l'usage supposé de ce matériel. En raison de l'*expertise* qu'ils vont acquérir tout au long de ce processus, les professeurs indigènes occupent des espaces de production du symbolique qui étaient auparavant réservés aux anciens et aux spécialistes de l'art oral.

La reconnaissance des qualités du travail de Fernando par le jury nommé par l'Association Brésilienne de Littérature Comparée, au travers de l'attribution du prix de la dissertation défendue dans le Programme de Master en Lettres de l'Université Fédérale de Roraima était justifiée par le texte suivant:

> En remédiant aux lacunes existantes dans la connaissance en circulation, de façon à présenter un intérêt éditorial évident, dans le sens de générer des publications qui peuvent être indiquées dans des disciplines formatives de nouveaux·elles

> comparateur·rices que ce soit en License ou en Master; le choix des thèmes, des méthodologies et/ou approximations critiques pertinentes et originales qui mettent la connaissance produite par ces investigations dans une condition simultanée de courage et d'audace épistémologique, collaborant en partie, voire largement, au champ de recherche des études comparatistes; c) l'engagement évident, à la fois éthique et scientifique dans la construction globale des questions de la recherche présentée, de façon à situer les résultats des mémoires aux frontières (Prix Association Brésilienne de Littérature Comparée, Facebook)

Mais comment traiter les narrations empreintes de marques autobiographiques individuelles et communautaires, attribuées à des auteurs amérindiens, et transmises, élaborées, organisées et structurées par des auteurs « blancs » ?

Tout d'abord, il faut rappeler que même si c'est le nom de Fernando Gimenes Yekuana qui apparaît sur la couverture du livre de l'Association Brésilienne de Littérature Comparée, le texte est le résultat d'une initiative collective au sein de laquelle les anciens conteurs d'histoires, désignés comme *historiens*, accomplissent un rôle de sources. C'est ainsi que l'écriture individuelle s'appuie en fait sur un processus de collaboration communautaire et collective.

De plus, Fernando Yekuana ayant de sérieux problèmes avec l'écriture portugaise, le texte final résulte d'une écriture collaborative dans laquelle la participation du tuteur se manifeste non seulement dans la structure et le langage du texte, mais également dans certains aspects de la structuration des sujets et dans la traduction des chants yekuana en langue portugaise. Il faut par ailleurs souligner que ce type de circonstances, avec l'intervention d'un médiateur, ne constitue pas un cas singulier ou unique, comme le démontrent les cas de Davi Kopenawa et Rigoberta Menchú. Comme on peut l'apercevoir, nombreux sont les croisements entre les ordres communautaires et académiques qui forment le tissu textuel complexe des « *Chants*

traditionnels Yekuana ».

Pour cette raison, et compte tenu des arguments exposés précédemment, il est nécessaire de souligner que nous nous trouvons actuellement au début de la reconnaissance de cette épaisse toile qui soutient la notion d'auteur de ces textes singuliers, et met en avant dans le ferment de la culture académique et littéraire brésilienne. Ces auteur présentent le potentiel d'étendre les frontières de ce qui est fait et pratiqué dans le champ des productions du savoir et de la pensée analytique, et ce travail aboutira à l'amplification des manières de concevoir et d'agir sur le monde dans lequel nous vivons tous·tes ensemble, mélangés, et de plus en plus connectés.

RÉFÉRENCES

ARIAS, Arturo. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneaplois: University of Minnesota Press, 2001.

BAPTISTA, Josely Viana, and FARIA, Francisco. Etno, outro: unos: Entrevista a Antonio Risério. *Periódico de poesía*, no. 71, 2014, www.archivopdp.unam.mx/.

BERND, Zilá. Literaturas do Depois: o extremo contemporâneo como representificação de omissões do passado. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 23, no. 42, 2021, pp. 50-62, doi: 10.1590/2596-304x20212342zb.

YAMBERLA, Carmen, et al. *Retornar al Origen: Narrativas Ancestrales Sobre Humanidad, Tiempo y Mundo*. Edited by Eduardo A. Rueda, et al., CLACSO, 2022. JSTOR, j.ctv2v88dwj.4.pdf.

CARVALHO, Fábio Almeida. Literatura indígena. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro. *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro-Niterói: Edições Makunaima-EDUFF, 2021, p. 379-421.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, no. 62, 2004, pp. 45-68. SciELO, doi: 10.1590/S0102-64452004000200004.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Translated by Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1996.

GIMENES, Fernando Ye'kwana. *Os cantos tradicionais Ye'kwana*. E-book ed., Class, 2022.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MENCHÚ, Rigoberta, and Elizabeth Debray Burgos. *Rigoberta Menchu: An Indian Woman in Guatemala*. Translated by Ann Wright. London: Verso, 2010.

——. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciência*. Barcelona: Siglo ventiuno editores, 2007.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna. In: *Makunaima e Jurupari: Cosmogonias ameríndias*. edited by Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KOPENAWA, Davi, and Albert, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideas to Postpone the End of the World*. Translated by Anthony Doyle. House of Anansi Press, 2021.

——. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JOBIM, José Luis. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Makunaima/ Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JOBIM, José Luís, et al., editors. *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.

STOLL, David. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Westview Press, 1999.

VIART, Dominique, and Bruno Vercier. *La littérature française au présent*. Paris : Bordas, 2008.

Uma poética das fronteiras: memória e identidade em *Pays sans chapeau* (1996), de Dany Laferrière

Fernando Simplício dos Santos
Elizabeth Cavalcante de Lima

I.

Neste trabalho, analisamos o embate entre representação e identidade, verificado no romance intitulado *Pays sans chapeau,* publicado em 1996, pelo escritor haitiano, por muitos anos exilado n'América do Norte, Windsor Klébert Laferrière, mais conhecido como Dany Laferrière, com o objetivo de identificar a maneira pela qual está problematizada a questão da circulação de memórias culturais e sociais, responsável por estruturar o que denominamos, aqui, de uma narrativa fronteiriça. Para a consecução dos nossos objetivos, consideramos que o livro *Pays sans chapeau* permite-nos explorar a configuração de uma poética *sui generis*, ao destacar, por exemplo, impasses memorialísticos, identitários e culturais que evidenciam o estranhamento, por parte do autor/narrador/protagonista, que versa sobre o enigma de estar de volta ao Haiti, desencadeando, concomitantemente, um sentimento de não pertencimento ao seu lugar de origem.

Sem dúvida, estando vinculado à série romanesca que Dany Laferrière denomina como "Autobiografia americana[1]", o livro *Pays*

1 A "Autobiografia americana" está composta pelos seguintes livros: 1) *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985); 2) Éroshima (1987); 3) *L'Odeur du Café* (1991); 4) *Le goût des jeunes filles* (1992); 5) *Cette*

sans chapeau representa um projeto artístico que – fundindo ficção, memória coletiva e experiência pessoal, também traduzidas ficcionalmente pelas viagens que o autor haitiano fez desde o momento em que deixou o seu país natal até completar o período de 20 anos de seu exílio[2] – não se enquadra a padrões preestabelecidos pelas crítica, teoria e história da literatura. Em síntese, com o propósito de desenvolver as reflexões esboçadas anteriormente, valemo-nos de teorias de Pierre Bourdieu (2023); Boaventura de Sousa Santos (2009) e Maria Paula Meneses (2009); Waïl S. Hassan (2019); José Luís Jobim (2020); Édouard Glissant (1996); Paul Ricœur (2003); Renato Ortiz (2004), entre outros.

II.

No livro intitulado *Imperialismo: circulação internacional de ideias e lutas pelo universal* (2023), Pierre Bourdieu analisa de qual maneira, no mundo contemporâneo, são exercidas influências culturais, sociais e econômicas, impostas por determinadas nações ao cenário geopolítico global, legitimando, para tanto, a contraditória ideia da existência de uma espécie de universalismo igualitário entre os povos, e problematizando, por assim dizer, a questão que abrange certa acepção de identidade. Nessa cadência, para o autor, na atual conjuntura internacional, há uma disputa discursiva que gira em torno do conceito de universalidade que, conforme Bourdieu, conglomera variados níveis de significação, tendo em vista que suas artimanhas de dominação estão vinculadas a tramas ideológicas que tratam da circulação internacional de ideias e de bens simbólicos.

grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit? (1993); 6) *Chronique de la dérive douce* (1994); 7*) Pays sans chapeau* (1996); 8) *La chair du maître* (1997); 9) *Le charme des après-midi sans fin* (1997); 10) *Le cri des oiseaux fous* (2000).

2 Na "Autobiografia americana", especificamente, há referências às cidades de Montreal, Boston, Nova York, Chicago e Miami.

Nesse sentido, é importante frisar que, por exemplo, vários teóricos da América Central e da América Latina teceram em seus textos análises empenhadas em refletir sobre características que relacionam à circulação de memórias culturais e sociais a antigas táticas colonizadoras, a fim de sublinhar: ***1)*** o modo por que se modificam tendências teóricas ou concepções artísticas em contato com outros povos; ***2)*** estratégias que almejam questionar o apagamento sistemático de memórias coletivas, eclodido historicamente nos espaços das américas em prol de uma incoerente concepção de civilização.

No prefácio ao livro *Epistemologias do Sul* (2009), os autores Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses nos ajudam a compreender de que forma muitas literaturas consideradas como periféricas passam por um processo que, hoje, questiona o projeto de colonização, porque de certo modo este último impôs a países por ele subjugados um tipo de homogeneização, visando extinguir, sobretudo, diferenças culturais. Com efeito, essa mesma característica também teve como um de seus efeitos negativos o não reconhecimento de outras diversidades, inclusive diversidades econômicas e políticas, fazendo com que distintas vertentes culturais ficassem cada vez mais à margem de um sistema global, paradoxalmente, visto como democrático.

No que diz respeito aos estudos literários, ao destacar mecanismos de uma geopolítica da comparação, conforme nos explicam José Luís Jobim (2020) e Waïl S. Hassan (2019), se, por um lado, temos que reconhecer determinados elementos culturais nos contextos em que foram originalmente elaborados; por outro, é fundamental lembrar que através dos tempos o comparatismo se vinculou a validações que metodologicamente consideravam dados locais como universais. Por meio de tal perspectiva, Waïl S. Hassan (2019, p. 38) nos explica que, em países que foram colonizados, a comparação era concebida como uma estratégia política, pois

permitia aos conquistadores impor suas concepções econômicas e políticas a povos por eles administrados.

Não por acaso, conforme sublinha José Luís Jobim no trabalho *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações* (2020), para reavaliar na atualidade certas tendências da literatura comparada ou dos inúmeros componentes próprios do comparatismo, é necessário reconhecer que a circulação literária e cultural não considera os limites de territórios. Isso porque, a fim de compreender a dimensão de sentidos inerentes a quaisquer literaturas nacionais, "é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares e tempos: é necessário entender se, quando, por que e como os sentidos de fora circulam para dentro (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora" (Jobim, 2020, p. 11). E, para José Luís Jobim, essa compreensão também pode ser convalidada por intermédio da teoria da aclimatação, pois esta reconhece que determinados elementos "externos", no momento que começam a vigorar em outro contexto, passam por um inevitável processo de aclimatação, modificando-se ou transculturando-se.

Por sua vez, em *Introduction à une poétique du divers* (1995/1996), Édouard Glissant está preocupado com uma poética que busca entender as relações por um prisma não hegemônico, valendo-se da resistematização dos conceitos de raiz e rizoma, emprestados de teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não obstante, aqui, é preciso ficar claro que raiz e rizoma, no pensamento do autor martinicano, são termos transformados em metáforas, concernentes a uma análise poético-cultural que visa questionar hierarquias impostas por um processo de dominação, visando padronizar, por exemplo, uma certa compreensão de identidade. Então, segundo Glissant, a noção de Relação se refere mais a um "ideal" do que a um conceito fixo ou estanque. Se a Relação nos permite identificar um tipo de projeto político, isso ocorre porque a um só tempo ela

engloba uma comparação crítico-reflexiva, uma vez que, na história da colonização, sempre existiram tendências culturais que almejaram ser mais expressivas do que outras. É assim que, para Glissant, a ideia de Relação serve para abolir qualquer tipo de classificação hegemônica cultural.

Por meio dos pressupostos teóricos mencionados acima, para apreciar o *livro Pays sans chapeau*, destacamos as seguintes questões: ***a)*** como o embate entre memória e identidade está problematizado nessa produção literária?; ***b)*** de que forma determinada acepção de representação é remodelada em seu universo romanesco?; ***c)*** a partir de qual estratégia o narrador demarca o seu lugar de discurso?; ***d)*** e, por último, como e por que *Pays sans chapeau* traduz uma poética das fronteiras ou em que sentido essa poética é identificada na composição de Dany Laferrière?

III.

No início de sua carreira, ainda morando no Haiti, Dany Laferrière era considerado como um jovem jornalista engajado, pois seus textos criticavam com contundência a ditadura de Jean-Claude Duvalier, mais conhecido naquela época como Baby Doc. Um dos motivos que levaram Laferrière a se tornar um dos maiores opositores políticos daquele regime foi que, em 1959, o pai do autor – que também se chamava Windsor Klébert Laferrière – tinha sido alvo de perseguições partidárias e, por conta disso, decidiu se exilar em Nova York. Em 1984, Windsor, o pai, faleceu em um dos países em que posteriormente também Dany Laferrière se refugiara, mas diferente deste último o primeiro nunca pôde retornar ao Haiti.

No livro *Pays sans chapeau*, o narrador representa ficcionalmente os fatores encarregados de unir e desunir pai e filho:

> Com dezenove anos virei jornalista em plena ditadura dos Duvalier. Meu pai, também jornalista tinha sido expulso do país por François Duvalier. O filho dele, Jean-Claude, me empurrou ao exílio. Pai e filho, presidentes. Pai e filho, exilados. O mesmo

> destino. Minha mãe nunca deixará o seu país. Se um dia por acaso o deixar, terei a impressão de que não há mais país. Identifico totalmente minha mãe com o país. E ela está sentada ao meu lado neste táxi que segue agora rumo a Martissant. As costas encurvadas pela dor: minha mãe, meu país (Laferrière, 2011, p. 121).

Da análise do trecho pontuado acima, percebemos, entre outras características, a problematização da temática da identidade: pai e filho: com mesmos nomes; com as mesmas condições política e social; com as mesmas profissões; desunidos pela ditadura; unidos pela mesma causa. E, por mais que seja difícil admitir, o narrador reconhece que sua trajetória também reflete as experiências e os desafios paternos. É assim que a poética textual de Laferrière capta a essência de uma geração de escritores e jornalistas que enfrentaram a censura e a repressão. No horizonte ficcional, o narrador reconhece que a sua escrita é uma forma de resistência e de preservação da memória cultural e histórica do seu país de origem, bem como de seus familiares.

Em 1976, para não ser assassinado pela milícia oficial do governo, composta pelos *Tontons macoutes*, Dany Laferrière fugiu para o Canadá, a princípio firmando residência em Montreal. Nessa cidade, em 1985, estreou como escritor ficcional com o livro *Comment faire l'amour avec un n*ègre sans se fatiguer. Nesse romance, Laferrière trata da experiência do exílio de forma crítica e inovadora, ao ensaiar o molde de escrita de uma literatura experimental, sobreposta a impasses memorialísticos, identitários e culturais, propondo um tipo de questionamento irônico contra as atrocidades cometidas pela colonização.

Durante os vinte anos de seu degredo, nenhum de seus parentes ou amigos tinha conhecimento do local em que Laferrière estava estabelecido. Foi apenas em 1996 que o autor regressou a Porto Príncipe e, ao se sentir um estrangeiro em sua própria pátria, decidiu escrever *Pays sans chapeau*. Ao mesclar ficção e história, essa

produção literária apresenta um desafio: o de propor uma tradução cultural, vinculada às inconstâncias de um homem que foi forçado a deixar a sua terra natal. Em meio à composição de um universo em ruínas, se, de uma parte, o autor/narrador/protagonista traduz costumes e crenças intrínsecos ao povo haitiano (como, por exemplo, ao invocar vozes vodus de entidades ancestrais que fazem parte da memória e do imaginário coletivo da nação, e que, por isso, atingem diretamente suas concepções de vida e de mundo); de outra parte, ele também reconhece que o período em que passou n'América do Norte lhe proporcionou um novo conjunto ímpar de experiências linguísticas e religiosas.

Com efeito, ao reconhecer esse entrechoque cultural, o sujeito da enunciação se vê obrigado a sondar dilemas atinentes às suas vivências ocorridas antes, durante e depois da expatriação, examinando em profundidade a transformação de si, do espaço circundante e dos outros.

Nesse compasso, os narradores das obras de Laferrière refletem frequentemente sobre um dos núcleos da sociedade atual, ao discutir o processo de migração, de exílio, de conflitos e encontros gerados pelas diferenças. Seus textos refletem, outrossim, acerca das construções identitárias vistas através do olhar do estrangeiro, do desconhecido, daquele que é influenciado por distintas referências culturais e emocionais, esquecendo-se muitas vezes de suas próprias raízes culturais.

No que diz respeito ao contexto cultural haitiano, vale enfatizar, mesmo que brevemente, que durante o regime de Jean-Claude Duvalier, tal como ocorreu com Danny Laferrière, a maioria dos intelectuais foi forçada a emigrar. Foi por conta disso que os chamados escritores da diáspora se dedicaram a uma escrita engajada, e, conquanto tenham representado em muitos de seus textos o Haiti envolto em sentimentos de sofrimento e de culpa por terem abandonado o seu país, sempre primaram pela composição de uma literatura profundamente nacionalista.

Por intermédio do tratamento ficcional do tema da diáspora haitiana, muitas produções literárias de cunho autobiográfico problematizam questões identitárias, retomando histórias de ancestrais que também foram vitimizados pelas brutalidades constituídas por processos violentos de colonização. E, conforme destacam Batista e Melo: "isso sinaliza a relação intertextual existente na obra poética [de muitos autores], que reivindicam uma América mais humana, uma América que seja também para os negros, assim como tentam reviver os heróis, mitos, lendas através da pesquisa histórica, da memória coletiva ou da memória pessoal de [um determinado] escritor". (Batista; Melo, 2014, p. 06) É nesse sentido que também concebemos, no romance *Pays sans chapeau*, a interrelação entre literatura, resistência e aspectos memorialísticos ou autobiográficos.

No panorama cultural haitiano, destacam-se importantes escritores, reconhecidos no cenário mundial, como, por exemplo, **1)** René Depestre, vencedor do prêmio Renaudot; **2)** o autor e roteirista Gary Victor, ganhador do prêmio "Casa das Américas"*;* **c)** Lyonel Trouillot, laureado com o prêmio "Feira internacional do livro e da imprensa de Genebra", dentre outros autores importantes, tais como: Edwige Danticat, Jacques Roumain e Louis-Philippe Dalembert. Além disso, nas artes plásticas haitianas também há compositores de destaque, como no caso do pintor André Pierre que, recentemente, ganhou notoriedade com suas telas de inspiração vodu, sendo considerado em âmbito internacional como um dos artistas mais proeminentes das últimas décadas.

Todos esses exemplos mencionados acima têm o mérito de ressaltar as propriedades de uma cultura que preserva suas raízes ancestrais, mesmo diante da exploração e dizimação excessivas, impostas hoje por um moderno sistema colonizador. Em sentido amplo, a cultura haitiana é sempre defendida pelos seus intelectuais, de modo a enfatizar a relação entre memória e identidade, concebidas como fatores primordiais da constituição e da reconstituição

estética, resgatando, para tanto, sentidos que giram em torno de toda uma nação. Assim, muitos compositores têm como objetivo principal apresentar peculiaridades do Haiti para além das fronteiras territoriais do país.

IV.

Ao reavaliar algumas sentenças teóricas do livro *Memória, história e esquecimento*, publicado na França em 2000, em uma conferência proferida em 2003, Paul Ricœur nos explica que em geral hoje é uma das tarefas de populações exploradas por processos de violência: "a do dever de fazer memória [...]; o dever de não esquecer [...]. O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminosa, feita pelas vítimas; a sua derradeira justificativa é esse apelo à justiça que devemos às vítimas" (Ricœur, 2003, p. 5).

É nesse compasso que podemos aprofundar a nossa apreciação do livro de Danny Laferrière. Isso porque, embora *Pays sans chapeau* seja considerado como parte da citada "Autobiografia americana", sua narrativa traduz a constante luta propagada pelo autor e por muitos outros haitianos, com o objetivo de reconstituir memórias, não apenas pautadas em experiências pessoais, mas sobretudo delineadas por traços culturais, linguísticos e religiosos de toda uma população que, durante muito tempo, foi menosprezada pelo poder hegemônico global, em virtude das próprias mazelas atinentes ao processo histórico de colonização – e, como sabemos, é deplorável que isso perdure até os dias atuais.

Sob tal enfoque, é importante relembrar que "o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e nações colonizados, relegando muitos outros saberes para um espaço de subalternidade[3]" (Santos; Menezes,

3 Além disso, também é fundamental relembrar que "[...] de fato, sob pretexto da 'missão colonizadora', o projeto da colonização procurou homogeneizar

2009, p. 7). Nesse caso, podemos dizer também que de certo modo *Pays sans chapeau* talvez reivindique uma espécie de composição artística que contribua para repensar categorias tradicionais da teoria, crítica e história literárias, habitualmente infligidas por determinada perspectiva eurocêntrica. Por assim dizer, aqui, a memória é compreendida como uma categoria estética da construção narrativa que é capaz de representar determinados níveis de um confronto identitário.

Para compor seus livros, Laferrière não se prende a teorias específicas; não reproduz a lógica de determinada publicação, ditada muitas vezes pelo mercado editorial global. Não é por acaso que em suas entrevistas[4] o autor nos revela o que pensa sobre os conceitos, como, por exemplo, diáspora, imaginário, poder, pautando-se em uma metodologia interligada a uma sistematização plural, segundo a qual representa na atualidade – adaptando algumas teorias de Pierre Bourdieu (2023, p. 91) aos objetivos deste trabalho – uma força geopolítica de resistência, no sentido de que hoje é "preciso examinar mecanismos propostos para garantir a reprodução de estruturas do mapa internacional de fatores [...] que tendem a perpetuar relações

o mundo, obliterando as diferenças culturais. Com isso, desperdiçou-se muita experiência social e reduziu diversidade epistemológica cultural e política no mundo [...]. Na medida em que sobreviveram, essas experiências e essa diversidade foram submetidas à norma epistemológica dominante: foram definidas (e, muitas vezes, acabaram-se auto-definindo como saberes locais e contextuais apenas utilizáveis em duas circunstâncias: como matéria prima para o avanço do conhecimento cientifico; como instrumentos de governo indireto, inculcando nos povos e práticas dominadas a ilusão credível de serem autogovernados [...]" (Santos; Menezes, 2009, p .8).

4 Conferir, por exemplo, a entrevista que Danny Laferrière concedeu em 2008 a Irene Corrêa dos Santos Barbosa de Paulo. In: *Revista Brasileira do Caribe. Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil*. Dossiê Recortes Literários do Caribe. Universidade de Brasília, vol. IX, n°17, (jul/dez), pp. 305-316, 2008.

de dominação[5]". Tais relações, conforme Pierre Bourdieu, são convalidadas pelos discursos de inúmeras instituições de países que visam à manutenção de um poder que é preestabelecido em nome do referido "universalismo de controle econômico e cultural". Por isso, na atualidade, por meio de uma nova perspectiva, destaca-se a reflexão sobre os efeitos atrelados a questões que versam sobre a circulação internacional de ideias ou de bens culturais e simbólicos. Sob tal ótica, acreditamos que a análise de *Pays sans chapeau* permite ressaltar esse e outros temas destacados no decorrer deste trabalho.

Em suas entrevistas, Dany Laferrière também nos explica o motivo por que se tornou um escritor haitiano, sublinhando assuntos que abordam especialmente os temas a respeito da linguagem e da identidade. Tal relação sempre demarcou o conjunto de sua produção romanesca, principalmente as produções que compõem a "Autobiografia americana". Com efeito, foi também devido à relevância de tais discussões que Laferrière, em 2013, foi eleito como um dos membros da Academia Francesa de Letras.

No que concerne a *Pays sans chapeau*, avaliado pela crítica como romance autoficcional (um gênero moderno que mescla autobiografia à ficção), de modo geral, a opinião corrente é a de que o autor/narrador/protagonista é transformado pela experiência da diáspora, pelo embate memorialístico que destaca a questão da identidade; pelas inconstâncias que versam sobre a ideia de fronteira, de exílio e de imigração. Na narrativa, magoado pelas vicissitudes da expatriação, o narrador refaz o percurso de sua jornada existencial, a fim de revisitar o universo que sempre representou a sua trajetória como haitiano, autor e imigrante, inclusive, explicando-nos as transformações de suas concepções de vida e de mundo. De qualquer

5 No original: "Il faudrait examiner aussi les mécanismes proposes à assurer la reproduction des structures du champ international des facteurs struturaux d'inertie qui tendent à perpétuer les rapports de domination" (Bourdieu, 2023, p. 91).

modo, suas obras são experimentais, entre outros motivos, porque nelas as barreiras entre biografia e ficção estão problematizadas.

Para nós, é nessa cadência que a poética de Laferrière inclui em si o redimensionamento do conceito de fronteira. Comumente, a definição do termo pode ser subdividida no mínimo em duas categorias. A primeira remete-se a uma significação tradicional, a qual implica uma compreensão da terminologia, relacionando-a a demarcações geográficas ou territoriais. A segunda, devido a inúmeras revisões teóricas contemporâneas, engloba certo entendimento metafórico da conceituação de fronteira, incluindo nela um outro sentido, sendo que este é, portanto, mais transitório, mais inconstante. Isso também ressalta o seu aspecto de invisibilidade, fornecendo à ideia de fronteira um significado movediço[6]. É assim que trabalhamos aqui com essas duas acepções do vocábulo: uma, mais literal; a segunda, mais ampla e figurativa.

Por exemplo, na produção de Laferrière, essas características podem ser identificadas, no momento em que, no capítulo inicial de *Pays sans chapeau*, intitulado "Um escritor primitivo", o narrador observa que

> Há muito tempo que espero este momento: poder sentar à minha mesa de trabalho (uma mesinha bamba debaixo de uma mangueira, no fundo do quintal) para falar do Haiti com calma, com tempo, e o que é ainda melhor: falar do Haiti, no Haiti. Eu não escrevo, falo. Escrevemos com o espírito. Falamos com o corpo. Sinto este país fisicamente. Até o calcanhar. Reconheço, aqui, cada som, cada grito, cada riso, cada silêncio... Instalo minha velha *Remington* neste bairro popular, no meio desta multidão. Multidão barulhenta. A cacofonia incessante, a desor-

6 Para a análise do conceito de fronteira, pautamos nossa perspectiva nos seguintes textos: a) "Além das fronteiras" (2002), de Sandra Jatahy Pesavento; b) *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporâneo* (2004), de Renato Ortiz; c) "Fronteira, referencialidade e invisibilidade" (2000), de Rui Cunha Martins, entre outros.

> dem permanente – hoje percebo – de fato que me faz falta nos últimos anos. Lembro-me que no momento de deixar o Haiti, vinte anos atrás, eu estava completamente feliz por escapar dessa bagunça que começa com o nascer do sol e termina de madrugada (Laferrière, 2011, p. 11).

Nota-se que o ambiente é representado pelo narrador a partir de uma linguagem particular: "a do espírito", de "cada som", de cada "grito", de cada "silêncio"; é por meio do reencontro com a língua materna que autor/narrador/protagonista reconhece que está novamente em casa. Uma das tarefas do escritor é retirar a matéria literária do caos, dos escombros, sugerindo-lhe uma forma que possa traduzir o Haiti e, ao mesmo tempo, grifando, até mesmo, suas experiências autorais, porque, conforme destaca Irene de Paula,

> o que torna *Pays sans chapeau* uma obra tão fascinante e enriquecedora é o fato de Laferrière falar do Haiti (e consequentemente de si) a partir de diferentes lugares. Trata-se, principalmente, de três olhares diferentes: do haitiano, que ainda sonha com seres enfeitiçados, que se identifica com as tradições de seu país e que o percebe de dentro; do imigrante que viajou pelo mundo, que é crítico, irônico, grande leitor, e que se surpreende com o que vê; e, por fim, do escritor que transita nestes dois mundos e que é capaz de uni-los e reinventá-los em sua narrativa (Paula, 2009, p. 254).

São esses lugares revisitados pela memória e pelo imaginário que problematizam muitos predicados da obra de Dany Laferrière. Na citação, é nítida a noção conceitual de desterritorialidade, que, segundo Renato Ortiz (2004), demarca a extensão da ideia de fronteira, de atravessamento cultural, da ressignificação dos "eus" e dos espaços circundantes. Em *Pays sans chapeau,* as experiências do escritor, do haitiano e do imigrante delineiam um projeto de elaboração artística que destaca a imobilidade fronteiriça, na qual as territorialidades estão metaforicamente sobrepostas, reconfiguradas.

É nesse sentido que se pode também interpretar a dicotomia presente no romance entre "país vivido" e "país sonhado"; entre "país real" e "país que alude ao universo dos mortos".

Em outras palavras, o livro trata de duas viagens: uma, do retorno ao Haiti; a outra, do regresso ao "país sem chapéu" – local que delineia de forma metafórica no espaço narrativo uma outra dimensão, tal como o sujeito da enunciação observa:

> [...] A noite existe neste país. Uma noite misteriosa. Eu, que acabo de passar cerca de vinte anos no Norte, tinha quase esquecido esse aspecto da noite. A noite negra. Noite mística. E só de dia podemos falar do que aconteceu à noite. Vem ao espírito a famosa interrogação de Thales. Quem chega primeiro: a noite ou o dia? E Thales decide: a noite está um dia na frente. É como se dois países caminhassem lado a lado, sem jamais se encontrar. Um povo humilde se debate de dia para sobreviver. E esse mesmo país, à noite, é habitado somente por deuses, diabos, homens transformados em bestas. O país real: a luta pela sobrevivência. E o país sonhado: todos os fantasmas do povo mais megalomaníaco do planeta (Laferrière, 2011, pp. 40-1).

Notamos que concebida como um símbolo, a noite transfigura um aspecto muito peculiar da visão de mundo ou de uma parte das crenças do povo haitiano. Por esse enfoque, para a compreensão de determinada acepção de identidade, problematizada em *Pays sans chapeau*, podemos pensar sobre certas características teorizadas por Édouard Glissant, especialmente, no mencionado livro *Introduction à une poétique du divers* (1995/1996), visando readaptá-las aos propósitos da análise pontuada até aqui. Nesse escrito de Glissant, é-nos explicado que a noção de Relação[7] considera a comparação

7 Não por acaso, conforme aponta Enilce Albergaria Rocha (2002, p. 34), "a Relação pulveriza as ideias de 'Ser' e de 'Essência' que diferenciam o indivíduo singular e uma cultura particular, define as culturas como elementos naturais e isso nos leva a evocar os valores comparados das culturas, sustentando-os como estáveis e reconhecidos como tais. No entanto, Glissant

entre elementos culturais específicos com particularidades de outras tendências culturais, ao entender que certa acepção de identidade abarca uma relação de si para com um outro. Mas, segundo Glissant, isso com frequência ocorre em prol de estratégias da globalização, graças a seus meios sociais, políticos e econômicos de dominação. Conforme dissemos anteriormente, é por conta disso que Glissant pensa sobre uma poética que possa traduzir a acepção de Relação de modo não hierarquizado.

Por esse enfoque, o escritor martinicano defende a ideia de que certas culturas têm o dever de questionar o discurso, segundo o qual lhes impõem o entendimento de que esferas culturais sejam moldadas por uma identidade única, passando a ser compreendidas a partir de uma reflexão que engloba a identidade-relação, ou seja, uma maneira de se pensar sobre as raízes culturais de um povo, e, assim, validar a sua existência, em confronto com outras raízes culturais que têm a pretensão de ser predominantes.

Por consequência, para Glissant, de um lado, toda identidade é constituída de forma particular, destacando o meio em que é culturalmente instituída; e, de outro, essa mesma identidade é traduzida por tendências globais a ela submetidas. No entanto, isso não quer dizer que não seja possível reconhecer determinadas confluências culturais entre nações cujas identidades, em princípio, são distintas. Então, para o autor, uma das tarefas de escritores e artistas contemporâneos é a de representar os imaginários das humanidades[8] e, dessa forma, evitar que diversas categorias sejam concebidas por meio de regras universais, taticamente convalidadas para todas as culturas.

---

assevera que a Relação interfere na relação interna dos componentes de cada cultura particular e na relação desses componentes particulares com as demais culturas, contendo o infinito de possibilidades"

8 Cf., por exemplo, Édouard Glissant: *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997, p. 248.

É também nesse sentido que, em *Pays sans chapeau,* compreendemos que a questão da identidade não é apenas redimensionada, pois, no projeto estético de Danny Laferrière, as transformações espaciais e temporais, reguladas pelo exercício da memória, incluem em si mesmas uma paulatina categorização cultural que é capaz de reconhecer a diversidade a partir da singularidade do universo haitiano. Por isso, o confronto que o autor/narrador/protagonista apresenta aos seus leitores representa uma explicação de como ele interpreta as suas identidades, isto é, **1)** a traduzida por costumes e crenças haitianas; **2)** a configurada pelos processos imigratórios; **3)** e aquela descrita por uma dimensão cultural místico-simbólica, apenas reconhecida por aqueles que, por exemplo, acreditam na existência de um universo plurissignificativo. Essa característica é nítida no seguinte trecho do romance, no qual o responsável pela emissão narrativa problematiza a questão da língua materna, atrelada ao retorno do exílio, ao explicar que

> – Por exemplo, a língua... Agora estamos conversando em créole, e nem percebemos. Conversamos, e pronto. Não é a mesma coisa em outra língua, mesmo que seja o francês, e principalmente quando o sotaque é diferente. Só nos sentimos em casa na nossa língua materna e no nosso sotaque. Tem coisas que eu só saberia dizer em créole. Às vezes, não é o sentido que conta, são as palavras mesmo, por causa da musicalidade, da sensualidade que emanam, entende? Tem palavras que não usei em vinte anos, e sinto que elas me fazem falta na boca. Tenho vontade de rolá-las dentro da boca, de mastigá-las e engoli-las... tenho fome dessas palavras, Philippe. (Laferrière, 2011, p. 162).

A passagem mencionada do livro de Laferrière explica que a língua materna permite ao seu falante o reencontro com uma identidade plena; o reconhecimento de que a língua salvaguarda as raízes culturais de um povo. Em sentido profundo, "estar de volta" significa a reaproximação com símbolos, mitos, ritos entre

outras dimensões do imaginário, pautadas pelo enigmático mundo revisitado linguisticamente pelo autor/narrador/protagonista Dany Laferrière. Por extensão, recorrendo a uma interpretação alegórica, poderíamos dizer que entre o "país sonhado" e o "país real"; entre o "país dos vivos" e o "país sem chapéu", há um campo de significações, cuja função é ampliar a recriação de outros mundos possíveis. Nesse caso, o *Pays sans chapeau* alegoriza e potencializa uma cadeia plurissignificativa, em que por exemplo os anseios mais profundos do povo haitiano seriam resguardados, na medida em que se tornariam intocáveis pelo processo de dominação e de violência.

Não sem razão, em *Pays sans chapeau*, em um diálogo com o professor J. B. Romain sobre o mundo dos mortos e o legado africano fortemente presente no Haiti, o narrador é arguido pelo antigo mestre:

> Na minha análise do Haiti, ainda estou na África, entende. É preciso ir até a raiz das coisas. Os povos têm uma história, é preciso começar pelo início, mas essas pessoas querem que eu reaja como um jornalista, no calor dos fatos [...]. Por que esses americanos recusam-se a admitir que este país possui alguns dons particulares e que não estão à venda. É somente para defender essa herança que continuo aqui e aqui morrerei. Eles terão que passar sobre meu cadáver [...]. – Eles, os ocidentais, escolheram a ciência diurna – continua o professor –, que chamam de ciência. Nós, ao contrário, adotamos a ciência da noite, que os ocidentais chamam, pejorativamente, de superstição (Laferrière, 2011, pp. 126-129).

No excerto destacado acima, a questão da identidade é vista sob o prisma da diversidade, ou seja, é concebida em contínua e constante transformação, impulsionada por trocas e embates culturais. Na verdade, os interlocutores do diálogo exemplificam disputas ideológicas, visando distinguir e defender inúmeras tradições do universo haitiano. O impasse pode ser ampliado, pois há também

uma crítica contra o desconhecimento a respeito do folclore, das religiões, dos rituais, dos costumes, enfim, concernente à visão de mundo de toda uma nação. De certa maneira, podemos dizer que um dos objetivos de *Pays sans chapeau* é revisitar certas raízes culturais do Haiti, analisando ao mesmo tempo aspectos que fizeram historicamente com que elas passassem por um processo *sui generis* de aclimatação.

V.

Ao revisitar os percursos estabelecidos por sua diáspora, o autor/narrador/protagonista delineia a sua poética, distinguindo suas experiências de vida e a um só tempo as vinculando à memória e ao imaginário coletivo de sua pátria. Assim, aquilo que foi vivenciado n'América do Norte não está simplesmente sobreposto às suas próprias raízes culturais. No entanto, são elas que sublinham tudo aquilo que o narrador foi, é, e ainda será. De qualquer modo, a poética fronteiriça se destaca com todo o vigor, porque, para compor *Pays sans chapeau*, Danny Laferrière não nos apresenta somente detalhes de uma autobiografia ficcional, mas problematiza visões de mundo – inerentes a atravessamentos culturais, ressignificações do eu e dos espaços circundantes – que propiciam hoje a revisão de muitos termos e conceitos tradicionalmente convalidados pela teoria, crítica e história literária. Em síntese, o projeto estético do escritor permite identificar questionamentos contra as estratégias inerentes a um universalismo e contra os critérios determinados por um sistema de circulação cultural exploratório. Sem dúvida, é também sob tal prisma que *Pays sans chapeau* nos proporciona o reconhecimento de uma poética da fronteira.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *Impérialismos: Circulation internationale des idées et luttes pour l'universel: circulation internationale des idées et luttes pour l'universel.* Paris: Editions Raisons d'Agir, 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Bras. de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, Édouard. *Traité du tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.

HASSAN, Waïl S. Geopolítica da comparação: a literatura mundial avant la lettre, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 37, pp. 37-46, 2019 https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/526/841

JOBIM, José Luís. "Geopolítica da comparação e representação do outro". In:_____. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/42-literatura-comparada-e-literatura-brasileira-circulacoes-e-representacoes Acesso em 20 de outubro de 2020.

LAFERRIÈRE, Dany. *País sem chapéu*. Tradução e posfácio de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARTINS, Rui Cunha. Fronteira, referencialidade e invisibilidade, *Estudos Ibero-Americanos,* PUC-RS, Edição Especial, n.1., pp.7-19, 2000.

BATISTA, Sidinei Eduardo; MELO Luiz Carlos Migliozzi Ferreira de. *Literatura, história e memória: o pós-colonialismo e a reconstrução do passado*. Revista Científica SMG. Dezembro 2014.

ORTIZ, Renato. *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: Uni. Nacional de Quilmes, 2004.

PAULA, Irene Corrêa dos Santos Barbosa. Entrevista: Danny Laferrière. In: *Revista Brasileira do Caribe. Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil*. Dossiê Recortes Literários do Caribe. Universidade de Brasília, vol. IX, nº17, (jul/dez), pp. 305-316, 2008.

PAULA, Irene Côrrea dos Santos de. Entrevista com Danny Laferrière. In*:*

Revista Brasileira do Caribe. Universidade de Brasília, vol. IX, nº 17 (jul./dez), Brasília. Ed. CECAB, 2008, pp. 305-316.

PAULA, Irene de**.** *Desfiando as teias invisíveis da diferença: a experiência do olhar na "Autobiografia americana", de Dany Laferrière*. Letras. Universidade Federal de Santa Maria. 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Além das fronteiras". In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais – Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002, pp. 35-39.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Enilce Albergaria. "A noção de Relação em Édouard Glissant". *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora/MG, v.6, n.2, pp. 31-39, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

Le « complexe de l'iceberg » : Carlos de Oliveira et la vie littéraire au Portugal Salazarista

Ida Alves

> *Ce petit dictateur dont le nom m'échappe* (classification de Bernanos) s'est efforcé de faire de la censure une syntaxe de la pensée collective, une authentique prophylaxie de l'État qui ne visait pas seulement à contrôler mais à créer des formes de mentalité adaptées au pouvoir.
>
> José Cardoso Pires, dans *E Agora José ?* (Notre traduction)[1]

> Comment est-il possible de vivre dans une patrie comme celle-ci ! - des livres interdits, des journaux interdits, des pièces interdites, des hommes interdits - où seul le silence est juste. (8 octobre 1965).
>
> José Gomes Ferreira, dans son journal *Dias Comuns e Passos Efémeros* (Notre traduction)[2]

En 2024, plusieurs événements ont célébré le 50e anniversaire de la Révolution des Œillets et il convient de se rappeler les conditions dans lesquelles se déroulait le travail littéraire des années

1 « *Ce petit dictateur dont le nom m'échappe* (classificação de Bernanos) empenhou-se em fazer da censura uma sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a controlar mas a criar formas de mentalidade adaptadas ao Poder » José Cardoso Pires, em *E Agora José?* (1977, p. 200).

2 « Como é possível viver numa pátria assim! – de livros proibidos, de jornais proibidos, de peças proibidas, de homens proibidos – em que só o silêncio é justo. (8 de outubro de 1965) » José Gomes Ferreira, em *Dias Comuns I Passos Efémeros, Diário* (1990, vol.1, p. 3).

30 à 70 au Portugal. Dans ce contexte de mémoire et d'hommage, on a souvent cité des romanciers comme José Cardoso Pires, José Saramago, Lídia Jorge et, dans la poésie, Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen, Mário Cesariny, Maria Teresa Horta et Manuel Alegre, mettant en exergue des œuvres et des poèmes spécifiques qui discutaient de l'aspiration à la liberté, à la résistance à la dictature et au 25 avril. Cependant, nous ne pouvons pas oublier d'autres écrivains portugais, aujourd'hui beaucoup moins commentés, qui ont agi sans faiblir contre le fascisme en vigueur et qui ont directement souffert du tristement célèbre « crayon bleu » dans les actions de censure et même de répression tout au long de leur vie. Pour ce motif, nous proposons ici d'analyser la vie littéraire dans le Portugal salazariste d'un autre point de vue, en mettant particulièrement l'accent sur certains écrivains néoréalistes et d'autres avec qui ils dialoguaient, luttant par le biais de l'écriture et d'autres gestes quotidiens contre la situation suffocante. Nous partons d'une personnalité centrale dans ce contexte, le poète et romancier Carlos de Oliveira (1921-1981), l'un des écrivains portugais les plus reconnus du XXe siècle. Il est né à Belém (dans l'État du Pará, au Brésil), de parents portugais émigrants qui vont rentrer au Portugal deux ans après sa naissance. La famille s'installe alors dans une région que son œuvre a ensuite dépeinte socialement et visuellement comme la gândara (avec ses villages miséreux aux alentours de Cantanhede, non loin de Coimbra). L'auteur était marxiste et a été membre du parti communiste[3] jusqu'en 1952. Depuis 1948, il s'installe à Lisbonne, mais c'est sur la gândara que son écriture a élaboré une vision du monde et un mode de création. « […] La sécheresse, l'aridité de ce langage, je la fabrique et elle se fabrique en partie à partir de matériaux venus de loin : la terre battue, la chaux, les arbres, la mousse. Et les gens, dans

3 Le PCP a participé activement à l'opposition au régime et était le parti le plus fort et organisé, le plus ancien parti politique portugais avec une existence continue depuis mars 1921.

une grande solitude de sable. Le paysage de l'enfance qui n'est pas un paradis perdu mais la pauvreté, la nudité, le manque de presque tout » 4 (Notre traduction).

Son œuvre atteste non seulement l'engagement social, politique et éthique dans la discussion de la littérature et de la réalité portugaise sous le salazarisme, tout comme il démontre, même dans sa relative parcimonie au long des décennies, une exigence esthétique extrême épurant avec rigueur le langage dont il se servait pour discuter des thèmes chers à son travail littéraire : le paysage, le peuplement, la mémoire, la rareté, les figurations du réel, les processus d'écriture et de lecture. Nous rappelons qu'il a été l'auteur de titres en prose comme *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1944 et 1945), *Pequenos Burgueses* (19448), *Uma Abelha na Chuva* (1953), *O Aprendiz de Feiticeiro* (1978, textes divers) et *Finisterra* (1978). Comme poète, avec ses titres publiés depuis 1942, tels que *Turismo*, *Mãe Pobre* (1945), *Colheita Perdida* (1948). *Descida aos Infernos* (1949), *Terra de Harmonia* (1950). Les plus connus sont *Cantata* (1960), *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1968), *Entre Duas Memórias* (1971) et *Pastoral* (1977). Au Brésil, il a seulement publié l'édition du récit *Pequenos burgueses* (1972) et, plus récemment, *Trabalho Poético* (Oficina Raquel, 2021), une anthologie de sa poésie, que nous avons organisée. Bien que très apprécié de son vivant par ses pairs et par le public et encore valorisé dans les études critiques sur la prose et la poésie portugaise du XXe siècle, on ressent toujours un manque d'analyses plus contemporaines de l'originalité de son écriture à son époque et de ses derniers livres (*Pastoral* et *Finisterra*).

Notre objectif est actuellement d'éditer au Brésil son livre *O*

4 « […] A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo » (Oliveira, 1992, p.588).

Aprendiz de Feiticeiro[5], œuvre encore peu connue et analysée. Ce recueil[6] hybride est composé de 24 textes : des commentaires d'œuvres ou sur des écrivains, de chroniques, d'ébauches de textes littéraires, de réflexions métalittéraires sur ses propres livres et ceux d'autres auteurs, en plus de discourir sur la tradition et le renouveau, la littérature et l'engagement social, la lecture et l'écriture. Cet ouvrage aborde de manière très riche les questions concernant la situation de l'écrivain, la production littéraire moderne et les impasses de la création dans un pays plongé dans la misère, l'analphabétisme et la dictature. Sans exprimer explicitement cette situation historique, les textes et leurs axes thématiques ont reflété, dans leur contenu critique « souterrain », les difficultés de vivre dans un régime d'oppression qui exigeait la réduction au silence et aliénait le peuple avec des discours nationalistes, créant des images trompeuses sur la situation réelle du pays. Ce n'est pas pour rien que, pendant la dictature, la machine culturelle dominante cherchait à renforcer, dans le pays, un autoportrait portugais de son importance dans la géopolitique occidentale de la première moitié du XXe siècle. En parallèle, le pouvoir exportait des images touristiques valorisantes d'un petit pays au bord de l'Atlantique ; un havre de paix loin des convulsions qui secouaient l'Europe des années 30 à 50 (« Portugal, le jardin de l'Europe » ; « le portugais, peuple aux mœurs douces »), en plus d'alimenter la fierté du pays au passé maritime glorieux qui s'est étendu dans le monde en exportant sa culture et ses traditions. L'utilisation abusive de l'œuvre de Camões reflète bien le mouvement de cette machine culturelle du Régime qui agissait dans l'imaginaire collectif, ce qui peut être résumé dans la pérennité du colonialisme en Afrique et dans l'exaltation de la présence portugaise dans le

5 Nous citons ce livre en considérant l'édition définitive incluse dans le volume unique des *Œuvres* de Carlos de Oliveira (1992).

6 Les textes avaient été rédigés (certains publiés) à l'origine dans les années 40, 50 et 60. Pour la publication dans *L'Apprenti sorcier*, 1a. Édition 1971, les plus anciens ont été spécialement révisés ou même réécrits.

monde, en utilisant le vers légendaire de *Os Lusíadas* : « et s'il y avait eu plus de monde, il y serait arrivé [7] » (Lus. VII,14).

Parmi les textes de *O Aprendiz de Feiticeiro*, nous nous attarderons d'abord sur « L'iceberg » (Oliveira, 1992, p. 567-580), rédigé à l'origine en 1966, qui commence par une réponse à une lettre fictive « d'un étudiant en littérature qui me demande des données biographiques » :

> En y réfléchissant bien, je n'ai pas de biographie. Mieux, tout écrivain portugais marginalisé souffre sur le plan biographique de ce que je peux appeler le complexe de l'iceberg : un tiers visible, deux tiers sous l'eau. La partie submergée par les circonstances qui nous ont empêchés d'exprimer ce que nous pensons, de participer à la vie publique, est un poids (presque mort) qui, jour après jour, nous tire vers le fond. Cependant la ligne de flottaison monte et la partie qui se voit diminue proportionnellement[8] (Notre traduction).

La réponse continue pendant deux pages et demie, en accentuant ce qui lui a été refusé :

> Loin de moi l'idée de simuler que, dans d'autres circonstances, il me reviendrait une richesse biographique exceptionnelle. Non, monsieur. Je dis juste que j'avais le droit d'expérimenter ma propre liberté. Des opportunités propres. Vivre, parler, agir selon une conscience que je ne juge ni ténébreuse ni pervertie. Nous verrions plus tard ce qui sortira de cette expérience. Peut-être rien. Mais alors, quelle joie triste la responsabilité de l'échec. Ainsi, ce qui nous tombe sur les épaules et tente de pousser vers le bas le

7 « e se mais mundo houvera, lá chegara » (Lus. VII,14).

8 « Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo. Entretanto a linha de flutuação vai subindo e a parte que se vê diminui proporcionalmente » (p.567).

> reste de l'iceberg est la main de l'intolérance, écrivant toujours à sa manière la biographie que nous n'avons pas, cherchant à effacer, à faire disparaître ce qui flotte encore[9] (Notre traduction).

L'écrivain compare cette biographie extérieure entravée avec la biographie intérieure :

> À l'intérieur, nous commandons. Si nous ne pouvons pas nous étendre librement, nous pouvons refuser, fermer la porte aux intrusions, garder la maison propre. Difficile et dur, je sais. Cela se paye par des moments de grande solitude. [...] Ce qui vit en nous-mêmes non réalisé a besoin dans ces temps douteux de la rigidité de la pierre. Fierté authentique. Refus de la connivence, de l'arrangement déguisé. Dignité. Éléments dont on fait le lent entêtement des rêves. Et alors la partie est gagnée. L'écrivain peut la perdre (pour d'autres raisons, en fait, mais l'homme la gagne à coup sûr)10 (Notre traduction).

Ce portrait de l'écrivain qui rejette sa survie comme auteur au prix de l'accommodement ou de la connivence va refléter la situation d'autres camarades des Lettres, qui, auparavant, ont longtemps

9 « Longe de mim a ideia de simular que noutras circunstâncias me caberia uma riqueza biográfica excepcional. Não senhor. Digo apenas que tinha direito à experiência da minha própria liberdade. Oportunidades limpas. Viver, falar, agir, segundo uma consciência que não julgo tenebrosa nem pervertida. Veríamos depois o que sairia dessa experiência. Talvez nada. Mas então, que alegria triste a responsabilidade do falhanço. Assim, o que nos cai sobre os ombros e tenta empurrar para baixo o resto do iceberg é a mão da intolerância, escrevendo sempre à sua maneira a biografia que não temos, procurando riscar, sumir o que flutua ainda » (p.568).

10 « Dentro, mandamos nós. Se não podemos expandir-nos livremente podemos recusar, fechar a porta às intrusões, manter a casa limpa. Difícil e duro, eu sei. Custa momentos de grande solidão. [...] O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rijeza da pedra. Orgulho autêntico. Recusa da conivência, do arranjo disfarçado. Dignidade. Elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos. E então a partida está ganha. Pode perdê-la o escritor (por outras razões, aliás, mas o homem vence-a de certeza) » (p.568-569).

senti sur leurs épaules le poids de la main du régime qui persécutait, licenciait, emprisonnait et marginalisait. Carlos de Oliveira, dans ce même texte, fait référence à Afonso Duarte (1884-1958), qu'il considérait comme un maître. C'était un écrivain contemporain de Fernando Pessoa (quatre ans plus âgé), jouissant d'une grande notoriété dans les années 30 à 50, également professeur de l'école normale de Coimbra. Par ses recherches ethnographiques et la quête de nouvelles pratiques d'éducation infantile, connaisseur aussi des théories de Piaget, Afonso Duarte fut brutalement mis à l'écart de l'enseignement, retraité de force en 1932, à 48 ans. Cela a interrompu sa vie académique et provoqué en lui un profond dégoût suite à la perte de projets de recherche, des « matériaux perdus, les étudiants qu'il n'a pas connus, les congrès auxquels il n'est pas allé, les communications qu'il n'a pas faites, la biographie qu'il n'a pas eu à partir de là11 » (Notre traduction).

Évoquant Afonso Duarte, décédé en mars 1958, Carlos de Oliveira construit son texte pour marquer dans le langage les modes fascistes d'agir qui, dans le cas des intellectuels, n'emprisonnaient pas toujours, ni ne torturaient ni n'assassinaient directement mais, de manière plus lâche et insidieuse, le régime étouffait, limitant la circulation de leur voix, les harcelant par la censure et imposant la réduction au silence de leur existence, avec leur nom effacé des colonnes des journaux et leur interdiction d'être cité en public. Cependant, comme le disait le poète Afonso Duarte aux amis : « En avant. Il me reste la poésie et, celle-là, personne ne me la prendra »[12] (Notre traduction). En 1956, Carlos de Oliveira et João José Cochofel, tous deux grands amis d'Afonso Duarte, ont publié l'Œuvre poé-

11 « materiais perdidos, os alunos que não conheceu, os congressos a que não foi, as comunicações que não fez, a biografia que não teve a partir daí » (Oliveira, 1992, p. 572).

12 « Adiante. Resta-me a poesia e essa ninguém ma tira » (Oliveira, 1992, p.573).

tique[13] d'Afonso Duarte aux éditions Iniciativas Editoriais.

La vie littéraire au cours de ces années si dures de la vie portugaise a revêtu une importance capitale pour résister et affronter. Les livres de mémoires d'écrivains de l'époque, comme *Os dias comuns*[14] (1990 et 1998) et *A memória das palavras* (1966), de José Gomes Ferreira, *Conta Corrente I* 1969-1981 (2012) de Vergílio Ferreira et *E agora, José*, de José Cardoso Pires (1977) décrivent l'oppression vécue et comment ils ont dû agir pour, de manière discursive, survivre, exposant le monde dans lequel ils vivaient et les conditions matérielles et mentales qui entravaient la production de leurs œuvres. Le titre de Cardoso Pires, en ce sens, est assez explicite dans son dialogue avec Drummond. Les textes qui y sont réunis sont très clairs concernant les procédures de censure et les façons dont la censure se transformait en manière d'être et de vivre dans la société et dans la solitude de l'esprit.

> Freiner l'éditeur et effacer la présence sociale de l'écrivain portugais étaient les deux faces de la même pièce que la Censure développait méthodiquement et systématiquement. Dans un ensemble d'opérations apparemment dispersées, soit en rendant difficile le soutien de la presse à l'auteur, soit en agissant directement sur les éditeurs, soit encore en exerçant des pressions indirectes par l'intermédiaire de divers ministères, on cherchait à isoler l'auteur national, le rendant indésirable pour les institutions privées, difficile pour l'industrie du livre et socialement inopérant ou non représentatif. [...] Dans n'importe laquelle de ces « Trois règles pour exiler l'écrivain vivant » le dénominateur commun était le même : falsifier, confondre les valeurs. Le reste, pensait la Censure, viendrait de soi15 (Notre traduction).

13 Une nouvelle édition a été éditée en 2008 par la Imprensa Nacional- Casa da Moeda. José Carlos Seabra Pereira en signe l'introduction, la révision des textes, le registre des variantes et les textes annexes.

14 A primeira edição só ocorreu em 1990, cinco anos após a morte do autor. Pas traduit ?

15 « Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram

Ces documents publiés seulement après la révolution, à l'exception de *A memória das palavras*, ont ouvert les yeux des lecteurs aux ateliers de création et à comment en eux réverbéraient les ténèbres qui ont assombri les jours portugais pendant 48 ans de dictature. À côté de ce matériel déjà publié, les chercheurs disposent aussi actuellement des archives de ces écrivains, ce qui permet de se plonger dans une époque et un espace profondément contrôlés par les stratégies de persécution du Régime et, en même temps, dans le travail continu de résistance par le biais de la fiction et de la poésie. Par conséquent, notre *corpus* principal, dans une recherche beaucoup plus vaste, porte sur les archives littéraires de Carlos de Oliveira en dialogue avec d'autres archives de camarades avec lesquels il a le plus échangé. Dans le cadre de cette collection, déposée en 2012 au Musée du Néo-Réalisme, à Vila Franca de Xira, au Portugal et accessible aux chercheurs depuis 2017, nous soulignons l'importance de la correspondance entre les écrivains et la façon dont Carlos de Oliveira, considéré par l'écrivain et journaliste Baptista Bastos « un homme du 25 avril avant le 25 avril » (Journal Diário de Lisboa, 25/4/1986), réfléchit sur la situation de la création littéraire. En examinant ce matériel, l'observateur attentif comprendra comment les artistes vivaient le temps oppressif et le fléau de la censure, dans ses différentes phases. Il pourra faire une analyse critique des gestes d'écriture des auteurs et, surtout, de la circulation des œuvres, leur diffusion et leur réception par les lecteurs ou les spectateurs de repré-

dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente. Num conjunto de operações aparentemente dispersas, quer dificultando o apoio da imprensa ao autor, quer actuando directamente sobre as editoras, quer ainda inspirando pressões indirectas por intermédio de vários ministérios, procurava-se isolar o autor nacional, tornando-o inconveniente às instituições privadas, dificultoso para a indústria do livro e socialmente inoperante ou irrepresentativo. [...] Em qualquer destas "Três Regras para Exilar o Escritor Quando Vivo" o denominador era o mesmo: falsificar, confundir valores. O resto, pensava a Cnsura, viria por si » (Pires, 1977, p.231-233).

sentations théâtrales ou de performances (théâtrales, déclamations publiques et musique). Ces spectacles étaient bien vite interdits dès qu'ils devenaient populaires. Les lettres nous montrent les impasses dans les projets littéraires et la résistance aux actions autoritaires qui enfermaient ces écrivains dans un pays plongé dans le fascisme qui semblait n'avoir pas de fin.

Le projet de travailler sur les archives littéraires, en particulier la correspondance des écrivains, vise principalement à trouver dans cette collection des témoignages critiques sur leurs contemporains et la culture littéraire qui leur est propre. La lettre personnelle entre des écrivains amis, par exemple, du fait d'être un matériel textuel plus subjectif et détendu, peut être à la fois évaluée comme un document fragile pour une analyse critique plus exigeante, ou comme une source primaire productive pour la compréhension d'une époque et de ses valeurs sociales, culturelles et politiques, même si elle est un discours ambivalent : moins contrôlé formellement en tant qu'écriture de soi mais, en même temps, plein d'effets discursifs. Le dialogue établi entre les écrivains portugais mentionnés ci-dessus peut mettre en évidence une approche plus matérielle et diversifiée de la réalité dans laquelle ils vivaient et stimulait sans arrêt leur activité littéraire. Il peut aussi remettre en question la validité ou l'impact de la littérature dans le contexte de l'analphabétisme ambiant. Les lettres permettent ainsi l'exercice d'une sociabilité critique et elles finissent par raconter, même de manière fragmentaire et discontinue, une autre histoire culturelle (Burke, 2003). Si la correspondance démontre l'écriture intime d'un sujet qui peut exercer sur le papier une plus grande liberté de réflexion, elle devient aussi une sorte de pratique autobiographique, avec la formulation d'autoportraits, par laquelle nous pouvons suivre les sens d'une vie en société, comme l'explique Philippe Lejeune (1996).

Ainsi, en travaillant avec ces archives littéraires portugaises, par le biais de l'analyse de la correspondance, des projets de livres,

des notes et des coupures de journaux conservées par les auteurs, entre autres documents, nous pouvons accompagner de l'intérieur l'histoire avant le 25 avril et comprendre progressivement les dilemmes, les tensions et les impuissances qui marquaient leur vie. Dans le domaine du néoréalisme, les archives de Carlos de Oliveira et de Mário Dionísio[16], autre référence de l'époque, sont très utiles pour aborder ces thèmes. Nous y découvrons des projets littéraires frustrés, les pages censurées, les ébauches raturées par les auteurs eux-mêmes, les problèmes matériels auxquels ils étaient confrontés.

Parmi les œuvres de Carlos de Oliveira, la seule qu'il a exclue de son œuvre complète parce qu'elle n'était pas passée par le processus de réécriture comme tous ses autres livres produits des années 40 à 60, a été le roman *Alcateia*, dont la première édition a été publiée en 1944 et très vite censurée. Cette œuvre a été la première au Portugal à nommer explicitement le communisme et à expliquer la perspective marxiste, comme nous pouvons le voir dans la lecture du chapitre XXV. Pour cette raison, deux mois après sa publication (à l'époque, les ouvrages ne passaient pas par la censure préalable), tous les exemplaires du livre ont été saisis par le PVDE (alors Police de Surveillance et Défense de l'État - 1933-1945), selon le procès numéro 517-SR/44, toujours conservé aujourd'hui dans la Tour du Tombo à Lisbonne. Selon ce document, 1.134 exemplaires ont été saisis jusqu'au 19 janvier 1945. L'auteur avait conservé 50 exemplaires. Il y a encore un autre procès contre l'écrivain (numéro 3715-E-GT), concernant un manifeste du PCP édité par l'écrivain en 1965. Ces informations ont été recueillies principalement dans un article de 1998, écrit par Colin Hignett et publié dans *Portuguese Studies*.

Les éditions de l'époque travaillaient avec mille à deux mille

16 La collection de Carlos de Oliveira se trouve au Musée du néoréalisme, à Vila Franca de Xira, une ville proche de Coimbra. Celui de Mario Dionísio, à Lisbonne, à la Casa da Achada. Voir site https://centromariodionisio.org/casa_da_achada.php

exemplaires et la saisie par le PVDE représentait, outre l'oppression, un grand préjudice matériel pour l'auteur et l'éditeur. Pour pouvoir revenir au lecteur, dans une nouvelle édition (en 1945), Carlos de Oliveira a apporté certaines modifications, en coupant les paragraphes les plus explicites sur la situation de misère dans l'espace rural, sur la vision marxiste et sur l'action quotidienne de la censure. Par exemple : dans la première édition (de 1944), au chapitre XXV (p. 221), le lecteur découvre la conversation entre le docteur Seabra[17], un médecin, qui « avait soigné pendant des années les gens misérables de ces lieux » (Gândara) et « vivait maintenant difficilement d'une pratique mal payée dans les quartiers pauvres. » (p.218. Notre traduction) et deux étudiants de Coimbra (Rafael, « déjà en train de terminer le cours de Lettres ») et Fernando (étudiant en première année, fils d'un seigneur de village).

> Il parlait sans cesse à Fernando de la région qu'il avait quittée, se référant avec une voix triste à l'existence désolée et difficile des paysans, racontait les scènes de sa vie de médecin rural, les misères, la faim, les cases inondées par la boue, des gens sans vêtement et sans feu [...] Et les paroles du docteur Seabra continuaient à faire défiler devant les deux garçons, dans la salle de la pension maintenant déserte, tout un cortège triste d'hommes, de femmes et d'enfants, dans une vie coincée entre des murets et des marais, entre les maladies, les privations et les morts[18] (Notre traduction).

17 Ce personnage est apparu dans un livre précédent, *Casa na Duna* (1a. ed. 1943). Il évoque en quelque sorte le père de Carlos de Oliveira, médecin de village, qui a tant marqué la vision du fils sur la pauvreté régnante à Gândara.

18 « Falava continuamente a Fernando da região que havia deixado, referia-se numa voz triste à existência desolada e difícil dos camponeses, contava cenas da sua vida de médico rural, misérias, fome, casebres alagados de lama, gente sem roupa e sem lume. [...] E as palavras do doutor Seabra continuavam a fazer deslizar diante dos dois rapazes, na sala da pensão agora deserta, todo um cortejo tristonho de homens, mulheres e crianças, numa vida de moiros, pelos brejos, entre doenças, privações e mortes » (Oliveira, 1944, p.218).

Rafael fera une sorte d'initiation politique de son jeune collègue, Fernando, en lui prêtant des livres qui vont ébranler ses convictions religieuses banales, lui faisant voir la mauvaise distribution de la richesse sociale, des classes dominantes. (p.219).

> Rafael parlait avec enthousiasme de l'avenir, du jour où il pourrait s'engager et parler aux ouvriers dans leurs usines. Ses yeux brillaient mais ses mains se fermaient, elles étaient presque blanches, tellement contractées. Le docteur Seabra écoutait avec plaisir, mais finissait toujours par le conseiller : - Attention à ta langue, homme, sois prudent avec cela ! Rafael serrait les dents, parlait en espaçant les mots : - La loi du bouchon, docteur, je sais. [...]
>
> [...] Le docteur Seabra était resté silencieux. Devant ses yeux étaient passés encore une fois les gens de Gândara étourdis, le peuple abruti et malheureux. [...] Insensiblement, il lui est revenu à la mémoire une conversation qu'il avait eue autrefois avec Mariano Paulo. L'ami l'avait prévenu qu'à Corgos on le traitait de communiste. Il ne savait pas ce qu'était le communisme à cette époque ! Même maintenant, en écoutant tous les jours Rafael, il ne savait pas bien ce que c'était. Il en avait une idée, bien sûr, et il n'était pas d'accord sur certains points. Sentimentalement, seulement. Mais au fond, peut-être que c'était la clé de tout. « Rendre sa dignité à l'homme, docteur... », « Lutte de classe... révolution du prolétariat... » « Industrialiser...exploitation capitaliste...plus-value... » « Lénine a dit... Staline est arrivé... » La voix absorbante de Rafael ! Sacré garçon ! Il le regarda par le coin des yeux et sourit. Quoi qu'il en soit, il fallait vraiment secouer le monde. Le communisme ou quelque chose de semblable, à condition que la vie devienne digne d'être vécue. À la fin, tout serait clair"[19] (Notre traduction).

19 « Rafael referia-se com entusiasmo ao futuro, ao dia em que pudesse agitar e falar ao operariado nas próprias fábricas. Os seus olhos brilhavam mais, as mãos cerravam-se, ficavam quase brancas, de contraídas. O doutor Seabra ouvia com gosto, mas acabava sempre por aconselhá-lo: – Cautela

Dans la deuxième et dernière édition du vivant de l'auteur, Carlos de Oliveira, en ce qui concerne ces pages, a réellement coupé tout le passage relatif à la loi du bouchon et la partie qui explique les idées communistes. Dans la deuxième édition, le chapitre se termine seulement par « Le docteur Seabra était silencieux. Devant ses yeux, les gens de la ville passèrent encore une fois étourdis et malheureux »[20] (Notre traduction).

Carlos de Oliveira, comme nous l'avons déjà mentionné, ne publiera pas de nouvelle édition de cet ouvrage, ayant passé en vain des années à tenter de réécrire *Alcateia*. C'est la raison pour laquelle il ne figure pas dans le volume unique de ses Œuvres (1992).

Enfin, nous nous basons sur les lettres pour accompagner le poids du silence imposé et du contrôle auxquels ces écrivains ont été soumis pendant des décennies. Dans les archives de Carlos de Oliveira, il y a quelques lettres et des cartes postales signées par le jeune poète Gastão Cruz. Dans une lettre du 21/08/65 (E-CO, boîte

com a língua, homem, cautela com isso! Rafael cerrava os dentes, espaçava as palavras: – A lei da rolha, doutor, eu sei. [...]

[...] O doutor Seabra ficara calado. Diante dos seus olhos tinham passado mais uma vez as gândaras pasmadas, o povo bisonho e desgraçado. [...] Insensivelmente, veio-lhe à memória uma conversa que tivera em tempos com Mariano Paulo. O amigo prevenira-o de que em Corgos lhe chamavam comunista. Sabia lá o que era comunismo nessa altura! Mesmo agora, ouvindo todos os dias Rafael, não sabia bem o que era. Fazia uma ideia, claro, e discordava até em determinados pontos. Sentimentalmente, apenas. Mas no fundo, talvez estivesse ali a chave de tudo. "Restituir a dignidade ao homem, doutor..., "Luta de classes...revolução do proletariado..." "Industrializar... exploração capitalista...mais valia..." "Lenine disse...Staline aconteceu..." A voz absorvente de Rafael! Raio de rapaz! Fitou-o pelo canto do olho e sorriu. Fosse como fosse, era preciso realmente sacudir o mundo. Comunismo ou coisa parecida, desde que a vida passasse a ser digna de ser vivida. Ao fim, tudo estaria certo. » (Oliveira, 1944, p. 221- 223)

20 « O doutor Seabra ficara calado. Diante dos seus olhos tinham passado mais uma vez as gândaras pasmadas, o povo bisonho e desgraçado » (Oliveira, 1945, p.221).

61, document 4), Cruz commente ce qui est arrivé aux réponses des poètes à une enquête qui serait publiée dans un journal :

> Ceux qui nous haïssent et nous persécutent, les néo-nazis qui, selon notre ami Salema, commandent la censure, « se sont jetés sur l'enquête comme des idiots » (ce sont aussi des mots de Salema) et ils ont coupé n'importe comment, après une campagne du journal *Diário da Manhã* contre l'initiative. [...] Ainsi, ils ont coupé, dans leur intégralité, mes conclusions, une bonne part du témoignage de José Gomes Ferreira et de celui de Ruy Belo, et même deux paragraphes de Herberto Helder.[21]

Il commente plus loin :

> [...] Le *Diário de Lisboa* n'a pas voulu publier la série sans les conclusions. Je viens d'en rédiger d'autres, plus insipides, pour voir si elles passent. Mais j'en doute, car les coupures sont absurdes, presque toutes et ce qu'ils veulent c'est mettre fin à ce qui les dérange (il est interdit de parler de crises ! [...] Ton témoignage, alors, sera certainement assez sacrifié... par les « âmes contre-révolutionnaires ». J'ai insisté pour que les réponses sortent dans l'édition de jeudi, qui, malgré les coupures, garde beaucoup d'intérêt, même si les conclusions sont à nouveau rejetées. [...] (Notre traduction)[22]

Nous devons alors noter le processus de résistance en in-

21 « Os que nos odeiam e perseguem, os neo-nazistas que, segundo o nosso amigo Salema, comandam a censura, "atiraram-se ao inquérito como gato a bofe" (são também palavras do Salema) e cortaram a torto e a direito, após uma campanha do *Diário da Manhã* contra a iniciativa. [...] Assim, cortaram, na íntegra, as minhas conclusões, bastante no depoimento de José Gomes Ferreira, um bom bocado no de Ruy Belo e até dois períodos do Herberto Helder. »

22 « [...] O *Diário de Lisboa* não quis publicar a série sem as conclusões. Acabo de redigir outras, mais incolores, a ver se passam. Mas duvido, pois os cortes são absurdos, quase todos e o que eles querem é acabar com isso que os incomoda (é proibido falar de crises! [...] O seu depoimento, então, será de certo, bastante sacrificado... pelas "almas contra-revolucionárias". Insisti para que saiam as respostas na 5a. Feira, que, apesar dos cortes, mantêm muito interesse, mesmo que as conclusões voltem a ser recusadas.[...]"

cluant la censure elle-même comme partie intégrante du texte, car ce qui est publié résonne dans ce qui a été empêché d'être énoncé publiquement.

Dans la dernière interview de Carlos de Oliveira, publiée des mois après son décès, Teresa Maria Chaby lui pose la question : « Quand vous dites que vous avez été persécutés, quelle a été l'efficacité du mouvement face à l'appareil d'État, si elle a existé ? » L'auteur a répondu :

> Il y a eu, bien sûr, une grande persécution, beaucoup d'entre nous ont été arrêtés, j'ai dû fuir moi-même la police. Mais, bien sûr, la pire période avait été pendant la guerre. Après cela, pendant le salazarisme (bien qu'avec une fausse démocratie - mise en scène de fausses élections), la tension était irrégulière, dans la mesure où nous devions fuir quand ils tombaient sur nous, mais ensuite ils avaient d'autres choses à faire et alors beaucoup d'entre nous revenaient à la charge toujours avec des petits pieds de laine, bien sûr. Nous écrivons essentiellement pour la petite bourgeoisie, car le Portugal a toujours été un pays à prédominance petit-bourgeoise. Et ces lecteurs au fil des ans nous ont lus. Avec difficulté, ou pas, nous avons été lus. Et je vous raconte une curieuse expérience : après le 25 avril, un haut gradé de la MFA23 au 1er Congrès qui a eu lieu à l'Association Portugaise des Écrivains, où j'étais, prenant connaissance de ma présence s'est exclamé : « Ah! Vous étiez le fameux … » Ils nous lisaient et je crois que c'était important24 (Notre traduction).

23 Le Mouvement des Forces Armées responsable de la Révolution des Œillets.

24 « Houve, como é evidente, uma grande perseguição, muitos foram presos, eu próprio tive de fugir à polícia. Mas, é claro, o pior período tinha sido durante a guerra. Após isso durante o salazarismo (embora com uma falsa democracia – encenação de falsas eleições) a tensão era irregular, na medida em que tínhamos de fugir quando nos caíam em cima, mas depois tinham outras coisas com que se preocupar e então muitos de nós voltámos à carga sempre com pezinhos de lã, é claro. Escrevemos essencialmente para a pequena burguesia, pois Portugal foi sempre um país de predominância

Comme nous pouvons le voir, le matériel de la Collection Carlos de Oliveira en dialogue avec ses autres camarades est vaste et peut être abordé de nombreuses manières. Le fait est que ces témoignages variés nous permettent de suivre la vie littéraire au cours de près de cinq décennies de dictature et de comprendre comment le langage littéraire a affronté le silence imposé en le faisant partie intégrante de l'écriture, pour partager avec le lecteur la nécessité de comprendre, sur le plan du discours, dans les lacunes, dans l'absence, la dénonciation de la répression, de la censure et de l'autoritarisme. Ils démontrent aussi l'obstination des auteurs, visant à créer les conditions futures de la fin du Régime (que le 25 avril 1974 marquera si incroyablement) et la transformation du Portugal en un pays capable de vivre pleinement en liberté, en démocratie, même si apparaissent des tensions et des contradictions qui deviendront très visibles dans la période postrévolutionnaire, sur laquelle ces écrivains se manifesteront aussi de manière très active. Mais il s'agit là d'un autre moment à discuter.

Traduction : Christian Dutilleux

RÉFÉRENCES

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento* [de Gutenberg a Diderot]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALADO, Teresa Maria Chabi. Última entrevista com Carlos de Oliveira. O Neo-Realismo e a vivência pessoal. In *O Diário,* Lisboa, 1/11/1981. p.8-9.

---

pequeno-burguesa. E esses leitores ao longo dos anos foram-nos lendo. Com dificuldade, ou não, íamos sendo lidos. E conto-lhe uma experiência curiosa: após o 25 de Abril , uma alta patente do MFA no 1º Congresso que houve na Associação Portuguesa de Escritores, no qual eu estive tomando conhecimento da minha presença exclamou: "Ah! Você é que era o tal de..." Eles foram-nos lendo e isso creio que foi importante » (Calado, 1981, p.9).

DUARTE, Afonso. *Obra poética*. Introdução, fixação de texto, registro de variantes e apêndices de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

DUARTE, Afonso. *Obra poética*. Org. Carlos de Oliveira e João José Cochofel. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1956.

CAMÕES, Luís de. [Ed. Org por Emanuel Paulo Ramos]. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1978.

FERREIRA, José Gomes. *A memória das palavras [ou] O gosto de falar de mim*. 2ª.ed. Lisboa: Portugália 1966.

FERREIRA, José Gomes. *Dias comuns I Passos efémeros, Diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

FERREIRA, José Gomes. *Dias comuns II A idade do malogro, Diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

FERREIRA, Vergílio. Contracorrente I - 1969-1981. Lisboa: Quetzal, 2012.

HIGNETT, COLIN. "Carlos de Oliveira and the New State Censors." *Portuguese Studies*, vol. 4,1988, pp. 219–32. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41104866. Accessed 18 Aug. 2024.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. [nouvelle édition augmentée]. Paris: Seuil, 1996.

MARTINHO, Fernando J.B. "Uma relação ambivalente: os neo-realistas e Pessoa". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 37, n.º 57, jan.-jun, Belo Horizonte, pp.57-77, 2017.

FUNDO, Afonso Duarte. "Caixa Verde". Montemor-o-Velho: Biblioteca Municipal Afonso Duarte.

OLIVEIRA, Carlos de. *Alcateia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1944.

OLIVEIRA, Carlos de. *Alcateia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

OLIVEIRA, Carlos de. *Alcateia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de*. Lisboa: Caminho, 1992.

PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Moraes, 1977.

Le théâtre de Nelson Rodrigues, énigmes

Jean-Paul Giústi

La scène rodriguienne est traversée et cisaillée par des tensions, des enjeux et des ondes de choc. Pas le moindre répit dans la machinerie tragique, les ondes de choc, comme des douches froides, interrogent en profondeur tout l'édifice mental de la psyché brésilienne. Ce qui est donné à voir, c'est l'histoire collective et individuelle, ainsi que toutes les représentations mentales, conscientes et inconscientes des personnages abandonnés à leur sort, comme dans une souricière, sur un plateau souvent extrêmement dépouillé. Les strates de cette dramaturgie érodent tout l'édifice social brésilien, celui des relations quotidiennes, au sens de la psychologie ordinaire, mais aussi les notions de liens : liens sociaux, familiaux, amicaux, amoureux, politiques, éthiques, liens disjoints, souvent noués, renoués, dénoués sous les yeux du spectateur. C'est ce que le philosophe Robert Castel intitule *la désafiliation* sociale ou encore le concept de *vitrification* (Castel, 1991) la mise à l'écart. Cette désagrégation, cette mise en quarantaine des personnages parcourt tout le théâtre de Nelson. En échos, nous vient ce poème de Lucrèce, extrait de *Natura Rerum,* un siècle avant Jésus Christ : « Qu'il est doux, de regarder du rivage le malheur des autres ». En quelque sorte, voilà une métaphore possible de la toute dernière pièce de Nelson, *A serpente,* elle parle d'elle-même. Ses pièces d'ailleurs se déroulent le plus souvent en huis clos, dans la maisonnée, dans une enceinte tragique à laquelle il paraît presque insensé de vouloir fuir, échapper, ne serait-ce qu'en

pensée. Ce qui procure chez le spectateur un sentiment d'étouffement, obsidional, - le terme *Obsidional* provient de *l'oppidum,* la place forte assiégée chez les romains, les sentiments ressentis par quelqu'un captif d'une ville assiégée. Mais les lignes de faille de ce théâtre bousculent également les soubassements imaginaires, anthropologiques, éthiques, politiques du Brésil au premier chef.

J'ai pensé cet article intitulé *Le théâtre de Nelson Rodrigues : énigmes,* sous un angle didactique. Comment travailler Nelson Rodrigues, cet immense dramaturge, chef de file d'un théâtre d'avant-garde profondément carioca, brésilien, mais pas seulement, en vue d'un laboratoire, d'une expérience première pour un public français ? Que comporterait un *matériau* Nelson Rodrigues, de quoi serait fait un ABC pour amener nos étudiants de théâtre et de cinéma à prendre la dimension d'une matière incandescente, hautement politique, poétique et lyrique ? Comment, par la traduction, mettre en valeur tous les enjeux d'une dramaturgie si singulière, entremêlée d'humour, d'une gouaille carioca – celle des faubourgs de Rio, des périphéries – ou encore de dérision, d'autodérision, des paradoxes qui ponctuent son théâtre ? Comment transposer les immenses abymes de terreurs, de peurs, de traumas, de non-dits, de silences, d'irruption de l'indicible ? Comment rendre lisible la machinerie, unique et si habilement rodée et huilée, des rapports de pouvoirs symboliques, réels, fantasmés, introjectée par les propres victimes-personnages ? Eux-mêmes se voient broyer ou broient à leur tour, tout en exprimant l'impensable mais aussi l'impensé d'une valeur ontologique et universelle. Voilà toute la gageure de l'exercice.

Dès la lecture de *A falecida* de 1953, le ton est donné. Le film de Leon Hirszman date lui de 1965, avec une Fernanda Montenégro magistrale. Rappelons au passage que le réalisateur sera également l'instigateur du fabuleux *Cinco Vezes Favela* de 1965. Entre *A falecida*, première pièce ouvrant le cycle des *Tragédias Cariocas* – d'après la nomenclature choisie par Nelson et Sábato Magaldi – jusqu'à la

dernière chronologiquement parlant, *A serpente* de 1980, la langue de Nelson charrie des névroses, grosses d'érotisme primaire conscient ou inconscient, tapis en embuscade et donc élaboré de façon plus subtile. Les appétits sexuels, les stratégies sont mises à nue et comme libérées. Des structures de dominations de tout ordre se répandent sur la scène, tel un venin corrosif, destructeur, autodestructeur le plus souvent, ouvertement assumées et proférées. C'est la langue de théâtre, dans sa double fonction d'énonciation – le personnage se parle et existe en parlant – et cette langue a un impact, une réception dans la salle sur les spectateurs. Le tragique surgit dans cette profération !

Voilà un théâtre où injonctions et structures coercitives transparentes ou opaques engluent et s'emparent des êtres. La structure libidinale sous-jacente, puissante, assumée et ouvertement iconoclaste de la langue théâtrale de Nelson, souvent qualifiée de crue et de cruelle, semble magistralement cousue et aiguisée pour l'acteur et pour être jouée et proférée par celui-ci. Cette force et la portée dramaturgique et esthétique ne sont plus à démontrer, si on s'en tient à la critique théâtrale la plus récente. J'en veux pour preuve l'immense chantier accompli de traductions et de mises en scène contemporaines, dans un échange transatlantique toujours fécond Brésil/France, mais aussi France/Brésil – on pense aux magistrales traductions/réécritures d'Angela Leite-Lopes, notamment pour le festival d'Avignon ou la Maison Antoine Vitez. En 1999, *Toda Nudez será castigada* est joué à Avignon, puis ce sera le tour de *Anjo Negro*. Personnellement, j'ai assisté, au Théâtre de la Ville en 2008, à sa magistrale traduction du *Retour au désert*[1] de Bernard-Marie Koltès, dans une mise en scène de Catherine Marnas.

1 Il s'agissait cette fois-ci de l'exercice inverse, partir du français vers le portugais. Des acteurs jouaient en français et d'autres en portugais, sans que jamais une langue ne parasite ou n'obstrue le sens dramaturgique, le sens de ce qui était dit et joué. On oubliait le difficile parti pris esthétique sciemment orchestré.

Nous scruterons la langue de Nelson et le sismographe linguistique, poétique, esthétique, politique qu'elle emporte avec elle, ouvrant des espaces encore non exploités. On aura soin de se débarrasser de certaines scories, tels les termes d'influence ou de modèle, pour tenter de trouver une nouvelle équation qui fasse la part belle à la dimension humaine, poétiquement humaine de son théâtre. Tel sera, dans un premier temps, l'un des enjeux de ce travail.

Enfin, dans sa dimension proprement dramaturgique, dans le découpage des corps en action, dans les enjeux de la trame et dans l'espace que seule l'écriture d'une précision et d'une mécanique affolante, tragiquement agencée de Nelson renferment, dans sa réception, sourdent des strates de significations, des énigmes qui dépassent de loin une simple géographie humaine dans un temps et un espace donnés. Ces dernières interrogent, peut-être, des structures de résistances, d'où les sempiternels pas de côté de sa dramaturgie. Quels sont les horizons d'attentes des nouveaux publics brésiliens et français ?

(Re)présenter ou rendre présent ? Peut-être que son théâtre nous propose une nouvelle épistémologie des Pouvoirs, des Savoirs et des Savoir-être ? Telle est la force de la langue et de l'écriture dramaturgique de Nelson Rodrigues, débutée dans les années 40 et dont l'onde de choc mérite qu'on y revienne sans cesse.

Deux précisions préalables pour répondre au plus serré à la problématique. Tout d'abord, il existe une certaine doxa sur et autour des pièces et de comment monter ses pièces. Il faut se débarrasser de certaines scories, éviter des traits communs qui voudraient que pour jouer Nelson il faille du tapage, des cris, des empoignades, de l'hystérie, des effets de tout ordre. Je prends un exemple : une des dernières mises en scène de *A Valsa n° 6,* une captation en vidéo de 2020*,* dans ce lieu magique que représente A Casa das Rosas, sur l'Avenida Paulista, au cœur de São Paulo, montre d'emblée une actrice qui joue à bout de souffle, tendue dès le départ du monologue,

en un ballet hystérique qui va *crescendo*, mais qui dessert le propos du dramaturge. Que se déroule-t-il dans ce monologue que l'on peut faire dialoguer avec *La Voix humaine* de Jean Cocteau ? Nelson écrit :

> Programa de estréia *de Valsa N°6* (estreia em 6 de Junho de1951, no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro. Drama em dois atos. Direção e *mise en scène* de Henriette Morineau).
>
> Personagem : Sônia, menina assassinada aos 15 anos. (Rodrigues, 2020, p.1360).

Sonia, l'héroïne, a été assassinée tandis qu'elle jouait la célèbre valse de Chopin. Les souvenirs de son adolescence défilent par bribes au rythme du piano sur lequel elle interprète tout le long de la pièce la valse de Chopin de façon lancinante. La musique, à terme, produit les mêmes effets de violence, de sidération que dans l'adaptation de *La voix humaine* par Poulenc, une sorte de chant-parlé. Dans un autre registre, on pense à *Orange mécanique* de Stanley Kubrick. Bref, la violence inouïe qui transparaît dans les dialogues et dans la structure même de la trame, désespérante, n'en appelle pas moins une mesure, un frein, une retenue, un jeu d'acteur immense. Voilà un texte hautement torturé, ciselé comme une partition musicale dans lequel une morte revient en flash-back sur les heures qui ont précédé son assassinat violent. C'est très machadien, il y a beaucoup de Machado de Assis chez Nelson Rodrigues. Le texte démarre sur les chapeaux de roue, en tension, il s'agit d'une partition classique, qui démarre *in media res*. Classique ne veut pas dire que le texte n'est pas insufflé de modernité, d'audaces, innervé de vie, ce n'est pas un genre figé, contrairement à ce que l'on peut penser des classiques. Précisément, Nelson ponctue quasiment chaque réplique d'une indication scénique ou d'une didascalie. Je cite :

> *(Com dignidade dramática)* Chovia sim...E quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes...
> *(frívola)* sem contar as reticências, les points de suspension !

> Esse foi o desgosto...
> *(incerta)*
> Outro que eu me lembro...não, só me lembro desse mesmo
> *(sem transição, crispando-se, ect.)*

Zé Celso Martins ou Arnaldo Jabor, je ne me souviens plus précisément, rapporte que les notes, les indications scéniques, les surabondantes didascalies du théâtre de Nelson sont comme des éclats, des morceaux de Dostoïevski. Cela veut dire beaucoup. Précisément, telle une tragédie racinienne, qui comporterait des alexandrins, versifiée, rimée en douze pieds, la langue tragique de Nelson contiendrait un sous-texte, peut-être, plus important que le texte lui-même. Une langue souterraine vient dire ce que le texte ne dit pas, ou pas précisément. Quoi que très galvaudé, nous pourrions reprendre à notre compte ce que le critique Léo Spitzer, à propos des tragédies raciniennes, intitule d'effets de sourdine. En quelque sorte, devrait-on envisager le théâtre Nelsonien comme une œuvre musicale dont les effets sont produits par des variations d'intensité, un peu à la manière des romantiques allemands ? Simple provocation. Je cite, néanmoins le fameux passage :

> Le lecteur moderne est presque toujours déconcerté par le style racinien; le sens des œuvres de Racine est pour ainsi dire enfoui sous la langue, l'accès en est rendu difficile par un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule, ni le simple chant lyrique, mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments. (Spitzer, 1970, p. 208-335).

Or, chez Nelson nous les retrouvons tels quels. Dans la vidéo dont je vous parle de *A Valsa nº 6*, nous accompagnons un fan-

tôme, dilacéré, meurtri. Précisément l'actrice qui jouait manquait de mesure, sans doute était-ce un parti pris de mise en scène, bref, elle manquait de contrôle. Pas de souffle, peur des silences, peur de briser le rythme en confondant souvent rythme et *tempo* musical. Or, le texte dit tout déjà. Une violence inouïe transparaît dans les répliques imaginaires. Or, un monologue est toujours au théâtre un dialogue adressé à quelqu'un, même fictif, ce n'est pas un soliloque, très rarement. Cela exige une maîtrise du corps et de la voix, une mesure, un frein, une retenue, un jeu d'acteur. Il ne faut pas surjouer Nelson, mais simplement le jouer. Encore faut-il savoir quoi jouer.

C'est précisément une des grandeurs de Nelson. Ses didascalies et ses indications scéniques, véritable vadémécum pour l'acteur qui doit interpréter la scène, sont une véritable mine d'indications, de détails concrets pour jouer concret. Voilà un dramaturge dont l'écriture dramaturgique, dont la poésie dramatique cherche, creuse du côté du septième art. Dans *Sete gatinhos* de1958, par exemple, Seu Noronha, le père de famille, petit employé médiocre, « um contínuo » frustré et tyran de lui-même et des siens, tient d'une main de fer sa maison, un gynécée de femmes. A sa tête son épouse qu'il appelle outrageusement *a gorda,* Dona Iracy, et ses cinq filles, toutes perverties et dévergondées, qu'il maltraite et qui se laissent maltraiter, qui n'est pas sans rappeler en miroir, la claustration, l'enfermement de *La Casa de Bernarda Alba* de Lorca, texte posthume du poète. Une seule lumière au bout du tunnel pour *Sete gatinhos* : la dernière, la cadette des filles et sa pureté rédemptrice, à qui tous promettent maladivement « um casamento de branco com véu, com grinalda e tudo », un des *leitmotivs* et l'une des grandes obsessions des personnages rodriguiens. Le père, empêtré dans son amour aveugle, déclare poétiquement :

> (*com voz estrangulada)* - O senhor não entende nada de pureza, de inocência...O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral ? Escute : de tarde, o sol bate na igreja... e a luz atravessa a virgem

> ... (aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol). Assim é Silene- uma virgem atravessada de luz (Rodrigues, 1953).

Il s'agit d'une partition musicale qui prend pour matériel, pour composantes, des mots banals, simples, quotidiens, échangés dans la bouche du buveur de café à son comptoir, du chauffeur de taxi, de la cocotte, du bon père de famille de classe moyenne. Il faut beaucoup de retenue, sans emphase, sans effets théâtraux, c'est difficile !

Tout d'abord, je veux penser la langue de Nelson comme une Geste, peut-être un geste à l'envers, en miroir, mais un geste au sens classique du terme, celui d'un cycle, un ensemble de récits fondateurs versifiés ou pas, épiques et/ou romanesques, relatant les hauts-faits de héros personnages illustres. Mais fondateur, premier, servant de modèle, non à imiter mais à réinventer sans cesse ! Car le théâtre de Nelson c'est d'abord une langue qui se fonde dans une architecture théâtrale hors pair, une économie de la scène hautement millimétrée et calculée. Rien ne ressemble plus à une pièce de Nelson Rodrigues qu'une autre pièce de Nelson. C'est là l'aboutissement d'un savoir-faire, d'un talent peu commun, sans doute acquis dans ses années de journalisme, de chroniqueur succinct et impactant.

Paul Claudel est de ceux qui ont imaginé une langue pour le théâtre. Nelson s'inscrit dans cette lignée, la poésie dramatique est d'abord une langue, proférée, un chant, une tenue, un souffle, un poumon, une ossature, une matière organique que l'acteur doit savoir malaxer. Peut-être, pouvons-nous penser à la langue dramatique d'Éduard Bond et à ses pièces intitulées *pièces de guerre*. Le dramaturge avance que l'écriture d'une pièce surgit d'une situation extrême, de crise, c'est là que je rapproche ces deux théâtres pourtant bien différents dans leur essence. Enfant, le dramaturge anglais a connu des bombardements. Il faut de la réalité et de la fiction pour être humain, voilà leur lien aussi. Un théâtre de l'extrême, je cite le dramaturge anglais :

> Nous n'avons pas les moyens de décrire notre réalité, nous

> sommes incapables de décrire le monde dans lequel nous vivons. Je le formulerais de la sorte : si nous prenons la réalité et la fiction, il faut les deux pour être humain, dès que la réalité chosifie la fiction, la fige, ça donne la barbarie. Si la fiction peut récréer la réalité, alors on obtient l'humain. Et toutes les communautés connaissent ce va-et-vient entre la fiction et la réalité. Et l'art dramatique, le drame est l'un des rares moyens pour maîtriser, régler ces problèmes. Mais l'art dramatique lui-même peut être incarcéré, capturé. (...) Pour comprendre vraiment nos vies d'aujourd'hui, il faut créer l'art dramatique ou le théâtre des extrêmes. Il faut pénétrer dans l'extrême pour comprendre la réalité, car on peut se promener dans la rue et n'être pas du tout dans la réalité, sauf d'une façon banale. Et la tâche de l'art dramatique c'est d'empêcher ces confusions[2].

Voici ce que dit Zé Celso, quant à lui, de la langue de Nelson, lors d'un entretien intitulé *Ocupação Nelson Rodrigues de 2012* à propos de sa langue et des adaptations théâtrales :

> Ela é muito delicada, as notas, as rubricas, a prosa. O Nelson é, muita vezes, é muito mal representado. O cinema brasileiro às vezes compreende mais o Nelson do que o próprio teatro. As pessoas acham que tem que fazer muitas coisas em torno das peças ; às vezes as peças perdem tudo, completamente nas mãos de diretores inteligentes : *(imitando a voz grossa de Buda do Nelson que ele conheceu muito bem, com certo sarcasmo*) : Obedeçam as minhas rubricas, ! Vocês podem até tirar o texto, conservar as rubricas e fazer um Nelson mudo. Os diretores inteligentes não entram no barato: os personagens se tornam bonecos, é uma maneira muita estúpida, com muita violência, esporros, então não passa nada, não atinge, não chega a revelar à irreverência e a novidade, os tabus todos que ele quebra, sabe? Porque ele é muito delicado.

Voilà un véritable réquisitoire, un manifeste pour la simplicité.

---

2 Entretien *A Voix nue*, France Culture du 28/04/2020

C'est la chose la plus difficile à travailler, la simplicité sur une scène, il faut un dépouillement, une mise à nue, il faut désapprendre pour réapprendre. Voilà peut-être ce que je peux extraire de cette leçon rodrigienne que nous donne Zé Celso en toute simplicité. Ce geste, ce matériau Nelson sera nourri des mises en scènes, des adaptations qui ont marqué et marquent le paysage théâtral brésilien. Je pense précisément au groupe Oficina, à la mise en scène de *Boca de Ouro* de 1999. Je songe à Eduardo Tolentino, au travail de longue haleine de Marco Antônio Braz. Je pense également aux adaptations cinématographiques, tant la partition du théâtre est grosse, accoucheuse d'une dimension cinématographique indéniable et toujours répétée, telle celle d'Arnaldo Jabor pour *Toda Nudez será castigada,* ou encore *A falecida* que j'ai cité précédemment, ou de *Otto Lara Resende ou Bonitinha mais ordinária*, etc.

Un autre point essentiel vient s'ajouter à note réflexion, comme un second point de croix

La dimension politique est première chez Nelson. Il s'agit d'un théâtre politique au même titre que Brecht, Ionesco ou Becket. Politique, parce qu'il érode l'édifice social, il y a des lectures socio-politiques, sociale de Nelson des relations intimes et expurgées de toute idéologie, de dogmatisme de droite comme de gauche, sans les scories d'écoles ou de parti. Prenons *Vestido de Noiva*, de 1948. Dans le découpage en trois plans – la réalité, le rêve, et l'hallucination – d'emblée la dramaturgie de Nelson inaugure une radiographie de la société, en adoptant trois points de vue distincts. Cela devait sembler déroutant et génial pour l'époque, sans contredit. Tout comme dans la pièce *Doroteia,* la présence d'une paire de bottes pour suggérer un personnage masculin dont on parle toujours mais qui est absent. C'est du surréalisme. Les actrices courent littéralement dernière la paire de bottes, c'est du théâtre beckettien avant l'heure ! Mais comment procède-t-il ?

Il nous offre d'emblée plusieurs possibilités, plusieurs accès à une vérité, à la vérité, sachant que celle-ci reste subjective. Dans la pièce *Boca de Ouro* il va plus loin. L'héroïne Dona Guigui, femme mariée, malheureuse en ménage, ex-maîtresse de Boca de Ouro – ce monstre fait homme que fut le Bicheiro Boca de Ouro, *o Drácula de Madureira* – raconte à un journaliste, au surnom peu anodin de *Caveirinha* et à son photographe, la vie et les exploits du trafiquant, assassin, maniaque, « bicheiro todo poderoso » et pourtant fragile dans sa poésie de fils mal aimé, né sur un rebord de lavabo d'un miteux salon de danse (« nasci na pia na duma gafieira com muita honra !» Nelson, *Boca de Ouro,* p. 288) tel le personnage du roman *Le Parfum* de Süskind, né sur un étal de poissons dans le Paris industrieux et commerçant. *Boca de Ouro* reste un enfant meurtri par sa naissance impure, littéralement victime, aliéné et bourreau à la fois.

C'est tout l'art de Nelson de ne jamais juger ses personnages et de jouer avec les paradoxes. Ce *Boca de Ouro* qui surgit apparaît presque comme une entité, un archétype, la super-marionnette[3] rêvée par le metteur en scène suisse Craig, libérée de la psychologie, il ne chercherait plus à incarner ou à vivre, mais à représenter, exprimer, symboliser. La « sur-marionnette » c'est essentiellement cela : les pouvoirs de la marionnette motorisés par la conscience de l'acteur. Elle seule peut satisfaire les exigences d'un théâtre qui refuse le réalisme au nom du symbole, langage de beauté et langage des grands thèmes de la Vie et de la Mort. Boca se targue d'avoir arraché sa dentition parfaite, pour se trimbaler avec un dentier, une dentition tout en or, symbole de sa toute-puissance. Il incarne l'omnipuissance d'un Prince Inca des faubourgs, des favelados. Il

3 En réaction au naturalisme, à la tutelle des belles-lettres sur le théâtre, et aussi à la domination de l'acteur, Craig élabora des concepts radicalement nouveaux concernant la mise en scène et le décor, en accord avec le credo moderniste qui assimilait l'art à l'artifice. Il fait partie de cette génération d'hommes de théâtre qui inventèrent, en quelque sorte, le metteur en scène, responsable de l'exigence artistique du spectacle.

fait d'ailleurs allusion à son cercueil en or massif dans lequel il rêve d'être enterré. Or, précisément la version donnée par Guigui au premier acte, ne sachant pas que *Boca de Ouro* a été assassiné, va différer au second acte lorsqu'elle apprend la nouvelle ; tout comme elle offrira une troisième copie, encore dans le troisième acte. À sa façon, comme dans une enquête policière, elle dénoue et noue les fils de l'intrigue.

Le statut de la vérité est toujours mis en perspective chez Nelson. Et c'est révolutionnaire, d'une certaine façon cela démystifie le statut tout puissant du créateur, d'un être singulier. À l'instar de Brecht qui filme le peuple à partir des pieds, de la taille et du haut du corps et non en surplomb, Nelson ne parle pas du peuple ou des petites gens. Il incarne ce peuple et ces petites gens, tout comme Brecht est Galilée Galilei, Mère courage ou Maître Puntila et à la fois son valet Matti. La perspective hégelienne est mise à mal.

Comme l'indique de façon magistrale le metteur en scène Antonio Guedes, dans son introduction aux *Tragédias-Cariocas*, dans la collection Nova Fronteira de Nelson Rodrigues, je cite de mémoire : « En quelque sorte, la langue de Nelson transpose dans le Rio des années 1940, 1950 et 1960, les deux piliers qui fondent le texte tragique grec, à savoir, le destin et la justice, le tout laissé entre les mains des Dieux qui s'amusent. Les hommes n'étant que de simples marionnettes, pour parodier un ouvrage célèbre ». A ceci près que Nelson, par l'édifice d'une langue tragique, dont le ressort est la profération sur scène, dans l'échange ou dans les nombreux soliloques, tels ceux dont il abusera dans sa dernière pièce, *A serpente*. « Lígia vem à boca de cena » (Rodrigues, p. 337) entend-t-on de façon lancinante comme une note de musique assénée aux spectateurs, Nelson remplace le destin par le désir érotique, sexuel, fantasme inassouvi, assoiffé de consommation, d'argent, de pouvoir, tout puissant et sans frein, et la justice par la gestation d'une vérité,

opérante et inexpugnable, fruit d'une construction contingente, répondant à des intérêts partisans.

À ce titre, il faut revoir la première de couverture de la bande dessinée de *Beijo no Asfalto* (Branco, 2007) où s'entremêlent entre les gros titres d'un journal et les manchettes, la photo du président J. F. Kennedy lors de la crise des fusées de Cuba et de la baie des Cochons avec le fait divers creux, banal à en crever d'un homme donnant un baiser de commisération, d'humanisme non calculé à un mourant, au moment précis de son agonie. En clair, la pièce expose à nu une vérité à géométrie variable, mais imposée unilatéralement, sans nuance, de façon manichéenne. Cette manipulation de la vérité, par une idéologie sciemment orchestrée d'une justice qui devient une morale bourgeoise, expurgée d'éthique et imprégnée de morale à deux francs six sous, de prêchi-prêchas, de fausses nouvelles élevées était en vérité d'une modernité décapante. On peut la rapprocher du théâtre de Jorge Andrade avec ces moments de messianisme abscond, dans sa pièce *Veredas da Salvação* (1964) nourrie des croyances anabaptistes, des sectes les plus radicales du sectarisme des *crentes* et autres confréries, d'obscurantisme profond.

En dernière instance le texte de Nelson pour le théâtre nous dit qu'il existe un apprentissage possible dans l'art du théâtre, pas seulement dans l'art de l'acteur, mais dans l'art du théâtre tout entier. C'est réjouissant : la voie indiquée est celle de l'expérimentation. Fais et tu comprendras ! Une attitude totalement ouverte et libre, l'artiste n'est pas un être isolé, à part, il est perméable, influençable. Nelson s'empare pour sa création du théâtre lui-même, de l'art. Il y a du *Citizen Ken* dans *Vestido de Noiva*, dans le décloisonnement des points de vue *de Boca de Ouro*. Zé Celso nous apprend que Nelson avait vu et adoré le film japonais d'Akira Kurosawa, *Rashomon*, Ours d'argent à Venise en 1957. Au XII^{e} siècle, un samouraï est assassiné en pleine forêt. Quatre versions de ce même crime fondent la trame de ce récit, sans que jamais le spectateur sache quel parti prendre.

Rappelons, pour conclure, cette phrase de Nelson qu'Arnaldo Jabor remet au goût du jour lors des vingt ans de sa mort, dans une interview à *Folha de São Paulo*. En faisant allusion aux écrivains, il exprimait son scepticisme de la sorte : « O literato brasileiro tem a nostalgia das metáforas raras, mas eu acho que esses escritores brasileiros, o problema é que eles não sabem nem bater um escanteio » (Jabor, 2000). Dans ce même entretien, Nelson fustigeait le fait de vouloir faire propre : « uma obra de arte tem que ser imperfeita » rétorque-t- il au cinéaste qui lui reprochait la fin un peu postiche, fabriquée, selon lui, de *Beijo no Asfalto*.

RÉFÉRENCES

BRANCO, Arnaldo, GOES, Gabriel, *O beijo no Asfalto*, história em quadrinhos, Editora Nova Fronteira, Rio De Janeiro, 2007.

CASTEL, Robert, *« De l'indigence à l'exclusion, la désaffiliation. Précarité du travail et vulnérabilité relationnelle, Face à l'exclusion. Le modèle français*, » J. DONZELOT (dir.), Paris, Ed. Esprit, 1991, p.137-168.

JABOR, Arnaldo, « Nelson Rodrigues fala dos seus 20 anos de céu », in : *A Folha de São Paulo*, 30 de outubro de 2000.

Ocupação Nelson Rodrigues (2012), 13 edição Itaú Cultural, São Paulo, do 21 de Junho ao 29 de julho de 2012 https://youtu.be/_Wfb6D88CFY?si=JcIbIqXY5LovzzDC, https://youtu.be/TrFZ_P6Z38c?si=m5NXnaIDuFNm66G-

RODRIGUES, Nelson, *Teatro Completo*, editora Nova Frontera, Rio de Janeiro, 2017.

SPITZER, Léo, *« L'effet de sourdine dans le style classique : Racine »,* in : *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* de Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris, « Collection TEL », Gallimard, 1970, p. 208-335.

La lutte pour le pouvoir au Portugal au lendemain de la révolution des Œillets : les interventions d'Álvaro Cunhal dans la presse étrangère (1974-1975)

João Carlos Vitorino Pereira

Manuel Tiago, pseudonyme littéraire d'Álvaro Cunhal, décrit dans *Um Risco na Areia* l'éclosion de la révolution des Œillets, comblant par la littérature la frustration de ne pas avoir vécu ce moment inaugural de la démocratie portugaise. Cette « espantosa surpresa » (Tiago, 2000b, p. 30) des personnages relevée par le narrateur traduit aussi celle de Cunhal, entre autres. Ce « Grande, grande dia » (Tiago, 2000a, p. 284) qui est l'œuvre, sous la dictature salazariste, des militants communistes clandestins dans *Até Amanhã, Camaradas* est une préfiguration de ce « grande dia de felicidade » (*OE*, V, 257)[1] que sera le 25 avril 1974.

Álvaro Cunhal, qui s'initie, alors qu'il n'a pas encore dix-huit ans, à l'écriture avec la rédaction de *Felicidade e infelicidade*, conte philosophico-symbolique, non dépourvu de lyrisme, qu'il publie en février 1931 dans *Estudantes Livres*, est un leader politique incontournable, comme son parti, lorsqu'il est question de la lutte contre la dictature ou du 25 Avril.

La révolution portugaise de 1974 suscite immédiatement l'intérêt médiatique dans le monde entier, raison pour laquelle

1 Les initiales *OE* renvoient à l'édition des *Obras Escolhidas* d'Álvaro Cunhal dont sont tirées les citations ; elles sont suivies du numéro du volume et de la pagination.

Álvaro Cunhal est amené à s'exprimer dans la presse nationale et internationale. Dans le cadre du cinquantième anniversaire, en 2024, de la révolution des Œillets, nous analyserons les trente-huit entretiens accordés, au cours du PREC, par Álvaro Cunhal à la presse étrangère qu'a retenus la maison d'édition du PCP dans le cinquième volume de ses *Obras Escolhidas* qui couvre précisément le processus révolutionnaire en cours (le PREC). Cette période commence avec la révolution des Œillets en avril 1974 et s'achève en 1975, année marquée par le « Verão Quente » et le coup d'Etat manqué du 25 novembre 1975 qui « sonne le glas du processus révolutionnaire et du MFA » (Léonard, 2018, p. 182 ; cf. aussi *id.*, 1994, p. 42).

Nous chercherons à mettre en lumière le discours sur la situation issue du coup d'Etat militaire du 25 avril 1974 que tient Cunhal dans la presse étrangère, les nombreuses sollicitations médiatiques dont il est l'objet étant révélatrices du retentissement de la révolution portugaise et de l'intérêt suscité par le leader historique du PCP sur le plan international. Ces entretiens donnés à la presse étrangère par Cunhal sont intéressants car ils offrent un condensé des enjeux de la révolution, notamment pour les communistes, et des préoccupations du moment de l'opinion internationale et du leader du PCP. Ce parti sort de la clandestinité et doit être présent dans les médias internationaux à un moment où la Guerre froide, qui, dans les années 1970, obéit au principe de coexistence pacifique (Varela, 2011, p. 165)[2], et l'anticommunisme, au Portugal ou ailleurs, rendent la tâche de Cunhal difficile. La prudence est de mise dans son discours politique où transparaît aussi son assurance, le doute n'y ayant pas sa place.

La bataille médiatique pour le pouvoir

La pénétration de la presse parlée et écrite où les partis

2 Cunhal dit vouloir agir, sur le plan international, « no quadro dos princípios da coexistência pacífica » (OE, V, 257).

n'avaient pas voix au chapitre sous la dictature va devenir pour ces derniers une absolue nécessité et un grand défi à la suite du 25 Avril. Ainsi, la révolution qui devrait enfanter « o Portugal novo » (*OE*, V, 587) ou, mieux, « o novo Portugal democrático » (*OE*, V, 433), selon les expressions de Cunhal, se joue aussi sur le plan médiatique, notamment international car il faut rassurer l'opinion publique internationale (*OE*, V, 308), la presse internationale pouvant aussi contribuer à mobiliser ou à rassurer l'électorat portugais de l'étranger qu'il ne faudrait pas négliger. Lors de l'installation du VI[e] gouvernement provisoire, à la mi-septembre 1975, Cunhal, dont le parti est alors en perte de vitesse, déclare ceci au journal communiste finlandais *Tiedonantaja* : « É particularmente importante dar a conhecer aos povos dos outros países a situação real que existe no nosso país e destruir a imagem deformada da revolução portuguesa que a propaganda reaccionária conseguiu criar. » (*OE*, V, 656).

Cunhal doit donc occuper le terrain médiatique international ; il compte tout particulièrement sur la presse étrangère communiste pour corriger l'image déformée, selon lui, que la presse internationale donne de la révolution portugaise et qui, pour lui, relève de la propagande anticommuniste et antirévolutionnaire. Reflet de la Guerre froide, la bataille entre la presse non communiste et la presse communiste fait rage. Ainsi, la *Pravda* qui utilise le vocabulaire de la Guerre froide dénonce volontiers la « grande especulação » dans laquelle se complaît l'« imprensa burguesa ocidental » (*OE*, V, 518). Cunhal surenchérit : « É completamente deformada a realidade portuguesa com notícias falsas, alarmes e boatos. » (*OE*, V, 433). Le camp médiatique qui n'a pas ses faveurs chercherait à « criar [...] a ideia de que Portugal se encaminha para o caos » et le fait que ne soit pas « devidamente informada a opinião pública internacional » faciliterait la tâche de la « reacção internacional » qui chercherait à « ajudar a contra-revolução em Portugal » (*OE*, V, 433). Dans ce monde bipolaire, deux camps médiatiques, deux vérités s'affrontent

donc autour de la situation portugaise, à telle enseigne que le militaire et Premier ministre Vasco Gonçalves émet l'idée, au début du mois d'octobre 1974, d'emprisonner les correspondants de presse étrangère, ce qui affole le ministre socialiste Emílio Rui Vilar (Vilar *apud* Araújo, 2024, p. 27). Parfois, les questions comme les réponses reflètent nettement la logique soupçonneuse de la Guerre froide : le *New York Times*, par exemple, s'inquiète de la possibilité d'un « governo popular » à la tête du Portugal ou du « programa de nacionalizações do PCP » (*OE*, V, 291). La question peut aussi faire écho à la situation politique du pays du journaliste qui la pose ; si un journaliste grec interroge en décembre 1975 Cunhal sur une éventuelle adhésion du Portugal à la CEE, c'est parce que la dictature des colonels vient de tomber et que, dans ce nouveau contexte politique, « Na Grécia, certos meios esperam muito da adesão à CEE » (*OE*, V, 767).

Outre l'enjeu de la « vérité » sur la révolution portugaise, chaque leader politique dénonçant le travestissement de la vérité qu'il se doit de dévoiler, les enjeux médiatiques des interventions de Cunhal dans la presse étrangère sont, essentiellement, la visibilité et la crédibilité, en termes programmatiques et politiques, du PCP jusqu'alors clandestin, d'autant plus que la situation politique, nouvelle et inattendue, sur fond de Guerre froide ainsi que la lutte frénétique pour le pouvoir sont propices aux rumeurs, aux surenchères, aux accusations et aux fausses informations (*OE*, V, 433, 436, 437, 491). Celles-ci sont aussi relayées dans la presse internationale, qui pratique parfois la désinformation par omission (Münster, 1977, p. 192), alimentant ainsi, par exemple, l'anticommunisme. La presse, en tout cas, se fait le réceptacle de suppositions tendancieuses auxquelles il faut rapidement mettre un terme, les journalistes prudents recourant alors au présent du conditionnel (*OE*, V, 306, 435, 436). Cunhal fait observer ceci à un journaliste grec : « Escrevem-se muitas coisas inexactas sobre o Partido Comunista Português. » (*OE*, V,

768 ; cf. aussi p. 272, 436). Si le PCP a été victime de la désinformation orchestrée même par le PS (*OE*, V, 492), il l'a pratiquée aussi (Léonard, 1994, p. 34-35). C'est que, dans un contexte aussi trouble et aussi incertain que celui de la lutte pour le pouvoir au lendemain de la révolution des Œillets, la désinformation est une arme politique, la démocratie ou le pouvoir valant bien un mensonge. Aux informations fausses peuvent s'ajouter les impressions fausses que la presse étrangère peut aussi distiller : « O perigo para um observador estrangeiro está em ver apenas a superfície das coisas [...]. » (*OE*, V, 514), fait remarquer Cunhal à son interviewer. Il existe donc un hiatus, dont il faut tenir compte lorsqu'un événement est traité par la presse étrangère, entre la situation perçue depuis l'étranger et la situation perçue sur le terrain.

Dans « L'appel du Portugal », article publié dans *L'Express* en février 1975, Jean-François Revel (1975, p. 66) évoque les « thèses pluralistes et progressistes de M. Mario Soarès » et rapporte les propos du leader du parti socialiste portugais : « Le Parti communiste ne joue pas le jeu démocratique et agit d'une façon contraire à ses discours en tenant sous son contrôle presque exclusif la radio et la télévision. » (Soares *apud* Revel, 1975, p. 66). D'après Revel, cette déclaration a amené Jean Kanapa, membre du Comité central du PCF, à critiquer « le socialiste allemand Willy Brandt, le socialiste suédois Olof Palme et le socialiste Mario Soarès, qui alimentent dans la presse et sur les antennes la propagande anticommuniste » (Kanapa *apud* Revel, 1975, p. 66). Les répercussions à l'étranger de la révolution portugaise sont évidentes. Mário Soares a accordé un entretien à *L'Express* (Revel, 1975, p. 66) car, à l'instar de Cunhal, il doit également occuper la scène médiatique internationale où les adversaires politiques s'affrontent aussi, menant la lutte pour le pouvoir par journal interposé.

Contrairement à ce que certains pourraient croire, les sondages ne sont pas vraiment favorables au PCP lors de la campagne en

vue des élections à l'Assemblée constituante. C'est que l'hégémonie du PCP clandestin en termes de résistance organisée à la dictature ne doit pas faire illusion. Le PREC change la donne politique car le PCP a désormais de sérieux concurrents dans la compétition pour le pouvoir. C'est une période cruciale car le pays qui n'a pas achevé sa révolution est en quête d'un régime qui, d'après Cunhal, ne peut être choisi que par le peuple portugais (*OE*, V, 303).

Le nouveau Portugal en quête d'un régime

« Se o novo poder quiser a instauração de um regime democrático, e se o continuar a provar através dos seus actos, nós estamos firmemente decididos a lutar a seu lado contra a reacção fascista [...]. » (*OE*, V, 3), déclare Cunhal à *L'Humanité*, alors qu'il se trouve encore en France ; à la veille de rentrer au Portugal, il se montre d'une extrême prudence car tout est encore bien incertain, d'où le recours au futur du subjonctif. Il convient donc d'œuvrer rapidement à l'union « das forças democráticas » (*OE*, V, 85), « o perigo de um golpe contra-revolucionário » (*OE*, V, 4) planant sur le pays. Il ne faudrait pas que le coup d'Etat dégénère en « ditadura militar » (*OE*, V, 4) et il faudrait « evitar uma guerra civil » (*OE*, V, 86).

Naturellement, la conquête du pouvoir dans un contexte d'anticommunisme au Portugal, sur laquelle Cunhal ironise, constitue un autre enjeu politique majeur (*OE*, V, 85). Pour ne pas compromettre le processus démocratique et le succès électoral, qu'il espère retentissant, de son parti, Cunhal saura faire preuve de modération, tout particulièrement au début du PREC, ce dont témoigne Emílio Rui Vilar (*apud* Araújo, 2024, p. 26).

Bien sûr, les questions portent notamment sur le PCP ou sur son leader qui, chaque fois qu'il en a l'occasion, surtout face à la presse communiste, fait l'éloge de son parti (*OE*, V, 213 ; cf. aussi p. 255). Il emploie volontiers le superlatif pour exalter le PCP qui est

entré dans la compétition politique (*OE*, V, 272 ; cf. aussi p. 328). Recourant à l'hyperbole, il le présente comme le fer de lance de la lutte contre la dictature : « [...] durante dezenas de anos foi a força principal e o grande obreiro da luta contra a ditadura fascista, luta na qual sofreu até hoje sacrifícios imensos e sem par. » (*OE*, V, 5) ; on relèvera ici la comparaison hyperbolique introduite par *sem par*, les adjectifs mélioratifs *principal* et *grande* et, surtout, le mot *obreiro* qui personnifie le PCP.

Cunhal est conscient que la conquête du pouvoir n'est pas gagnée d'avance (*OE*, V, 155). Dans l'entretien qu'il accorde, en novembre 1974, au journal *The African Communist*, il évoque le régime auquel il aspire pour son pays, mais, face à la presse non communiste, il fait tout particulièrement preuve de modération. En effet, interrogé par *Le Monde* sur la politique économique de son parti, il s'en prend, en recourant à une litote, aux « grupos monopolistas, que não são 'grandes amigos' da nova situação » (*OE*, V, 80). Agitant en quelque sorte le spectre du « péril rouge », le journaliste amène Cunhal à s'exprimer sur les nationalisations que le PCP envisagerait : « Objectivamente é necessário e economicamente inevitável. », « [m]as [...] [n]ós não queremos criar pontos de ruptura que tornem a evolução mais difícil. » (*OE*, V, 81) ; la prudence est de mise car il ne faut pas compromettre la conquête du pouvoir.

Dans un pays qui a connu près d'un demi-siècle de dictature, Cunhal ne peut que faire preuve de pédagogie au sujet du processus révolutionnaire et du nouveau régime, qui reste à mettre en place. Contrairement à ce que laisse entendre le journaliste de *Cambio 16*, « A ocupação de terras improdutivas e de andares vazios », soutenue par le PCP, ne s'inscrit pas dans « uma situação pré-revolucionária » (*OE*, V, 303). Cunhal poursuit son explication, son discours se voulant didactique : « São [...] iniciativas populares para resolver os problemas mais urgentes. Além disso, aqui em Portugal não se trata de uma situação pré-revolucionária, mas de uma revolução ; o

mal é que alguns, incluindo portugueses, ainda não o compreenderam.» (*OE*, V, 303). Cherchant à déconstruire la vision simpliste de la révolution, il fait ensuite remarquer ceci : « Há que ter em conta que em Portugal não há un regime. Está a construir-se um regime. » (*OE*, V, 303 ; cf. aussi p. 328). Et de préciser : « É muito difícil fazer previsões durante um processo revolucionário. Cada dia traz surpresas e acontecimentos novos e imprevistos. » (*OE*, V, 305 ; cf. aussi p. 328, 639). Sa grande expérience de la lutte contre la dictature et sa connaissance du marxisme-léninisme perçu comme une science font qu'il est conscient qu'un processus révolutionnaire n'est jamais linéaire : « Será um processo complexo e contraditório, certamente não rectilíneo. Mas confiamos que a democracia se consolidará em Portugal e que se realizarão profundas transformações sociais. » (*OE*, V, 429 ; cf. aussi p. 769). L'emploi ici du futur à valeur prophétique rend compte d'une assurance, d'un savoir révolutionnaire.

Les élections à l'Assemblée constituante annoncées pour le 31 mars puis pour le 12 avril se dérouleront finalement, ce qui n'est pas anodin, le 25 avril 1975 (*OE*, V, 777, n. 75). Cunhal a bon espoir que « os três partidos [PS, PC et PPD] da coligação tenham a grande maioria dos lugares » (*OE*, V, 306 ; cf. aussi p. 435), alors que, d'après un sondage, « as possibilidades eleitorais do PC não vão além dos dez por cento » (*OE*, V, 324). Cunhal ironise alors au sujet du « péril rouge » (*OE*, V, 324). A l'évidence, on craint, à l'étranger, que les communistes n'acceptent pas le résultat des urnes en cas d'échec électoral, comme le laisse supposer une question de *The Economist* (*OE*, V, 491).

Le MFA est censé veiller à la bonne marche de la révolution portugaise (*OE*, V, 517). Le MFA est bien « uma das direcções da revolução, junto com os partidos políticos, sobretudo o PCP e o PS » (Varela, 2011, p. 198). Cunhal ne dit pas autre chose face à la *Pravda* (*OE*, V, 517). « Ultraje, ofensa ou outro ataque ilícito ao

Movimento das Forças Armadas ou ao seu programa político »[3] deviennent, rappelons-le, des délits, ce dont s'est fait l'écho *Le Monde* en mars 1975 (Schmitter, 1975, p. 381, n. 14). A ce moment-là, le Portugal est toujours en quête d'un régime, ce qui continue d'inquiéter à l'étranger.

Sur ce sujet, comme sur d'autres, le discours du leader historique du PCP se veut rassurant. Par exemple, interrogé, en août 1975, par un journal finlandais sur la possibilité d'une « transição directa para o socialismo » (*OE*, V, 639), il répond : « Não é possível nem está no nosso programa a transição directa para o socialismo » (*OE*, V, 640). Cependant, face à la presse communiste, en l'occurrence soviétique, il est plus précis en ce qui concerne le régime politique qu'il appelle de ses voeux (*OE*, V, 429 ; cf. aussi p. 431). S'adressant, en mars 1975, à la revue du mouvement communiste *Problèmes de la paix et du socialisme*, il ne peut que dévoiler son objectif final en matière de régime politique, recourant alors à la modalité épistémique de certitude renforcée par le futur prophétique pour exprimer sa foi inébranlable dans la victoire finale du socialisme : « Temos a certeza de que, se o Partido souber agir assim no futuro, a causa da democracia triunfará e Portugal será socialista. » (*OE*, V, 429 ; cf. aussi p. 483). La prophétie politique de Cunhal qui, face à la presse communiste, recourt volontiers au futur de l'indicatif, sera invalidée par le résultat des élections à l'Assemblée constituante, le PCP arrivant en troisième position avec 12,5% des voix.

Le journal *Le Monde* évoque la « renúncia teórica à ditadura do proletariado » du PCP (*OE*, V, 271). Cunhal précise que son parti a renoncé, non au socialisme, mais à cette formule pour ne pas effrayer le peuple portugais qui sort à peine d'une dictature et parce qu'elle pourrait être exploitée par ses adversaires politiques (*OE*, V, 157) ; les communistes sont donc rassurés. La grande interrogation pour

3 En ligne : <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/85-c-1975-168803>.

la presse et l'opinion internationales est la suivante : « É possível a democracia em Portugal ? Que democracia ? Parlamentar, burguesa, de tipo europeu ocidental, ou a democracia popular ? » (*OE*, V, 308). Cunhal répond habilement : « Não haverá em Portugal uma democracia 'à moda de qualquer coisa'. Teremos a democracia portuguesa. » (*OE*, V, 308). La soviétophilie de Cunhal est notoire et ses voyages à Moscou ne passent pas inaperçus ; ils traduiraient l'inféodation du PCP au régime soviétique (*OE*, V, 307). Cunhal répond à l'*Associated Press* qu'il est favorable à la détente (*OE*, V, 332). D'après le journaliste de l'*Associated Press*, qui cherche à le mettre dans l'embarras, « diz-se que o Partido Comunista Português é stalinista. » (*OE*, V, 329). Cunhal ne parlera pas des purges et des déportations staliniennes ou des goulags staliniens (*OE*, V, 329). Il montre à son interviewer qu'il sait que cette question, utilisée perfidement par certains, comme Mário Soares (cf. Münster, 1977, p. 221-222), pour discréditer le PCP, est un piège et qu'elle est motivée par des arrière-pensées idéologiques (*OE*, V, 330).

Traduisant lui aussi la peur de voir émerger un nouveau pays satellite de Moscou, le journal britannique *The Economist* lui demande si, dans le contexte d'un monde divisé en deux blocs géopolitiques, une troisième voie, c'est-à-dire « um socialismo não alinhado, que rejeite o imperialismo americano e o imperialismo soviético » serait envisageable (*OE*, V, 492). Le socialisme à la suédoise, sur lequel ironisera Cunhal (*OE*, VII, 345), rassurerait donc certains. Le PCP étant accusé de vouloir « impor um esquema de democracia popular comparável aos que existem nos países do Leste » (*OE*, V, 581), Cunhal répond à ces accusations : « nós não [...] queremos copiar nenhum modelo. Há uma realidade específica portuguesa. Procuramos soluções que correspondam a essa especificidade » (*OE*, V, 581). Toutefois, son parti ne veut pas forcer le destin du pays : « Um governo popular não está nas

nossas previsões actuais. » (*OE*, V, 291), declare-t-il au *New York Times Magazine*.

Le chef de file du PCP prend donc un peu ses distances vis-à-vis de l'option socialiste, qui fait penser au modèle soviétique ou qui peut semer la confusion chez les électeurs qui peuvent penser au modèle préconisé par le parti socialiste dont l'un des slogans, repris de façon embarrassante par le général Spínola, était « socialismo em liberdade » (*OE*, V, 323) car il fallait que le parti de Soares se démarque du parti de Cunhal. Les spéculations au sujet du futur régime du Portugal vont bon train. Pour dédramatiser la situation, qui est toujours tendue dans le pays, Cunhal répond avec une pointe d'humour au journaliste de *Cambio 16* qui évoque « uma solução 'à peruana' » : « Pois asseguro-lhe que será uma solução 'à portuguesa'. » (*OE*, V, 304).

Ainsi, la presse occidentale agite volontiers le spectre du « totalitarismo vermelho » (*OE*, V, 518), selon l'expression de la *Pravda*, notamment au cours de « l'été chaud ». Par exemple, un journal finlandais lui demande, en août 1975, si le PCP « está disposto a aceitar uma democracia pluralista » (*OE*, V, 638). Les Occidentaux craignent donc que le PCP ne soit pas vraiment disposé à jouer le jeu démocratique (*OE*, V, 361), la menace d'un « golpe comunista » (*OE*, V, 315) planant toujours, selon eux, sur le Portugal : « Tudo o que se diz sobre o plano para a instauração de um regime de partido único em Portugal não tem nada a ver com os objectivos e a política do PCP. » (*OE*, V, 638), répond Cunhal à un moment où son parti fait face à une vague anticommuniste. Voulant éviter qu'on l'enferme dans le modèle soviétique, il laisse entendre, face à la revue mexicaine *Siempre*, qu'il serait possible de concilier socialisme et pluralisme politique (*OE*, V, 579).

Face au *New York Times Magazine*, il déplore la « Desconfiança injustificada » (*OE*, V, 291) des Etats-Unis. En février 1975, il répond au journaliste de la revue brésilienne *Veja* qui lui fait remarquer que

le Portugal est situé « na área de influência dos Estados Unidos » : « O Portugal democrático pode ter boas relações com os Estados Unidos. Não vejo em quê um regime democrático escolhido pelo povo português possa ter alguma coisa a ver com áreas de influência. » (*OE*, V, 325). Il se veut donc rassurant tout en laissant entendre que le Portugal nouveau ne sera pas sous l'influence des USA ou d'un autre pays, en l'occurrence l'URSS, puisqu'il prend soin de mettre au pluriel l'expression « áreas de influência ».

Plus globalement, il s'en prend, au moyen d'une litote, aux pays qui, selon le terme employé dans le discours de la gauche radicale, représentent l'impérialisme, c'est-à-dire le capitalisme orchestré par les USA, et qui sont regroupés notamment au sein de l'OTAN (*OE*, IV, 710) : « O imperialismo tem tomado atitudes pouco amistosas e pouco cooperantes para com o Governo Português. » (*OE*, V, 431 ; cf. aussi p. 482). Dans le cadre de la détente, la sortie du Portugal de l'OTAN, qui fait couler beaucoup d'encre, n'est pas à l'ordre du jour, déclare prudemment Cunhal, très souvent interrogé à ce sujet : « Não faremos agora qualquer pressão nesse sentido. [...] A participação de Portugal na NATO, assim como a base norte-americana nos Açores, são questões a examinar no quadro mais largo do desanuviamento internacional [...]. » (*OE*, V, 401). L'adverbe de temps *agora* qu'il utilise ici face au journaliste du *Times* a son importance. En effet, il s'agit d'une décision provisoire du PCP en matière de politique internationale, comme le précise Cunhal face à une agence de presse américaine (*OE*, V, 85).

S'il n'est pas question, pour le moment, de faire sortir le Portugal de l'OTAN, il faut le faire sortir du relatif isolement auquel l'avait condamné la dictature, Cunhal profitant des entretiens donnés à la presse du Tiers Monde, qui lui est plus favorable, pour adresser, au nom de son parti, un message d'amitié aux peuples qui pourraient devenir les partenaires privilégiées du « Portugal democrático de amanhã. » (*OE*, V, 403) car, dans le monde bipolaire de la Guerre

froide, il faut savoir choisir ses alliés. Les ex-colonies portugaises, sous influence soviétique, ont vocation, bien sûr, à devenir des partenaires privilégiés du nouveau Portugal qui émerge. Face à l'agence de presse officielle algérienne, Cunhal tient un discours tiers-mondiste singulier. Le Portugal est, selon lui, un pays occidental particulier : il a pratiqué le colonialisme, mais est colonisé par le grand capital (*OE*, V, 405 ; cf. aussi *OE*, IV, 710). Cette dualité du Portugal ferait, d'après Cunhal, que s'impose à lui la coopération avec les pays colonisés par le grand capital ou colonisés tout court : « Há portanto uma semelhança de situação com os povos do Terceiro Mundo que sofreram a opressão imperialista [...]. Neste aspecto, não somos um país ocidental, estamos antes ligados aos países que lutam pela sua real independência nacional. » (*OE*, V, 405 ; cf. aussi p. 580). Son profond sentiment internationaliste le conduit à cette analogie osée entre le Portugal et les pays « que sofreram a opressão imperialista », l'analogie fonctionnant ici comme un principe d'union, union qu'il recherche avec les pays du Tiers Monde, pour reprendre la désignation utilisée alors. Il y a tout de même une différence radicale entre eux : le Portugal a été un pays colonisateur et les autres sont ou ont été des pays colonisés au sens strict du terme.

Sur le plan rhétorique, on remarquera que Cunhal s'efforce de mettre en lumière les incohérences de certains pays. Ainsi, la multiplication des manifestations et des grèves, sur fond de crise économique causée notamment par le choc pétrolier de 1973, inquiète certains, si bien que le correspondant de l'agence de presse britannique Reuters pose cette question à Cunhal à la fin du mois de septembre 1975, moment de grande agitation sociale : « Crê que a acção revolucionária (greves, manifestações, subversão, violência) se justifica para defender as conquistas conseguidas desde Abril de 1974 ? » (*OE*, V, 668). On agite ainsi le spectre du chaos, ce que dénonce Cunhal (*OE*, V, 433), le chaos n'étant qu'un mythe de la révolution portugaise (Varela ; Santa, 2023, p. 375 ; cf. aussi p. 381). Cunhal répond à Reuters : « Greves

e manifestações são formas de acção reconhecidas e habituais em numerosos países, incluindo os países capitalistas com regimes democráticos. Não são, pois, em si, formas de acção revolucionárias. » (*OE*, V, 668). En banalisant les manifestations et les grèves, normales dans une démocratie, Cunhal cherche habilement à dédramatiser la situation particulièrement critique au moment où il parle. En n'aidant pas financièrement le Portugal, les « países capitalistas com regimes democráticos » alimentent l'agitation sociale qu'ils déplorent.

En effet, l'Europe occidentale, comme les USA, n'est pas prête véritablement à soutenir économiquement un Portugal qui pourrait devenir un pays communiste, ce dont Cunhal est conscient (*OE*, *V*, 291, 637). Ainsi, le soutien économique occidental se fait désirer (*OE*, V, 577 ; cf. aussi Münster, 1977, p. 108, 258) ; de plus, les forces économiques conservatrices, voire réactionnaires, pratiquent ce que Cunhal appelle le sabotage économique, si bien que la situation économique du pays ne cesse de s'aggraver (*OE*, V, 640). Sur le plan politique, tous ces freins ont pour but, évidemment, de discréditer les solutions du PCP et des plus radicaux.

Ce n'est pas un hasard si, comme l'écrit Kenneth Maxwell (1999, p. 174), « [o] Ocidente agiu rapidamente em apoio ao Sexto Governo », qui était composé essentiellement de modérés. Cette aide financière soudaine n'est pas désintéressée politiquement, raison pour laquelle Cunhal met le mot *ajuda* entre guillemets : « Ora hoje fala-se de crédito e de 'ajuda' financeira a Portugal por parte de países capitalistas que são acompanhados por condições políticas. » (*OE*, V, 654). Il dénonce le contrat tacite passé entre la social-démocratie portugaise, et tout particulièrement le PS, et les bâilleurs de fonds occidentaux pour « asfixiar economicamente a nova democracia portuguesa, para exercer pressões diplomáticas e políticas constantes [...]. » (*OE*, V, 655 ; cf. aussi p. 691).

Les désaccords rendus publics entre socialistes et communistes pourraient viser à discréditer et à isoler le PCP, tout comme ceux

entre ce dernier et d'autres partis communistes. Arrondissant les angles, Cunhal préfère parler de « dificuldades » (*OE*, V, 720) ou de « divergência » entre les deux partis, plutôt que de « confronto », terme utilisé par le journaliste de *Cambio 16* (*OE*, V, 304 ; cf. aussi p. 307). A l'approche des élections à l'Assemblée constituante, les divergences entre communistes et socialistes s'exacerbent : « O PCP [...] só endureceu o tom, e endureceu-o muito pouco, pode acreditar, depois do desencadeamento da campanha anticomunista do PS » (*OE*, V, 308), déclare Cunhal face au journal belge *Le Soir*. Il minimise donc « O agravamento das divergências do PCP com o Partido Socialista » (*OE*, V, 307) et renverse même la situation, évoquant l'« endurecimento do tom do Partido Socialista » (*OE*, V, 307).

S'agissant des relations du PCP avec d'autres partis communistes, dans le contexte de l'eurocommunisme, c'est l'unité des partis communistes que Cunhal s'efforce de mettre en avant face à la presse internationale qui se plaît parfois à en montrer les divisions (*OE*, V, 436, 640, 668). Pour ne pas alimenter le conflit, il se garde bien d'expliciter les critiques du PCI, mais finit par lâcher : « O PC espanhol e o PC italiano não compreenderam a revolução portuguesa. As suas opiniões sobre a nossa revolução foram largamente utilizadas pelas forças conservadoras e reaccionárias » (*OE*, V, 768 ; cf. aussi Münster, 1977, p. 228).

Le spectre de la guerre civile hante les esprits, cette question étant souvent abordée par les journalistes. En juillet 1975, au moment de l'« été chaud », Cunhal fait remarquer à un journaliste colombien que « o MFA [...] se pronuncia pelo socialismo e contra as concepções social-democratas » (*OE*, V, 587). Moins d'un mois plus tard, le 12 août 1975, il est bien moins optimiste lors de l'entretien accordé au *Unsere Zeit*, organe du parti communiste de l'Allemagne de l'Ouest, ce qui est révélateur des soubressauts, des tiraillements de la révolution en cours : il constate une « crise do poder político, designadamente do MFA » (*OE*, V, 618 ; cf. aussi p. 690). Celui-ci se

trouve « enfraquecido por contradições e divisões internas » (*OE*, V, 618). Aussi faudrait-il « sanear e reorganizar o aparelho do Estado, incluindo as forças armadas, de forma a garantir a sua fidelidade à revolução portuguesa » (*OE*, V, 619). Il faut rappeler ce qui s'est passé pour éclairer les propos que tient ici Cunhal.

Le début de la fin du PREC

Le « 7 août [1975], neuf officiers du MFA publient un document qui [...] réclame un changement radical de politique » ; « Miné par ses contradictions internes, le MFA éclate alors en quatre grandes tendances », note Yves Léonard (1994, p. 35). La fin du gonçalvisme – au sein du gouvernement, le Premier ministre Vasco Gonçalves était à la tête de la fraction procommuniste – met le PCP en difficulté et « O espectro da guerra civil ganhou contornos mais definidos », d'après Kenneth Maxwell (1999, p. 173 ; cf. aussi p. 172) ; un journal finlandais, par exemple, évoque cette « possibilidade de uma guerra civil » (*OE*, V, 639). Voilà donc ce qui s'est passé et qui éclaire les propos de Cunhal.

La presse étrangère fait écho à cette situation critique ; c'est le cas, par exemple, du journal finlandais communiste *Kansan Uutiset* (*OE*, V, 692). Cunhal cherche, comme d'habitude, à apaiser un peu les esprits en ce mois très mouvementé de septembre, tout en laissant planer le doute sur cette éventualité : « O perigo de um golpe e de uma guerra civil diminuiu, por enquanto. » (*OE*, V, 692) ; le PC sera finalement représenté au sein du sixième gouvernement provisoire. Toutefois, au mois d'octobre, Cunhal adopte un ton plus alarmiste : « Existe a ameaça real do fascismo. » (*OE*, V, 721). Selon lui, le spectre de la guerre civile, qui va de pair avec le « péril rouge » et qui est notamment agité par la droite, est un piège dans lequel le peuple portugais ne doit pas tomber (*OE*, V, 324).

A l'étranger, on continue de suivre de très près la situation (*OE*, V, 620), la presse étrangère alimentant à sa manière la vague de

violence, notamment anticommuniste, qui marque l'« été chaud ». Selon Cunhal, cette « violenta campanha anticomunista instigada por Mário Soares » « também não pouparia os próprios socialistas » (*OE*, V, 639). En réalité, le PS a su exploiter à son avantage le sentiment anticommuniste ambiant dans certaines zones du Portugal.

L'échec du coup d'Etat militaire du 25 novembre 1975 signe « la victoire des modérés » (Léonard, 1994, p. 17). Cunhal fait comme si ce coup d'Etat avorté, qu'il évoque à demi-mots lors de l'entretien qu'il accorde en décembre 1975 au journaliste grec Pangalos, n'avait pas changé la donne politique et comme si la concrétisation pleine et entière de la réforme agraire, critiquée par le ministre socialiste Salgado Zenha (*OE*, V, 767), était toujours un objectif atteignable. Le leader du PCP pense encore que le MFA, dont il espère la « reunificação », « continua a ser necessário à revolução portuguesa » (*OE*, V, 769). Le dernier entretien de Cunhal contenu dans le cinquième volume de ses *Obras Escolhidas* montre qu'il reste combatif malgré des vents contraires et qu'il cherche toujours à alimenter l'espoir d'une révolution socialiste.

Interrogé par le journaliste grec sur une possible « aliança com a extrema-esquerda », il dit ce qu'il a toujours dit : selon lui, certains éléments d'extrême gauche « são instrumentos directos da direita reaccionária », tandis que d'autres « fazem objectivamente o jogo dela » (*OE*, V, 769). Il ajoute, comme toujours : « Mas se eles quiserem lutar em comum connosco [...], somos favoráveis a essa luta comum. » (*OE*, V, 769). Notons qu'il laisse l'initiative d'une alliance, du moins face à la presse, à l'extrême gauche. C'est encore très habilement qu'il laisse entendre que c'est l'extrême gauche qui a intérêt à s'allier au PCP (*OE*, V, 769). En réalité, dans le contexte du moment, son parti aussi se trouve dans une situation critique et il ne peut pas se payer le luxe de se passer des services politiques de certains éléments d'extrême gauche, entre autres (*OE*, V, 769). On observe ainsi, comme à l'accoutumée, une tension entre mise

à distance et désir de rapprochement dans le discours de Cunhal lorsqu'est abordée la question des relations de son parti avec l'extrême gauche.

Les relations du PCP avec le PS ne sont pas oubliées lors de cette interview accordée au journaliste grec qui dit à Cunhal qu'on a, dans un contexte où les anticommunistes et le parti de Mário Soares ont gagné contre les communistes, « a impressão de que o PS [...] considera [o PC] o seu inimigo principal » (*OE*, V, 769). Comme le PCP ne doit négliger aucun soutien à gauche, Cunhal ménage les socialistes les moins modérés car il recherche toujours « a cooperação com os militantes socialistas » (*OE*, V, 769). Sans doute cherche-t-il à sauver les apparences, alors que le divorce entre les deux partis est consommé depuis le mois de janvier 1975 (Léonard, 1994, p. 30). Ainsi, dans un contexte paroxystique et très défavorable au PCP, il cherche à apporter une lueur d'espoir à ses coreligionnaires, tout en laissant planer la menace d'un retour à la dictature pour mobiliser ses troupes (*OE*, V, 769).

Dans ce contexte où Cunhal continue de se montrer rassurant, tout en soufflant habilement le chaud et le froid, certains s'inquiètent de l'initiative que pourrait prendre le parti communiste, voyant qu'il n'a plus aucune chance de conquérir démocratiquement le pouvoir : « Escreve-se muitas vezes que tendes uma estratégia de tomada não pacífica do poder [...]. Qual é a via portuguesa para o socialismo ? » (*OE*, V, 768). Le PCP continuera-t-il, en pareille circonstance, de jouer le jeu démocratique sans renoncer au socialisme ?

Cunhal rassure le journaliste grec qui relaie une crainte très répandue au Portugal comme à l'étranger, même dans la sphère communiste (*OE*, V, 768). Notons qu'au moment de la tentative de coup d'Etat du 25 novembre 1975 « le PC ne bouge pas, refusant de mobiliser ses militants » (Léonard, 2018, p. 182 ; cf. aussi Varela, 2011, p. 343). Le parti de Cunhal a donc su résister à la tentation de conquérir le pouvoir par la violence, tentation de toute révolution.

N'oublions pas que le leader communiste savait ce qu'est une guerre civile car il avait participé malgré lui à la guerre civile d'Espagne à laquelle il a consacré un roman intitulé *A Casa de Eulália*. La guerre civile n'aura finalement pas lieu au Portugal.

Conclusion : Cunhal, un homme vaincu ?

Dans ses entretiens, Cunhal privilégie le « nous » au « je », même lorsqu'il est interpellé à la deuxième personne du pluriel (*OE*, V, 404, 405, 506, 507, 514). La distance vis-à-vis de lui-même, à laquelle il veille, montre qu'il ne veut pas personnaliser les débats, focaliser l'attention sur sa personne, peut-être parce qu'il sait qu'elle est très clivante. Sans doute ne veut-il pas non plus être accusé de pratiquer le culte de la personnalité, ce dont on l'avait déjà accusé. Sa subjectivité, ses états d'âme doivent s'effacer au profit d'un collectif qui est généralement son parti car ce sont « Os pontos de vista do PCP » (*OE*, V, 491) qu'il veut défendre. C'est donc le « non-je » qui doit l'emporter sur le « je » dans le discours politique de Cunhal face à la presse, si bien qu'il passe très vite du « je » au « nous ». L'entretien qu'il accorde à Marcel Trillat est à cet égard exemplaire. L'effacement du « je » au profit du PCP et du peuple portugais qu'on y observe rend compte de la relation fusionnelle qu'il entretient avec son parti et qu'il croit déceler entre ce dernier et le peuple.

Quelques semaines avant les élections à l'Assemblée constituante du 25 avril 1975, face au journal communiste *Die Wahrheit*, il avait déclaré, recourant au futur de l'indicatif assez peu utilisé en portugais : « [...] o futuro de Portugal será um futuro democrático e socialista. » (*OE*, V, 483). Sa prophétie politique exprimée au moyen d'un futur à valeur performative ne se réalisera pas, comme nous l'avons vu. Quelques jours après les élections, il est interviewé par Marcel Trillat et, pour montrer que la lutte pour le pouvoir continue, il se projette dans le futur proche, affirmant que la réforme agraire « vai fazer-se e a muito breve prazo. » (*OE*,

V, 514). Se voulant convaincant, il recourt ici, une fois de plus, au mode performatif. Son discours est aussi marqué par la modalité déontique (*OE*, V, 304), qui est d'ailleurs une des caractéristiques du discours politique, car, dans un contexte de crise, comme celui d'une révolution, la question du devoir se pose fatalement (*OE*, V, 306).

Par ailleurs, une stratégie de défense habile consiste, chez lui comme chez les politiques en général, à retourner la critique pour renverser la situation à son avantage en focalisant alors la discussion sur l'adversaire politique (*OE*, V, 307, 327, 330). Face à la presse étrangère non communiste, Cunhal doit répondre parfois à des questions très personnelles ou assez embarrassantes portant, par exemple, sur la publication de *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne (*OE*, V, 271, 272, 273) ou sur l'accusation de stalinisme portée contre son parti (*OE*, V, 329-330) ou encore sur sa position par rapport à l'invasion, en 1968, de la Tchécoslovaquie par les forces du pacte de Varsovie (*OE*, V, 273, 330). On dit qu'il est « o único dirigente dos partidos comunistas ocidentais que apoiou a intervenção dos países do Pacto de Varsóvia em Praga em 1968 ». Il répond catégoriquement au journaliste du *Monde* : « Não, não sou o único. No mundo 'ocidental' muitos outros tomaram a mesma posição. » (*OE*, V, 273). On remarquera qu'il met « ocidental » entre guillemets, reprenant le terme utilisé par le journaliste du *Monde*, car, pour lui, il y a le monde capitaliste qui gravite autour des USA et le monde communiste qui gravite autour de l'URSS. Il n'hésite pas à s'en prendre courtoisement à un journaliste tendancieux de la *Folha de São Paulo* qui était un soutien implicite de la dictature brésilienne : « Vê-se que o senhor jornalista fez da entrevista uma espécie de libelo acusatório ao Partido Comunista Português [...]. » (*OE*, V, 436-437).

Les questions qui lui sont posées par la presse communiste sont moins embarrassantes et portent plutôt sur la révolution portugaise en tant que telle ou sur le PCP et son histoire ou encore,

bien sûr, sur la coopération envisagée avec les pays socialistes, cette question lui faisant adopter un ton quelque peu enflammé, qui se traduit par des points d'exclamation (*OE*, V, 215). Face à la presse communiste, l'éloge du PCP est plus appuyé (*OE*, V, 213).

Globalement, le discours de Cunhal face à la presse étrangère au cours du PREC se veut rassurant. Pour dédramatiser la situation, qui est toujours tendue dans le pays, le leader du PCP recourt, notamment face à la presse non communiste, à la banalisation, à la minimisation de certains faits et, exceptionnellement, à l'humour (*OE*, V, 308), parfois grinçant (*OE*, V, 437). Par exemple, au sujet de l'épineuse question de la sortie du Portugal de l'OTAN envisagée à plus ou moins long terme par Cunhal, ce dernier se veut « muito prudente » (*OE*, V, 404) ; « não há que dramatizar » (*OE*, V, 325), dit-il à propos des « manobras militares » que l'organisation militaire « promove [...] em Portugal » (*OE*, V, 325). On ne sera donc guère étonné par le recours, dans son discours politique, à des expressions d'atténuation comme dans « O PCP [...] só endureceu o tom, e endureceu-o muito pouco » (*OE*, V, 308) ou à des figures d'atténuation comme la litote dans « [os] grupos monopolistas [...] não são 'grandes amigos' da nova situação » (*OE*, V, 80) ou l'euphémisme, dans « reconsiderar a situação » (*OE*, V, 329), employé pour ne pas dire « recourir à la force ».

Dans cette lutte féroce pour le pouvoir, on ne s'étonnera pas non plus du recours, dans le discours politique, à la modalité du vrai ou du faux, à travers, par exemple, l'expression « a verdade é que » (*OE*, V, 582 ; cf. aussi p. 433). La force de conviction et de persuasion de Cunhal, qui s'efforce d'apporter des certitudes dans une société en proie à de grandes incertitudes, se traduit parfois par le recours à l'anaphore qui vise à marquer les esprits et au futur prophétique : « Portugal será socialista » (*OE*, V, 429). L'emploi du futur à valeur prophétique peut se combiner à la modalité épistémique positive et à l'anaphore : « [...] podem ter todos a certeza que construiremos

uma democracia sem monopólios e latifundiários. Podem ter a certeza que aqui em Portugal os monopólios serão liquidados. » (*OE*, V, 483). Ce dispositif rhétorique traduit avec force, pour frapper les esprits, sa détermination, sa confiance dans l'avenir, sa foi dans le marxisme-léninisme dans lequel il puise ce qui apparaît comme un savoir révolutionnaire.

Ainsi, face à la presse qui lui est acquise, il se montre plus incisif : il utilise plus volontiers le lexique communiste, comme « a propaganda reaccionária » (*OE*, V, 656), et son langage devient même plus radical. Il n'hésite pas à employer la forme verbale « serão liquidados » ou le verbe « liquidar » (*OE*, V, 720) qui connotent une violence radicale et annoncent la fin apocalyptique du monde capitaliste, le discours prophétique, sous-tendu par le messianisme marxiste, et le discours apocalyptique allant de pair : « Aqui, em Portugal, o poder económico dos monopólios aproxima-se do seu fim. » (*OE*, V, 483). Cunhal se pose de la sorte en prophète apocalyptique éclairé par la science révolutionnaire marxiste-léniniste.

Ses entretiens ont une valeur informative car ils livrent parfois des détails concrets sur certaines réalisations de la révolution comme la réforme agraire (*OE*, V, 550 ; cf. aussi p. 548). Ils valent aussi par leur pédagogie de la révolution, Cunhal déclarant qu'aucune situation révolutionnaire n'est reproductible et qu'aucun système politique n'est à copier sans esprit critique (*OE*, V, 432).

Comme les héros communistes de ses textes de fiction, il se comporte en révolutionnaire et ne se considère pas, à la fin du PREC, comme un vaincu : « E se fosse esse o caso, é infinitamente mais honroso ser 'vencido' lutando em defesa dos interesses dos trabalhadores do que ser 'vencedor' lutando ao serviço do capital e do imperialismo. » (*OE*, V, 770). Par journaliste interposé, il répond ainsi, non sans une certaine mauvaise foi, au ministre socialiste Salgado Zenha qui le fait passer pour un vaincu en cette fin d'année 1975 (*OE*, V, 769).

Dans le champ politique comme dans le champ littéraire, il aura cherché ardemment, pour reprendre les propos qu'il tient face au journaliste de *L'Humanité*, à ce que « o mundo compreenda o sonho humanista da revolução portuguesa » (*OE*, V, 585). D'après lui, cette révolution contrarie l'image de résignation que l'on a habituellement du peuple portugais, notamment à l'étranger (*OE*, V, 1). Dans son monde littéraire, il n'est de miracle qu'humain. Dans le monde réel, le miracle humain s'est produit au Portugal le 25 avril 1974 ; 1974 est pour lui « um ano maravilhoso », « um ano extraordinário, tão extraordinário que não pode ser descrito em palavras. » (*OE*, V, 254). A la question « Qual foi o momento mais feliz da sua vida ? » (*OE*, V, 257), il répond sans personnaliser son propos, convoquant la figure sacrificielle du résistant communiste :

> [...] na vida de um lutador revolucionário a felicidade não exclui o sofrimento. [...] Mas respondendo directamente à sua pergunta : Uma vez que os comunistas identificam o seu destino e a sua vida com a do povo, que momento foi o mais feliz para o nosso povo ? Nos últimos cinquenta anos o momento mais feliz para o nosso povo foi aquele em que se libertou do fascismo. E para os comunistas, para os revolucionários que juntamente com o povo lutaram por essa libertação, foi também esse dia o grande dia de felicidade do último meio século. (*OE*, V, 257)

En ces temps où la tentation du passé semble forte, il convient donc de garder vivante la mémoire de ce grand jour de la révolution des Œillets, si cher à Álvaro Cunhal.

RÉFÉRENCES

ARAÚJO, António. Emílio Rui Vilar – Memórias de dois regimes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 1392, p. 25-28, 7-20 fév. 2024.

CUNHAL, Álvaro. *Obras Escolhidas*. Vol. IV. Lisbonne : Editorial Avante!, 2013.

CUNHAL, Álvaro. *Obras Escolhidas*. Vol. V. Lisbonne : Editorial Avante!, 2014.

CUNHAL, Álvaro. *Obras Escolhidas*. Vol. VII. Lisbonne : Editorial Avante!, 2023.

LÉONARD, Yves. *Le Portugal vingt ans après la Révolution des œillets*. Paris, La Documentation française, 1994.

LÉONARD, Yves. *Histoire du Portugal contemporain (de 1890 à nos jours)*. 2e éd. mise à jour. Paris : Chandeigne, 2018.

MAXWELL, Kenneth. *A Construção da Democracia em Portugal*. Trad. par Carlos Leone. Lisbonne : Editorial Presença, 1999.

MÜNSTER, Arno. *Révolution et contre-révolution au Portugal*. Paris : Galilée, 1977.

REVEL, Jean-François. L'appel du Portugal. *L'Express*, n. 1232, p. 66, 17-23 fév. 1975.

SCHMITTER, Philippe. Le parti communiste portugais entre le « pouvoir social » et le « pouvoir politique ». *Etudes internationales*, v. 6, n. 3, p. 375-388, 1975.

TIAGO, Manuel. *Até Amanhã, Camaradas*. 8e éd. Lisbonne : Avante!, 2000a.

TIAGO, Manuel. *Um Risco na Areia*. Lisbonne: Avante!, 2000b.

VARELA, Raquel. *A História do PCP na Revolução dos Cravos*. Lisbonne : Bertrand Editora, 2011.

VARELA, Raquel ; SANTA, Roberto della. *Breve História de Portugal* – A Era Contemporânea (1807-2020). Lisbonne : Bertrand, 2023.

L'écrit et l'oral : notes sur leur configuration dans les études littéraires[1]

José Luís Jobim

Le processus de classification d'une production orale ou écrite en tant qu'œuvre littéraire a fait l'objet de nombreuses discussions[2]. Il s'agit d'une question complexe par rapport à laquelle il existe de nombreuses divergences. N'ayant pas beaucoup de temps pour évoquer l'histoire des concepts et les théories de la matérialité de ces productions, je vais suivre un bref canevas : 1) traiter certains éléments relatifs à la définition de textes comme objets littéraires écrits ; 2) discuter comparativement de ce qui est en jeu pour reconnaître une création orale comme un objet littéraire.

Nous pouvons d'emblée affirmer que le texte dit littéraire possède une matérialité indépendante de ses interprétations diverses et successives. On peut lire aujourd'hui un exemplaire d'une œuvre littéraire du XIX^e^ siècle – dans sa première édition ou dans des rééditions ultérieures – et dire qu'il s'agit de *la même œuvre*, dans laquelle certains mots apparaissent dans une séquence donnée, formant une structure où tous les mots constituent une totalité délimitée. Ainsi, par exemple, on trouve toujours des exemplaires de la première édition des *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, une œuvre datant de 1881 ; il existe parallèlement, toujours en circulation, plusieurs

1Traduction : Christian Dutilleux.

2 J'ai déjà évoqué les problèmes concernant la construction du concept de littérature dans un essai écrit avec Roberto Acízelo de Souza, dans Jobim & Souza, 2023.

autres éditions de *la même oeuvre* éditées après cette date. Bien sûr, à l'ère de la reproduction technique du « même », les « erreurs » (coquilles, modifications de « l'original », défauts d'impression, etc.) sont considérées comme des déviations par rapport à une prétendue matérialité originale : le texte tel que l'auteur l'a écrit ou la *version finale* qu'il a approuvée. Cependant, dans le domaine des études littéraires, les questions ne sont pas toujours aussi simples. L'établissement des limites de la matérialité textuelle pose problème. Bien que nous sachions que la production orale ou écrite de ce que nous appelons une œuvre se compose nécessairement d'une série de mots dans un certain ordre, considérés dans leur intégralité délimitée, il reste quelques zones d'ombre à prendre en compte.

En effet, les limites peuvent être plus évidentes quand on analyse un ouvrage spécifique : prenons par exemple, *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo dans son édition de 1974. À partir de cette date, cette version éditée a été considérée comme seule et unique œuvre autorisée par l'auteur pour les éditions successives. C'est-à-dire, selon la volonté de l'auteur et selon la législation en vigueur au Brésil, cette version est la seule pouvant être désignée comme l'œuvre *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo. Celle qui peut être répétée, reproduite, citée, comme étant la « même ». Cependant, les éditions antérieures à 1974, toutes différentes les unes des autres, continuent de circuler. C'est la raison pour laquelle la chercheuse Deila Conceição Peres (1994), au lieu de considérer l'édition de 1974 comme la seule valable (dernière volonté exprimée par l'auteur), prend en compte toutes les versions précédentes, comme si chacune d'elles avait droit à une existence singulière étant considérée aussi comme une œuvre, liée à un moment historique différent de la dernière édition en vie de Cassiano Ricardo. Loin de nier le passé et d'essayer de supprimer les différentes versions de *Martim Cererê,* comme le prétendait l'auteur lui-même, Peres attribua un statut autonome à chacun des *Cererês* édités avant 1974, remettant

en question la norme prédominante du contrôle d'auteur car, si on devait suivre la volonté exprimée par Cassiano Ricardo, on « révoquerait les éditions contraires » à sa « version finale ».

Dans un passé plus éloigné, alors qu'il n'existait pas encore de moyens d'impression en série de la « même » œuvre en copies identiques, le problème de la matérialité de l'œuvre était encore plus complexe, vu que la « même » œuvre copiée manuellement pouvait présenter de multiples différences, rendant ses exemplaires uniques, n'étant donc pas littéralement des copies identiques d'une seule et unique version du texte. Cependant, si nous considérons chaque version copiée comme une œuvre différente, autonome, on imagine ce que cela peut signifier...

Jan Mukarovsky, critique et théoricien de la littérature, qui a participé activement au Cercle Linguistique de Prague, a abordé la question de la matérialité de l'« œuvre-chose », en dialogue avec une certaine tradition kantienne. Dans sa célèbre communication de 1934, au *Huiti*ème Congrès International de Philosophie à Prague, intitulée *L'art comme fait sémiologique*, il reprend la « chose en soi » kantienne, en y ajoutant une certaine dimension *saussurienne-formaliste*. Pour Mukarovsky, l'œuvre d'art ne peut être réduite à l'« œuvre-chose », car une « œuvre-chose » se déplaçant dans le temps ou l'espace, changerait complètement d'aspect et de structure interne – comme on pourrait le constater, à son avis, en comparant les traductions multiples et successives d'un « même » ouvrage. Pour ma part, je ne sais pas si Kant serait d'accord avec cet exemple – qui sait, s'il ne dirait pas qu'une traduction est une autre « œuvre-chose » ? (Après tout, rappelons que les frères Campos ont utilisé le mot « transcréation » pour exprimer que l'œuvre traduite n'est jamais la même que « l'œuvre-chose » originale.)

Jusqu'à présent, j'ai abordé uniquement les questions concernant les textes écrits associés, dans la culture occidentale, à une certaine image de permanence et de continuité, même au-delà

de la mort de leur auteur, comme une sorte de trace matérielle du passé. Bien sûr, nous savons qu'il s'agit d'un trait du passé qui peut également se montrer dans sa matérialité intégrale : nous pouvons lire aujourd'hui un exemplaire de l'édition 1974 du *Martim Cererê* et considérer qu'il s'agit de la « même » création publiée cette année-là, si l'on ne tient pas compte du fait que la dégénérescence du papier ou d'éventuelles moisissures modifient la matérialité qui nous intéresse : le texte. C'est pourquoi le personnage Quincas Borba de Machado de Assis argumente : « Tu vois ce livre ? C'est *Don Quichotte*. Si je détruis mon exemplaire, je n'effacerai pas l'œuvre, qui reste éternelle dans les exemplaires existants et dans les éditions ultérieures » (Assis, 2023, p. 44).

En effet, c'est par rapport à cette « identité » écrite que l'on rédige des contrats avec des maisons d'éditions, prévoyant le paiement des auteurs par rapport au nombre de copies vendues de la « même » œuvre – dans la logique capitaliste de tirer profit de la reproduction du même, qu'il s'agisse d'un livre, d'une canette de soda ou d'une voiture.

Bien que l'entrée en scène du numérique comme moyen de production, de publication et de circulation textuelle ait certainement changé la donne en matière de publication textuelle (livres, revues académiques, journaux quotidiens),

> si une certaine image de la littérature, en vigueur au moins depuis le XVIIIe siècle, l'associe au livre, on ne peut pas non plus ignorer qu'une partie de ce que nous appelons la littérature en Occident n'avait pas la forme d'un livre (par exemple, les littératures classiques grecques et latines). Quand on compare le livre aux formes antérieures (comme le rouleau de peau d'animaux) ou postérieures (comme les archives électroniques), il est clair que le livre est aussi une technologie. Du rouleau au fichier électronique, nous observons des techniques différentes de traitement de texte, qui se transforment en cause et/ou conséquence des pratiques de

> lecture et d'écriture. Certes, les fichiers électroniques impliquent une manière différente de produire et de reproduire des textes, de les mettre en circulation et de les lire, ainsi qu'un public potentiel différent. Cependant, du rouleau au fichier électronique, nous conservons au bout du compte des textes. (Jobim, 2009, p. 62)

Je ne dis pas que tous les supports de texte (tablettes de cire, peaux d'animaux, codex, fichiers électroniques, etc.) sont identiques, ni même qu'il n'y a pas de différences entre les supports. Il y en a beaucoup mais, ici, je m'intéresse à la matérialité du texte en tant que production langagière, accessible sur différents supports. En effet, la singularité matérielle délimitée des textes sur Internet peut correspondre à leur DOI respectif (*digital object identifier*), utilisé dans le monde numérique pour récupérer toujours un seul et même texte. Et le texte numérique aujourd'hui est inclus dans la même logique capitaliste, dans laquelle des fichiers de textes d'une « même » œuvre peuvent être vendus non plus sur papier, mais sur un support numérique.

Cependant, le plus grand défi de la théorie de la littérature ne se situe peut-être pas dans les œuvres écrites. Il est possible que le plus grand défi soit comment penser l'oralité.

Comment penser l'oralité

Nous savons qu'en langue portugaise, le noyau sémantique du terme *literatura* est directement dérivé des termes latins *litterae* (lettres) et *litteratura,* une racine que l'on retrouve dans tous les mots correspondants dans les langues occidentales tels que *literatura* (en espagnol), *literature* (en anglais), *literatur* (en allemand), *littérature* (en français), *letteratura* (en italien). Nous savons également que le mot latin *littera* en portugais a donné naissance à *letra* (lettre), ce qui établit d'emblée une association incontournable entre le terme *literatura* et l'écriture. Déjà par rapport aux mots utilisés pour signifier l'oral (je les cite en anglais: *orality, oral cultures, the verbal arts, orature, auriture, oraliture, oralcy, oraurality* et *oral*

language), Ruth Finnegan (2007, p. 190-196) pense que leur emploi est une action, notant qu'« il n'y a aucune bonne raison de refuser le titre de littérature aux formes africaines simplement parce qu'elles sont orales[3] » (p. 95).

Dans un passé lointain, en Occident, le monde de l'oralité se présentait en opposition avec le monde de l'écriture, plus ou moins selon le dicton latin : *verba volant, scripta manent* (les paroles s'envolent, les écrits restent). Bien sûr, aujourd'hui l'idée que l'oralité serait volatile, tandis que l'écriture serait synonyme de permanence, a perdu beaucoup de son sens originel – en fonction de l'existence de technologies permettant l'enregistrement de la parole (c'est-à-dire sa permanence, au-delà du moment de l'énonciation) – qui ne s'est pas encore dissipé dans l'imaginaire collectif.

Cependant, les idées dérivées de l'adage latin *verba volant, scripta manent* restent toujours en vigueur[4]. On croit encore, par exemple, que la production de versions écrites des récits amérindiens est indispensable pour leur permanence ou leur continuité. Toutefois, selon le chercheur Fábio Almeida de Carvalho (2021), ancien responsable de projets de cette nature avec les populations autochtones de la région de Circum Roraima[5], les discussions sur la « version la plus authentique » ont donné lieu à d'intenses débats concernant la forme, la structure, le contenu et le langage des récits recueillis. En outre, les « anciens » de chaque région et/ou communauté ont encore jeté de l'huile sur le feu en tentant de faire valoir leur autorité pour définir quelle était la version soi-disant la plus fidèle à la tradition. En fait, l'existence de différentes versions provoquait

3 ...there is no good reason to deny the title of literature to African forms just because they happen to be oral.

4 Bien que nous sachions que l'oralité en Occident a non seulement précédé l'écriture, mais qu'elle a entretenu avec elle une relation traditionnelle et fructueuse (Zumthor, 2016 ; Moura, 2023).

5 N.d.T. Région située à l'extrême nord du Brésil, à la frontière du Venezuela et de la Guyana.

des polémiques concernant certains détails du récit. L'objectif de produire une version « finale » écrite était déjà en elle-même une action transculturelle, étant donné que, dans le milieu amérindien, ces récits ont toujours circulé oralement, avec différentes versions. Cette circulation orale impliquait, bien sûr, différentes interpolations, inférences, choix, arrangements, ordonnances et sélections pour la production des textes oraux à énoncer, variant selon les circonstances de l'énonciation.

Comme le prétend Manuela Carneiro da Cunha, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 2012, il est erroné de croire que la question de la transmission des savoirs des peuples originaires peut être « résolue » par leur transposition sous forme écrite. Elle a attiré l'attention sur le fait que les « savoirs traditionnels » des populations amérindiennes ne sont pas des « trésors », c'est-à-dire des ensembles fermés dont on peut profiter, sans évolution possible :

> Ce qui est traditionnel, donc – et les organisations des peuples autochtones ne manquent pas de le rappeler – c'est le régime et le mode d'acquisition de ces connaissances, et non simplement la substance des informations reçues des anciens. Si les savoirs traditionnels se résumaient à des informations, comme on pourrait parfois le croire, il suffirait de les collecter dans des bases de données pour assurer leur survie. Cependant, plus précisément, ces savoirs traditionnels ne sont pas seulement des produits finis, mais des moyens de production innovants de données, d'informations et de connaissances, de sorte que la sauvegarde du système devient aussi essentielle que la sauvegarde des informations. (Cunha, 2012, p. 18-19)

Par rapport à une certaine fixité du texte écrit, la souplesse même du texte oral implique déjà une série de différences significatives. Par exemple, il permet l'incorporation d'éléments qui pourraient être considérés comme *anachroniques* aux yeux des Occidentaux. Ainsi, dans *La chute du ciel*, on lit que, dans les temps anciens : « Un jour, Omama travaillait sur sa parcelle avec son fils, qui a commen-

cé à pleurer de soif. Pour étancher sa soif, il a percé le sol avec une barre de métal » (Kopenawa; Albert, 2015, p. 95). Un lecteur non averti pourrait penser que la présence du métal qui n'existait pas à l'époque des ancêtres amérindiens, serait anachronique. Selon le dictionnaire d'Antonio Houaiss, l'anachronisme est : « 1) une erreur de chronologie qui consiste généralement à attribuer à une époque ou à un personnage des idées et des sentiments d'une autre époque, ou à représenter, dans les œuvres d'art, coutumes et objets d'une époque à laquelle ils n'appartiennent pas ; 2) une attitude ou un fait qui n'est pas conforme à son époque comme le port de corsets aujourd'hui ; 3) une date d'erreur concernant les faits ou les personnes ». Cependant, on ne peut pas accuser *La chute du ciel* d'insérer une barre de métal à un moment où cela ne serait pas possible, car l'oralité s'inscrit toujours dans le présent du narrateur et comprend des éléments qui se trouvent dans la sphère de ce qui lui est familier. Par conséquent, ce ne serait pas un problème d'insérer une barre de métal dans un récit qui se passe dans les temps originaires, dans lesquels cette barre ne pourrait pas exister, puisque l'oralité permet l'incorporation d'éléments du présent dans la (ré)configuration discursive du passé.

Les études littéraires, cependant, ne traitent pas directement du texte lui-même, écrit ou oral ; elles traitent du « texte objet », c'est-à-dire de ce qui a été construit à partir de la matérialité de la production langagière, le transformant en objet pour ces études. Si celle-ci est la matière première, l'objet littéraire est le résultat du traitement de cette matière par les divers agents et contextes dans lesquels elle se place. La matière première constitue l'œuvre, mais elle ne peut être appréhendée que par ce traitement. Si la matérialité des mots structurés dans la production langagière peut être réitérée identiquement, répliquée comme étant la « même chose », sa délimitation en tant qu'objet pour les études littéraires implique toutefois un grand nombre de questions et d'impasses théoriques.

L'œuvre littéraire comme objet des études littéraires s'insère toujours dans un contexte préalable, dans lequel existe une série d'attributions de sens potentiels : appartenir (ou non) à un genre littéraire particulier ; appartenir (ou non) à un canon particulier ; appartenir (ou non) à un certain style d'époque ; se référer (ou non) à une certaine portée nationale ; adopter (ou non) des lieux communs dans sa composition ; être créé (ou non) par un(e) certain(e) auteur(e). Cela signifie que si nous voulons considérer l'œuvre littéraire comme « unité minimale » de l'histoire de la littérature, elle devrait certainement être différente de ce qu'est, par exemple, le phonème pour la linguistique, puisque l'œuvre apparaît à l'historien chargée de références antérieures.

Emilio Escalante (2015), organisateur d'un recueil récent sur les débats théoriques concernant les littératures indigènes contemporaines dans les Amériques, affirme qu'il ne fait aucun doute que la résurgence et la visibilité récente des littératures d'auteurs autochtones – souvent publiées dans des éditions bi- ou multilingues – représente aujourd'hui l'un des phénomènes culturels les plus récents dans la région latino-américaine, y compris pour des œuvres pouvant être classées dans différents genres comme le roman, la poésie, le *testimonio*[6], les essais et le théâtre (p. 2)[7]. Dans cette affirmation, apparaît déjà la question de la reconnaissance, à travers les genres littéraires. Comme on le sait, les deux grands systèmes de classification par genres littéraires ont une histoire bien connue en Occident. Ne pouvant ici traiter ce thème en dé-

6 Note du traducteur : Le terme testimonio (en espagnol) définit un ensemble d'œuvres de littérature de témoignage latino-américaines, ensemble considéré par certains critiques (dont l'auteur cité) comme un genre à part entière.
7 No cabe ninguna duda que el resurgimiento y visibilización de literaturas de autoría indígena representa hoy día uno de los fenómenos culturales más novedosos en la región latinoamericana. Esta producción textual es muchas veces publicada en ediciones bi(multi)lingües (idioma indígena--español-portugués) e incluye géneros como novela, poesía, testimonio, ensayo y teatro.

tail, nous nous contenterons d'affirmer que le système tripartite (épique, lyrique, dramatique) et le bipartite (prose et poésie), avec leurs typologies respectives, ont été fort critiqués quand ils se sont prétendus universels. Des chercheurs en littératures asiatiques et africaines ont souligné que cette division en genres ignore un certain nombre de types de textes qui ne trouvent pas leur place dans ces systèmes occidentaux de classification. Ainsi, d'une certaine manière, l'observation d'Escalante implique que : 1) il existe une communauté transculturelle qui permet à la fois aux producteurs et aux destinataires de textes amérindiens de reconnaître, dans la typologie occidentale, certains de ces textes comme roman, poésie, *testimonio*, essai et théâtre ; 2) il y a probablement des textes « inclassables », car ils ne correspondent à aucun élément de la typologie construite pour classer les textes en Occident.

En ce qui concerne les sens donnés aux littératures indigènes des Amériques, Escalante (2015, p. 8) relève de nombreuses différences historiques :

> ...la principale différence entre la production textuelle de l'ère coloniale et ce que l'on pourrait appeler ici les littératures indiennes « *ré-insurgées* » est que les premières ont été écrites clandestinement ou dans des contextes où les prêtres, les fonctionnaires de la couronne espagnole et, plus tard, les créoles/métis ont largement déterminé ce qui pourrait être produit et publié, alors que le mouvement récent est apparu dans des contextes moins restreints. Bien que ceux-ci aient été encouragés par l'indigénisme ou par les récits de témoignage, ce sont les mouvements sociaux qui, dans leur appropriation d'espaces publics et institutionnels au sein de l'État-nation moderne et des médias, ont permis la participation d'intellectuels indigènes contemporains[8].

8 ...la principal diferencia entre la producción textual de la época colonial y lo que aquí podríamos denominar re-insurgentes literaturas indígenas, es que las primeras fueron escritas en la clandestinidad o en contextos donde sacerdotes, oficiales de la corona española, y luego criollo / mestizos,

Dans les années à venir, nous assisterons certainement à de nombreuses discussions intéressantes qui pourraient aller bien au--delà de l'affirmation ethnocentrique du dicton latin (Verba volant, scripta manent), affirmation qui peut être associée au domaine des théories colonialistes ou néocolonialistes du manque (Jobim, 2020), pour lesquelles, dans ce cas, comme l'a fait remarquer Clémente, « il manquerait à ces peuples [amérindiens] le type d'écriture des occidentaux » (Clémente, 2023, p. 23). Comme je l'ai écrit par ailleurs sur ces théories du manque :

> Les théories du manque sont présentes dès les observations initiales des colonisateurs, qui ont considéré la langue indigène comme sans foi, ni loi, ni roi, parce qu'elle ne possédait pas les phonèmes /f/, /l/ et /r/. Ils ont conclu que l'absence de phonèmes impliquait le manque de référents indispensables dans l'Europe de l'époque : la foi, la loi et le roi (Mariani, 2018). Ces théories du manque étaient toujours présentes au XIXe siècle, même chez des auteurs ouvertement favorables au Nouveau Monde, comme le Français Ferdinand Denis (1798-1890), qui a non seulement élaboré des comparaisons Europe-Brésil, mais aussi des conseils sur la façon de produire de la littérature dans les Amériques, à partir de la couleur locale. Les théories du manque supposaient qu'un élément, considéré comme important dans le pays européen d'origine, devrait être présent dans le nouveau territoire. Son absence apparaissait comme un manque, soit parce qu'il était considéré comme pertinent dans le monde européen, soit simplement parce qu'il existait dans ce monde et qu'il était utilisé comme base pour le comparatisme. (Jobim, 2020, p. 12)

Dans le cas de la Littérature comparée, beaucoup d'autres

determinaban grandemente lo que se podía producir y publicar, mientras que las segundas emergen en contextos menos restringidos. Si bien estas han sido impulsadas tanto el indigenismo o las narrativas testimoniales, han sido los movimientos sociales quienes em su apropiación de espacios públicos, institucionales dentro de los estados nación modernos y mediáticos han abierto espacios para una intelectualidade indígena contemporánea.

questions ont été soulevées (Cf. Jobim, 2020) au Brésil et à l'étranger, qui vont certainement alimenter les débats dans les années à venir et pourront entraîner de nouvelles divisions, découlant de la reconfiguration des sens dans de nouveaux cadres de référence.

RÉFÉRENCES

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Todavia/Itaú Cultural, 2023.

CARVALHO, Fábio Almeida de. *Descentralização da vida literária – teoria, crítica e autoria em tempos de diversidade*. Rio de Janeiro, Boa Vista: Makunaima, Editora da UFRR, 2021.

_____**.** Aspects of Indigenous Participation in Brazilian Literature. Hunan, *Journal of Foreign Languages and Cultures*, v. 7, n. 2, December 2023. DOI: 10.53397/hunnu.jflc.202302003

CLEMENTE, Tania C. Línguas de oralidade, ortografismo e materialidade discursiva. In: FRAGOSO, E. A. *Memória e atualidade da Amazônia – ensino e línguas*. São Paulo: Pontes, 2023. P. 23

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Savoirs autochtones : quelle nature, quels apports ?* Paris : Collège de France/Fayard, 2012.

ESCALANTE, Emílio del Valle (org.) *Teorizando las literaturas indígenas contemporâneas*. Raleigh, NC: Editorial *A Contracorriente*, 2015.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2012.

_____. *The Oral and Beyond. Doing Things With Words in Africa*, Oxford, James Currey/Chicago, University of Chicago Press/ Pietermaritzburg, University of Kwa-Zulu Natal Press, 2007

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#0

JOBIM, José Luís. O texto no meio digital. Remate de Males – 29(1) – jan./jun. 2009.

_____. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro/Boa Vista: Makunaima/ Editora da UFRR, 2020.

_____& SOUZA, Roberto Acízelo de. Literatura. In: ___; ARAÚJO, Nabil;

SASSE, Pedro. *Novas palavras da crítica (II)*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2023. P. 113-145.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Trad. Beatriz Perrone-Moisés.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. *La chute du ciel*. Paroles d ´un chaman yanomani. Paris : Terre Humaine, 2010.

MOURA, Jean-Marc. *La totalité littéraire – Théories et enjeux de la littérature mondiale*. Paris : PUF, 2023.

MUKAROVSKY, Jan. L´art comme fait sémiologique. *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague*. Prague : 1936. P. 1065-72.

_____. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, D. (org.) *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978. P. 132-139

PERES, Deila Conceição. *A Crítica Textual e o Comparatismo: perspectivas interdisciplinares e intertextuais sobre Martim Cererê*. Niterói, UFF, 1994. Tese de doutorado.

ZUMTHOR, Paul. *La Lettre et la Voix. De la «littérature» médiévale (Poétique)*. Paris: Seuil, 2016.

L'Instruction Publique au Brésil: Efeitos de sentido nas reedições brasileiras

Juciele Pereira Dias

O final do século XIX no Brasil foi marcado pelo fim do período imperial brasileiro, que significou uma forma de permanência da memória da monarquia portuguesa em meio aos processos de independência. No ano de 1889, enquanto o Brasil atravessava instabilidades políticas da emergência da República, acontecia em Paris, na França, a *Exposition Universelle* em comemoração ao centenário da Revolução Francesa e, como parte da participação brasileira, foi preparada uma publicação em francês sobre a instrução pública no Brasil, sua história e legislações da colonização até aquele ano. De autoria do médico, jornalista, historiador e teatrólogo José Ricardo Pires de Almeida, com 1.102 páginas, *L'Instruction Publique au Brésil: Histoire-Législation* é aberta com uma dedicatória "a sua Alteza Real Sr. Gastão d'Orleans, conde D'Eu, Marechal do Exército Brasil", esposo da Princesa Isabel e teve duas traduções brasileiras, ambas de Antonio Chizzotti: a primeira intitulada *História da Instrução pública no Brasil (1500-1889): História e Legislação*, de 1989, com uma fotografia do Colégio D. Pedro II na capa, sendo "publicada em sistema de co-edição entre INEP e a PUC-SP" (Gondra, 2000, p. 189); e a segunda edição da tradução, intitulada *Instrução pública no Brasil (1500-1889): História e legislação*, de 2000, com um fragmento da carta Costa Atlântica da América do Sul de 1699 na capa, "foi realizada sob a responsabilidade de Maria do Carmo Gue-

des", em parceria entre EDUC (Editora da PUC-SP) e INEP e após a primeira edição estar esgotada (*ibid*., p. 189). Sobre essa segunda edição, cabe destacar "a supressão do relatório de Gonçalves Dias, introduzido na 1a edição por decisão do tradutor" (*ibid*., p. 189).

Considerando esse movimento das edições brasileiras e sua relação com uma edição primeira em língua francesa, como os títulos e suas capas significam em condições de produção dos sentidos sobre a "instrução pública" e sua "história" no Brasil? Que relações de forças, de poder, se fazem representar significando esses títulos e outros elementos constitutivos dos processos de edição?

A escrita da edição francesa para a exposição internacional de 1989 é produzida da posição sujeito tomada por Pires de Almeida, que, conforme Gondra (1996), é determinada pela contradição de ser atravessada por certa racionalidade do positivismo de um mundo sem Deus ou Rei e ao mesmo tempo por convicções monárquicas e católicas. Já sobre a especificidade das traduções brasileiras, filiados à Análise de Discurso, no entremeio com a História da Educação e a História das Ideias Linguísticas, buscamos compreender como se dá a divisão social do trabalho da leitura desta produção e as formas de representação dessa divisão de sentidos (político/poder) no movimento dos títulos e outros elementos às margens do texto nas edições. Dito de outro modo, nosso objetivo se volta para uma descrição e análise de como, no século XX, em 1989 e 2000, se dão processos de significação de instrução pública e sua história no Brasil do século XIX no movimento das edições brasileiras do texto de 1889 de José Ricardo Pires de Almeida.

De *L'Instruction Publique au Brésil* às edições brasileiras: por um gesto de análise discursiva

Em Análise de Discurso, da perspectiva teórica de Michel Pêcheux ([1975] 1995) e de Eni Orlandi (2008), diante de um objeto histórico posto em circulação por diferentes línguas, em diferentes condições de produção do discurso, somos levados a buscar "compreender a ideologia como fato de que os sentidos são fixados historicamente em uma *direção determinada*. Até as margens do texto (suas notas) contribuem para isso" (Orlandi, 2008, p. 117). Ao nos depararmos com o fato da publicação de um texto, escrito em língua francesa, sobre a instrução pública brasileira e sua história e publicada pelo Rio de Janeiro para um evento em Paris no fim do século XIX, passamos a nos questionar sobre os efeitos de sentidos de suas edições traduzidas para a língua portuguesa do Brasil, sendo que se dá no centenário da produção e coincide com o da República Brasileira, já a outra foi publicada onze anos depois. Considerando este movimento das edições, das margens deste texto (objeto histórico), trazemos à cena a problematização dos efeitos de sentidos produzidos no espaço do título, em correlação com outros elementos a ele constitutivos tais como a capa, a contracapa, a ficha catalográfica, a apresentação e o anexo.

Sobre um título, Coracini (1989, p. 235) coloca que este "é uma das unidades discursivas mais expostas à leitura em língua materna (LM) e em língua estrangeira (LE)", pois podemos tomá-lo enquanto um espaço virtual de possibilidades de leituras e de constituição do sujeito leitor pela atualização de sentidos na história. De acordo com Orlandi (2008, p. 117), "a história não se define em relação ao *tempo*, mas ao *poder*", aqui entendido pelo próprio do funcionamento do político, da divisão de sentidos em disputa e com dominância nas relações sociais. Esta divisão pode (ou não) ser significada por elementos determinantes do título enquanto lugar de representação do saber, tais como nomes próprios (autor,

tradutor, editor, diagramador etc.), ano, editora, cidade, ilustrações, dedicatórias e os possíveis anônimos que participam de diferentes práticas do processo de editoração envolvendo a revisão linguística, a diagramação, a seleção e a arte da capa, a escolha do suporte (papel), a distribuição/circulação etc.

Em trabalho anterior, de Dias (2009), para compreendermos o lugar e o funcionamento do título em reedições de um linguista brasileiro, Joaquim Mattoso Câmara Junior, buscamos mobilizar efeitos de sentidos já-postos em um *Dicionário Latino-Português* de Saraiva (2000), que traz a seguinte definição com grifos nossos:

> 1. **Titulus**, I, s.ap.m. LIV. OV. **Inscripção**. § OV. QUINT. MART. **Título (d'um livro)**, sommario. § JUV. Rotolo (nas garrafas de vinho). §PROP. SUET. **Escripto (pendurado ao pescoço d'um escravo, d'um condemnado)**. § PLIN. J. Inscripção sepulcral, epitaphio. *Titulos sepulcri*. JUV. A. m. signif. §PLIN. J. Escripto para vender, para alugar. *Sub titulum ire*. PROP. – *millere*. OV. Ser posto à venda; pôr à venda. § *Fig*.CIC. PROP. HOR. Título de honra, de nobresa, de glória. *Titulus perpetrait belli*. LIV. Honra de ter acabado uma guerra. – *clementiae petebatur*. TAC. Era pretendida a honra da clemência. § PLIN. J. Pretexto. *Titulum pratendere*. LIV. Acobertar-se com um pretexto. *Ob títulos inanes*. HOR. Com vãos pretextos. *Titulo officii*. JUST. Como pretexto de cumprir um dever. § PLIN. PETR. Signal, indicio, mostra, marca.
>
> 2.Titulus, i, s. pr. M. INSCR. Título, sobrenome romano.

A partir da palavra *Titulus,* na definição 1, temos um possível sentido de "inscripção", que está em relação com o que, segundo Coimbra (1999, p. 67), "designava a etiqueta apensa à extremidade do bastão sobre o qual se desenrolava a banda de papiro que constituía o volume escrito, dispensando assim o acto de o desenrolar para identificar o autor da obra ou seu assunto". Quando correlacionado aos efeitos de sentido de "título d'um livro" temos uma direção de

sentido na atualização de memória em que, pela linguagem, há a possibilidade de constituição do sujeito leitor de um texto escrito (papiro/livro).

Outra direção de sentidos de título é de "inscripção" colocada em relação ao "escripto" que segue "pendurado ao pescoço d' um escravo, d'um condenado". Este fato, segundo Coimbra (1999, p. 67), traz que "o título surge assim, em primeiro lugar, como anúncio e rótulo". Esses são gestos de leitura constitutivos do título enquanto um lugar de representação do saber daquilo que hoje denominamos livro, ou seja, um objeto histórico com capa, folha de rosto, sumário, no qual temos a possibilidade de ler tanto o título quanto os seus elementos constitutivos como nome do autor, editora, entre outros.

Na definição 2 do Dicionário de Saraiva, temos *Titulus* sendo significado como "título", um sobrenome, ou seja, ele faz denominar algo ou alguém ou, conforme Coimbra (1999, p. 67), "o título anuncia um outro texto (como é o caso dos títulos de imprensa, de romances, de poemas, etc.)". Nesse sentido, Coimbra (*Ibid.*) toma o título como um texto. Um texto que representa outro texto. Essa noção de representação a compreendemos aqui, a partir de Lagazzi-Rodrigues (2007, p. 12), "como uma configuração imaginária, atravessada por processos de identificação" do sujeito leitor, que se constitui na relação com o título/texto, em um espaço virtual, mas também *magnético*, pois nele e por ele se dá a relação "autor" e "leitor".

Esse espaço é potencializado pelas formações imaginárias, em que o sujeito passa, conforme Orlandi (2002), de situações empíricas – lugares – para posições sujeito no discurso. Nessa passagem, as condições de produção do texto, e de leitura, afetam o funcionamento do título, pois tanto na produção do autor quanto na do leitor, "um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis" (Orlandi, 2002, p. 39). O título, ao mesmo tempo que representa um texto (conhecimento), também é um texto que significa o autor, pois esse, segundo Orlandi, 2002, p.73), é a

"representação de unidade e delimita-se na prática social como uma função específica do sujeito" (Orlandi, 2002, p. 73).

Desse modo, quando tomamos o movimento dos títulos de *L'Instruction Publique au Brésil: Histoire-Législation* de 1889, dedicada ao genro do imperador D. Pedro II e passando para as duas traduções brasileiras de Chizzotti, temos, na primeira, de 1989, a presença da palavra "história" replicada do subtítulo inscrevendo-se no título principal, que, por sua vez, é finalizado por uma delimitação temporal: *História da Instrução pública no Brasil: História e legislação (1500-1889)*. Já na segunda, de 2000, há um deslocamento de efeito de retorno à estrutura do título de 1889, em que a repetição daquela palavra significa por sua ausência: *Instrução pública no Brasil (1500-1889): História e legislação*.

Com o recorte temporal dos séculos XVI a XIX nos títulos das edições brasileiras é produzido um efeito de projeção retrospectiva, cronológica, que determina a palavra "história" em relação ao acontecimento do fim de uma memória da monarquia *para o/no/do* Brasil, ou seja, ao fim de um processo de constituição da Instrução Pública desde o período colonial com a vinda da corte com Dom João VI *para o* Brasil e a sua instalação *no* país e os períodos imperais de Dom Pedro I e Dom Pedro II *do* Brasil.

Quando nos voltamos ao título de 1889, este traz o substantivo "instrução" adjetivado por "pública" colocando em cena o princípio da gratuidade nas escolas públicas do ensino primário e do externato do ensino secundário, embora, segundo Gondra (2000), o autor se posicione favorável que "La gratuité pouvait être conservée pour les classes dénuées de ressources qui, sans un énergique effort de la communauté, ne sortiraient jamais de l'abjection où eles croupissent"[1] (Pires de Almeida, 1889, p. 279). Trata-se essa da posição sujeito de

1 "A gratuidade poderia ser conservada para as classes mais desprovidas de recursos que, sem um enérgico esforço da comunidade, não sairiam jamais da abjeção em que se encontram" (Pires de Almeida, [1989] 2000, p. 93).

relator da história da instrução pública do Brasil, em língua francesa, no centenário da Revolução Francesa, que ao enunciar produz um certo efeito de dividirem o espaço territorial um estado dinástico e uma nação (antes) colonizada, conforme leitura a seguir.

> R1 – L'arrivée de D. João VI au Brésil changea complètement les conditions de ce pays sous tous les rapports, et de l'ouverture des ports brésiliens au comerce de toutes les nations, date véritablement la constitution de la nationalité brésilienne, nationalité proclamée em Décembre 1815 et reconnue peu de mois après par toutes les puissances d'Europe (1889, p. 96).

> [Tradução brasileira] – A chegada de D. João VI mudou completamente as condições do país, sob todos os aspectos e, com a abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional, começa verdadeiramente a constituição da nacionalidade brasileira, nacionalidade proclamada em dezembro de 1815 e reconhecida, pouco tempo depois, por todas as potências da Europa ([1989] 2000, p. 41).

Sobre este enunciado de Pires de Almeida, questionamos: de um lado, qual a relação entre a "abertura dos portos ao comércio internacional" com a "constituição da nacionalidade brasileira"; e de outro lado, como se deu a proclamação desta "nacionalidade" "em dezembro de 1815" e o seu reconhecimento "por todas as potências da Europa"? Neste primeiro recorte (R1), o enunciado "nacionalidade proclamada em dezembro de 1815" pode ser correlacionado com outro enunciado do mesmo texto de Pires de Almeida:

> R2 – Le 16 Décembre 1815, D. João donait au Brésil le titre de Royaume et fasait reconnaître le nouvel Etat par les puissances d'Europe. C'était la constituiton de la nationalité brésilienne, la déclaration de son indépendance, bien que la couronne de Portugal et celle du Brésil demeurassent réunies sur la même tête; um état de choses analogue à celui que nous affrent l'Autriche et Hongrie. La portée immense de cet acte souverain fut par-

> faitemanet comprise par tous les Brésiliens e par les étranfers, négociants ou autres, établis au Brésil (1889, p. 101-102).
>
> [Tradução brasileira] Em 16 de dezembro de 1815, D. João deu ao Brasil o título de Reino e fez reconhecer o novo Estado pelas potências da Europa. Era a constituição da nacionalidade brasileira, a declaração de sua independência, ainda que a coroa de Portugal e a do Brasil permanecessem unidas na mesma cabeça, uma situação análoga ao Reino da Austria e da Hungria. O imenso efeito deste ato soberano foi perfeitamente compreendido por todos os brasileiros e pelos estrangeiros, comerciantes ou não, estabelecidos no Brasil ([1989] 2000, p. 43).

O enunciado "16 de dezembro de 1815" é dividido em efeitos de sentido: primeiramente, determinado pelo duplo gesto do príncipe regente Dom João VI de dar ao Brasil um *título de reino* e ao mesmo tempo fazer com que tenha *reconhecimento de Estado* por "todas" as grandes potências da Europa, dentre as quais, naquele momento, certamente estariam a França e a Inglaterra. Outro efeito produzido é o de "16 de dezembro de 1815" significar a *"constituição da nacionalidade brasileira"* e a *"declaração de sua independência"*. A complexidade de tal acontecimento instaura tanto um efeito de ruptura na série de repetições históricas de deixar a condição de colônia por meio de uma declaração de independência, todavia se coloca a contradição: é possível ser independente desde que este seja em um estado dinástico da família real portuguesa que veio e se instalou no Brasil.

Sobre o enunciado "declaração de sua independência" temos o pronome "sua" enquanto um discurso transverso que faz presentificar sentidos outros ao enunciado dividido "constituição da nacionalidade brasileira" de R1 e de R2, o que produz um estilhaçamento polissêmico abrindo efeitos de sentidos diversos: declaração de independência da nacionalidade brasileira, declaração do reconhecimento do Brasil como Estado-Nação independente (de

quem?), declaração de reconhecimento do Estado-Nação brasileiro pelas potências europeias, declaração de reconhecimento do reino do Brasil pelas potências europeias etc. E ao enunciar que uma nacionalidade se torna independente de outra, coexistindo sob uma mesma coroa, nos questionamos sobre o que significa, naquele presente crepúsculo imperial de 1889, o gesto de interpretação de Pires de Almeida de colocar Dom João VI como aquele que busca instaurar um discurso de fundação de uma nacionalidade brasileira e a tornar independente/reconhecida perante as potências da Europa? E na história da educação brasileira, o que significa uma publicação em língua francesa que reverencia a dinastia portuguesa no Brasil seguida de edições brasileiras no fim do século seguinte?

Em correlação ao enunciado "16 de dezembro de 1815", Pires de Almeida enuncia que "a coroa de Portugal e a do Brasil permanecessem unidas na mesma cabeça", o que traz a problemática simbólica de um Império, o do Reino do Brasil e do Reino de Portugal e Algarves. Cabe salientar que o gesto simbólico coloca em jogo que os reis de Portugal da dinastia portuguesa de Dom João VI não usavam uma coroa sobre a cabeça, nem o próprio rei Dom João VI a usou. Já os imperadores do Brasil Dom Pedro I e Dom Pedro II usavam uma coroa sobre a cabeça: poderia o gesto de significar uma coroa sobre a cabeça de Dom João VI ter relação com um lugar de imperador?

Da posição sujeito relator imperial e ainda historiador, Pires de Almeida enuncia:

> R3 - Nos historiens nationaux ne commencent réellement notre histoire, comme peuple reconnu, ayant sa place au banquet des nations, qu'en l'an 1822, et disent toujours, en parlant du règne actuel de S. M. D. [Sa Majesté Dom] Pedro II, "o segundo reinado" le second règne. Mais en verité, c'est bien réellement le troisième, car le règne de D. [Dom] João VI, au Brésil, a été des plus remarquables et des plus fructueux et il occupera toujour une grande place dans l'histoire de notre pays. Cette exclusion systématique

> n'a aucune raison d'être; il n'y a pas un seul Brésilien éclairé qui ne considère [Dom] D. João VI comme le véritable fondateur de l'empire du Brésil, sous un autre titre, il est vrai; mais qui ne diminue en rien le mérite de la vigoureuse impulsion que ce monarque sut donner à la civilisation du pays. Jusqu'à [Dom] D. João VI, le Brésilien n'existait pas, il était qu'un Portugais né dans une colonie; s'il voulait s'instruire, parvenir à quelque chose, il lui fallait aller au Portugal (1889, p. 139 - p. 140).

> [Tradução brasileira] Os historiadores nacionais só começaram realmente nossa história, como um povo reconhecido, tendo seu lugar no concerto das nações, em 1822 e sempre dizem, ao falar no reino de S. M. D. Pedro II, segundo reinado. Mas, é realmente o terceiro, porque o reino de D. João VI, no Brasil, foi um dos mais notáveis e frutuosos e ocupará um importante lugar na história do Brasil. Esta exclusão sistemática não tem razão de ser. Não há brasileiro esclarecido que não admita D. João VI como o verdadeiro fundador do Império do Brasil, sob um outro título, é verdade, mas que não diminui em nada o mérito do vigoroso impulso que este monarca soube dar à civilização do país. Até D. João VI, o brasileiro não existia, era apenas um português nascido numa colônia; se quisesse instruir-se, chegar a ser alguma coisa, precisava ir a Portugal. ([1989] 2000, p. 50-51).

Em uma posição sujeito diferente da dos historiadores nacionais que consideram o ano de 1822 como o começo da história do Brasil enquanto estado-nação, é da posição sujeito de quem se volta para a instrução pública e sua história e legislação que Pires de Almeida coloca Dom João VI em um lugar de "fundador de um Império do Brasil" e do "Brasileiro", tendo como ponto de sustentação desse dizer as condições de "instrução" supostamente dadas pelo "monarca" para uma "civilização do país". Dito de outro modo, para ser "Brasileiro" seria necessário ser instruído conforme os modelos portugueses de civilização. O que nos leva à paráfrase de que aquele que não era instruído, era conhecido como um "selvagem"

sem reconhecimento de uma nacionalidade, uma cidadania, pelos estrangeiros, negociantes ou aqueles estabelecidos no Brasil.

Compreendemos que nesse processo há "clivagens subterrâneas entre maneiras diferentes, ou mesmo contraditórias, de *ler o arquivo*" (Pêcheux, [1982] 2010, p. 51), pois frente às divisões de forças e de poder significadas, pela linguagem, nas relações sociais, há recobrimentos do político, das divisões de sentidos sobre quem seriam os "brasileiros". Segundo Gondra (1996), é do lugar de uma elite branca, proprietária de terras, letrada, iluminista, que, no final do século XIX, "foi produzida a primeira história da educação brasileira. Um lugar frequentado por poucos eleitos, tendo, dessa forma, excluído outros sujeitos, falas e ações presentes ao longo da história" (p. 172).

No documentário "Margens da Independência do Brasil", da série *Se liga na história*, produzida pelo Núcleo de Pesquisas em História da Educação – Nephe e TV Uerj, publicado em 2023, sob a coordenação de José Gonçalves Gondra (Uerj/CNPq/FAPERJ), as palavras de Pires de Almeida sobre a construção da nação e a formação de seu povo são colocadas em cena em relação à memória oficial e aos silenciamentos sobre pessoas escravizadas, povos indígenas, imigrantes e mulheres. Este é um possível gesto que intervém nas maneiras de se ler os fatos e acontecimentos que demandam por gestos de interpretação na história (Orlandi, 2000), produzidos por uma posição ética e de responsabilidade com o político (poder), ou seja, com a divisão de sentidos, de saberes, na sociedade e na história. A questão do movimento no espaço do título das edições de 1889, 1989 e 2000, com deslocamentos da palavra "história" vindo a ocupar o lugar de núcleo em 1989, pode estar determinada pelo próprio centenário da publicação que passa *de* uma comemoração do centenário da Revolução Francesa que instaurou uma república *para* o que poderia significar o centenário da República Brasileira e com início de outra era republicana após a promulgação da Cons-

tituição Federal de 5 de outubro de 1988. Todavia por advir de uma publicação imperial joga com a divisão de sentidos e abre para a possibilidade de ser lida como o centenário de um golpe militar ou o centenário do fim da dinastia portuguesa no governo brasileiro, dentre outros.

Sobre as traduções brasileiras, o texto da contracapa poderia ser lido em duas partes. Uma que se mantém em referência ao centenário da edição do século XIX e de ser "importante" ou "excelente" "documento sobre idéias e debates educacionais do período imperial". E outra diferente, conforme trazemos a seguir.

> Rica em documentação e dados estatísticos, é o mais completo levantamento das escolas públicas e dos dispêndios públicos com a educação nacional (1989, s. p. – 1ª edição).

> Os estudiosos encontram neste livro um amplo campo de investigação das questões educacionais da época, entre as quais: o método de ensino, o paradigma nacional de escola, a gratuidade de ensino, a coeducação, a criação da universidade, o livro escolar, educação feminina, custos do ensino, condições de magistério (2000, s. p. – 2ª edição).

Ao nos depararmos com os enunciados da contracapa das duas edições, podemos ter diferentes maneiras de significar o substantivo "instrução" e a adjetivação "pública" do sintagma nominal "instrução pública". No enunciado de 1989, o que é da ordem do "público(a)" determina "escolas" e "dispêndios" correlacionados entre si e os sentidos de "história" do título são determinados por um "completo levantamento" de "documentação e dados estatísticos", de modo que há uma direção de significar a "Instrução" em relação a escolas e a gastos do império.

Parte deste gesto de leitura da edição de 1989, há a inserção de um segundo anexo, que é intitulado sumário como "Relatório Gonçalves Dias (Introduzido por decisão do Tradutor)" e na página de apresentação do Anexo 2 traz um título com o sintagma nominal

Instrução pública na referência: "Antonio Gonçalves Dias. Instrução Pública em Diversas Províncias do Norte. **Col. Memórias**, vol. 42, fls. 336-375. Arquivo Nacional. Seção Histórica". E, por fim, o próprio título do relatório "INSTRUÇÃO PÚBLICA NAS PROVÍNCIAS DO PARÁ, MARANHÃO, CEARÁ, RIO GRANDE, PARAÍBA, PERNAMBUCO E BAHIA". Do fechamento do relatório de Dias, assinado em 29 de julho de 1852, trazemos o seguinte: "Concluirei fazendo observar que duas grandes classes da nossa população não recebem ensino, nem educação alguma, - os índios e os escravos" (Dias, [1852] 1989, p. 346), bem como ao longo do relatório considera que "Em todo o mundo católico, dizia eu escrevendo sobre o Maranhão, o estado do clero denuncia qual seja o estado do povo; se o povo não tem costumes, nem religião, - é que o clero é ignorante ou dissoluto" (*ibid.*, p. 346) ou "A Geografia sagrada e eclesiástica – e a civil e profana são tão unidas, que o aluno, que estudar a primeira, ficará com bastante noções da segunda" (*ibid*, p. 346).

Sobre a denominação "instrução pública" que se faz presente nos títulos do relatório de Pires de Almeida e no de Gonçalves Dias, segundo Chizzotti (1989, p. 7), "foi a designação que substituiu as aulas régias" e sobre a edição brasileira o tradutor afirma: "não os pareceu que devesse substituir pelo termo 'educação', utilizado a partir dos anos 30" (*Ibid.*, p. 7). Nesta direção do gesto de leitura da publicação de 1989 e com a decisão do acréscimo da publicação de 1852, projeta-se sobre o texto de 1889 um efeito de completude em "documentação e dados estatísticos" disponíveis para pesquisa, em especial sobre "escolas públicas" e "dispêndios públicos". Em uma pesquisa sobre as gerações de historiadores da educação desde o século XIX aos dias atuais, são projetadas, por Pinheiro (2019), ao menos cinco gerações, sendo a primeira de 1838 a 1910, com 8 estudiosos, em que se inscreveriam as produções de Pires de Almeida e de Dias, tem "grande influência da tradição historiográfica do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil –

IHGB, criado em 21 de outubro de 1838" (p. 10). Já a produção de 1989 faria parte das produções de uma geração de 1981 a 2000, inscrita em um processo de expansão e consolidação da Pós-Graduação em Educação no Brasil que culminaria na atual geração, posterior ao ano 2001, de estabilidade dessa Pós-Graduação, ou seja, se passaria de aproximadamente 195 pesquisadores no final do século XX para em torno de 468 pesquisadores no começo do século XXI (Pinheiro, 2019).

Os processos de expansão e consolidação da Pós-Graduação em Educação no Brasil podem determinar tanto a edição de 1989 voltada ao "levantamento e dados estatísticos" quanto e em especial a edição de 2000, em que na folha de rosto e na ficha catalográfica é dada visibilidade ao trabalho de edição crítica de Maria do Carmo Guedes da PUC-SP, realizado na primeira edição, porém sua referência se fez presente somente no último parágrafo da apresentação do tradutor de 1989, que podemos ler a seguir.

> A edição crítica da obra só foi possível graças à colaboração do INEP, ao trabalho criterioso da professora Maria do Carmo Guedes, na direção da EDUC [Editora da PUC-SP] e na coordenação editorial da obra até sua finalização, e ao empenho das colaboradoras e datilógrafas Eliane da Silva Cara e Suely P. Alves de Almeida, aos quais deixo consignados meus agradecimentos (Chizzotti, 1989, p. 7-8).

No movimento da 1ª edição para a 2ª edição da tradução brasileira, o espaço virtual do título toma forma por uma relação com outros elementos constitutivos em forças representadas na "divisão social do trabalho da leitura" (Pêcheux, [1982] 2010), que significam aqueles que contribuíram nas edições. Se em 1989 o nome da coordenadora da edição se fez presente tão somente no prefácio, na edição de 2000 este nome próprio ocupa uma posição de autoridade/legitimidade autoral de uma prática científica, própria das produções acadêmicas resultantes de pesquisas em pós-graduação.

Nessa última edição, por sua vez, há um deslocamento no modo de apresentar o livro na capa/contracapa, em que a palavra "história" deixa de ser uma repetição presente no título principal e permanece no subtítulo como na publicação em língua francesa, já na contracapa a correlação "escolas públicas e dispêndios públicos" está ausente, sendo ressignificada por "amplo campo de investigação das questões educacionais da época" com destaque para "o método de ensino, o paradigma nacional de escola, a gratuidade de ensino, a coeducação, a criação da universidade, o livro escolar, educação feminina, custos do ensino, condições de magistério".

Ao mesmo tempo em que o título principal passa de "História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)" para "Instrução Pública no Brasil (1500-1889)", também este texto significa de outra maneira na/a história da educação brasileira, passando de referência com efeito de completude histórica para um objeto histórico de pesquisa dentre outros constitutivos deste e de outros campos de pesquisas educacionais. E os sentidos de "público" também passam um centramento em "dispêndios", gratuidade, para sentidos mais amplos de "público" que envolvem o próprio sistema educacional.

Quanto aos sentidos da publicação francesa para a exposição em Paris, há de se mencionar que foi no mês seguinte ao seu que no Brasil a família imperial foi intimidada a sair do país com destino à Portugal. Não sendo mais um sucessor do trono português, nem monarca do Brasil, em 5 de dezembro de 1891 o último imperador do Brasil, Dom Pedro II, faleceu em Paris, onde ele se encontrava para participar das sessões do Instituto de França, na Academia de Ciências, da qual era sócio. E foi sob protestos do governo republicano brasileiro que o governo francês prestou as últimas homenagens de Estado a um Imperador brasileiro exilado.

Considerações finais

Da publicação da edição em língua francesa para *Exposition Universelle* em comemoração ao centenário da Revolução Francesa às publicações das edições brasileiras traduzidas para a língua portuguesa do Brasil em 1989 e em 2000, o texto da *Instrução Pública* e sua *história* significa de diferentes maneiras deslocando-se de uma escrita historiográfica positivista para um gesto de leitura editorial que o toma enquanto um objeto histórico (texto) inscrito no amplo campo de pesquisas em expansão e consolidação na pós-graduação em história da educação no Brasil. Dito de outro modo, *L'Instruction Publique au Brésil: Histoire-Législation*, de José Ricardo Pires de Almeira, filiada a uma "ordem imperial, no que se refere à instrução pública, encontra um registro ufanista, laudatório em relação às pessoas, aos fatos e aos progressos da instrução pública no Brasil, feito para francês ler" (Gondra, 2000, p. 173); enquanto suas traduções no Brasil apresentam esse texto primeiramente, em 1989, como um "completo levantamento das escolas públicas e dos dispêndios públicos", já em 2000 vem a ser um "amplo campo de investigações das questões educacionais da época". Nesse sentido, o movimento das edições brasileiras no texto de Pires de Almeida passa de um efeito de verdade produzido pela escrita da história do século XIX para um texto que faz parte das "fontes" de pesquisa histórica, em que essa própria escrita é analisada em relação às suas condições de produção, ou seja, busca-se colocar em questão as próprias maneiras de se ler os fatos e acontecimentos daquele cotidiano educacional imperial.

Filiados à Análise de Discurso, no entremeio da História das Ideias Linguísticas e da História da Educação, desse movimento das edições brasileiras em língua portuguesa do Brasil e sua relação com uma edição primeira em uma suposta "língua universalmente conhecida" na época, descrevemos e analisamos os processos de significação de Instrução Pública e sua história nos títulos nas ca-

pas, sumários, fichas catalográficas; enunciados das contracapas; dos sujeitos que fazem parte desse processo de edição e como estão ausentes-presentes por nomes de autor, de editores, de tradutores, de editoras, para uma compreensão de como estão materializados discursivamente os jogos de forças e de poder, das suas (in)visibilidades na divisão social do trabalho da leitura na história e sobre trazer à cena esses gestos de interpretação, de leitura, tendo em vista uma "mais ampla" (se assim poderíamos dizer) compreensão de como os sentidos divididos, produzidos nas relações sociais, se fazem representar em diferentes presentes na nossa história.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *L'Instruction publique au Brésil*: Histoire – Législation. Rio de Janeiro: Imp. G. Leuzinger & Filhos, Ouvidor 31, 1889.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *História da Instrução pública no Brasil (1500-1889)*: História e Legislação. Trad. Antonio Chizzoti. São Paulo: EDUC; Brasília, DF: INEP/MEC, 1989.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Instrução pública no Brasil (1500-1889)*: História e Legislação. Trad. Antonio Chizzoti; ed. crítica Maria do Carmo Guedes. 2 ed. rev. São Paulo: EDUC, 2000.

CHIZZOTTI, Antonio. Apresentação. *In.:* ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *História da Instrução pública no Brasil (1500-1889)*: História e Legislação. Trad. Antonio Chizzoti. São Paulo: EDUC; Brasília, DF: INEP/MEC, 1989.

COIMBRA, Rosa Lídia. *Estudo Linguístico dos Títulos de Imprensa em Portugal*: A Linguagem Metafórica. Tese de doutoramento. Portugal: Universidade de Aveiro Portugal, 1999.

CORACINI, Maria José R. Faria. O título: uma unidade subjetiva (caracterização e aprendizagem). *Trabalhos de Linguística Aplicada*. n.13. Campinas, UNICAMP, 1989.

DIAS, Juciele Pereira. *O lugar e o funcionamento do título pela obra de Mattoso Câmara*. Dissertação de metrado. Santa Maria: PPGL-UFSM, 2009.

GONDRA, José Gonçalves. Sem Deus nem Rei? O Positivismo na Escrita da Educação Brasileira. *R. Bras. Est. Ped.*, Brasília, v. 77, n. 185, p. 169-190, jan./abr., 1996.

GONDRA, José Gonçalves. Instrução pública no Brasil (1500-1889). *Revista Brasileira de Educação*. 2000; (14): pp. 189-91. https://www.scielo.br/j/rbedu/a/zFM8z3mKXWJfDgMshpwVRKf/

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. O político na Lingüística: processos de representação, legitimação e institucionalização. *In.*: Orlandi, Eni P. (Org.). *Política Lingüística no Brasil*. Campinas: Pontes, 2007.

MARGENS DA INDEPENDÊNCIA. *In.*: *Se liga na história*. Coordenação geral de José Gonçalves Gondra. Rio de Janeiro-RJ, Brasil: TV Uerj; NEPHE; FAPERJ, 2023.10:30min. son. color. Temporada 1. Episódio 16. Série de documentários exibida pela TV Uerj. Acesso em 30 ago 2024.

ORLANDI, Eni P. Apresentação - Um fato, um acontecimento, uma história: ideias linguísticas no Brasil. *Relatos*. Campinas, n. 6, 2000. Disponível em: https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/hil/publica/relatos_06.html. Acesso em: 30 ago 2024.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso:* Princípios e procedimentos. 4 ed. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni P. *Terra à vista* - Discursos do confronto: Velho e Novo Mundo. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, [1990] 2008.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, [1975] 1995.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. *In.*: Orlandi, Eni P. (org). *Gestos de leitura:* da história no discurso. Campinas: Editora da Unicamp, [1982] 2010.

PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira. Historiadores da educação brasileira: gerações em diálogo. *Revista Brasileira de História da Educação*. V. 19. E 059, 2019.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-portugues*. 11.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

L'autobiographie française de Susanne Bach : des stratégies pour raconter la *Shoah* entre le Varguisme et le Nazifascisme

Karina Marques

Notre étude porte sur l'ouvrage *À la recherche d'un monde perdu*, première autobiographie de l'écrivaine juive-allemande-brésilienne Susanne Bach (Eisenberg, de son nom de jeune fille), née à Munich, Allemagne, en 1909, et décédée dans cette même ville en 1997. Il s'agit d'une auto-traduction de l'allemand vers le français, publiée en 1944 à Rio de Janeiro, Brésil, par une petite maison d'édition francophone, le « Centro das Edições Francesas »[1]. Ce manuscrit inconnu du public a été incorporé postérieurement, en 1991, à la deuxième autobiographie de l'écrivaine, *Karussell. Von München nach München* [*Carrousel. De Munich à Munich*], constituant la première partie du livre[2].

1 Quelques rares exemplaires sont conservés actuellement à la Bibliothèque nationale Israélienne de Jérusalem et la Bibliothèque nationale Allemande de Frankfurt am Main, à la suite de dons faits par l'écrivaine de son vivant. L'édition que nous avons utilisée pour la rédaction de cet article a été obtenue auprès de cette première institution, en format numérique, pour des finalités d'usage individuel académique.

2 Information connue dans un entretien donné par l'écrivaine à la revue allemande *Ila-Das Lateinamerika-Magazin*, en février 1992. Il est intéressant de remarquer que le titre du manuscrit, écrit en allemand, ne correspond pas à celui de l'ouvrage publié en français. Elle y affirme avoir utilisé cette version originale pour composer la première partie de sa deuxième autobiographie, publiée en Allemagne : « Le livre Karussell. Von München

Tandis que le premier ouvrage, signé du nom de plume « Susi Eisenberg », présente la vie de l'écrivaine en Allemagne et en France, avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, s'achevant par son départ forcé du territoire français ; le deuxième, publié sous son vrai nom, rend compte de son parcours exilique de façon complète, en dévoilant son plan de fuite vers le Brésil, ainsi que sa vie dans ce pays sous la dictature de l'État Nouveau de Getúlio Vargas (1937-1945), jusqu'à son retour en Allemagne. L'intérêt porté à son autobiographie française est dû justement à son caractère lacunaire et silencieux, ce qui nous incite à enquêter sur les stratégies éditoriales et discursives ayant permis à l'écrivaine d'accomplir son devoir de mémoire collective sur la *Shoah*, en contournant la censure de l'État Nouveau varguiste et la surveillance des agents nazifascistes présents sur le territoire brésilien.

Dans cet article, nous présenterons tout d'abord le lieu « paratopique » (Maingueneau, 2004, p. 52) occupé par cette femme libraire-écrivaine située entre le texte et le monde. Dans un deuxième temps, nous réfléchirons sur la traduction et la fictionnalisation du récit testimonial, double trahison de l'auteure par rapport à son devoir de mémoire collective. En guise de conclusion, nous nous interrogerons sur la spécificité de l'autobiographie dans le cas des survivants de guerre, bouleversant quelques définitions classiques des genres autobiographique et testimonial.

---

nach München a été composé de deux parties. La première correspond à mon livre Heimweh nach Frankreich (Saudades da França). Je l'ai écrit à Rio, en 1943, et il y a été publié également – en français. Il appartient à la littérature d'exil. La deuxième partie, écrite après mon retour à Munich, est sa continuation, car j'ai pensé que les gens aimeraient savoir comment les choses se sont passées par la suite. ». (Nous avons traduit cet extrait en français à partir d'une traduction de l'allemand au portugais faite par Francisco Neto. Source : EISENBÜRGER, Gert. Mir ist das nie als etwas besonderes vorgekommen. Exil und Emigration der Buchhändlerin Susanne Bach. Ila-Das Lateinamerika-Magazin, Munich, n. 152, fev. 1992. https://www.ila-web.de/ausgaben/152/mir-ist-das-nie-als-etwas-besonderes-vorgekommen. Consulté le 10 juin 2024).

Les réflexions apportées par cet article sont issues de mes recherches menées dans le cadre d'un projet international plus large (« *Travessias – Enciclopédia de artes, literatura e ciências. O legado dos artistas, intelectuais e cientistas refugiados do nazifascismo. Brasil, 1933 - 2024* ») réalisé au sein du Laboratoire d'Études sur l'Ethnicité, le Racisme et la Discrimination (LEER) du Département d'Histoire Sociale de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines (FFLCH) de l'Université de São Paulo (USP), élaboré et dirigé par l'historienne Maria Luiza Tucci Carneiro.

Susi/ Susanne : un lieu de parole « paratopique »

L'autobiographie française de Susanne Bach présente une structure narrative traditionnellement associée au genre autobiographique. L'écrivaine, dissimulée sous le nom de de plume de « Susi Eisenberg », raconte à la première personne du singulier les premières années de sa vie, ses caractéristiques physiques et ses traits de personnalité. Dans les premières lignes du texte, elle se présente ainsi au lecteur :

> J'ai toujours été une personne bien ordonnée – sauf à l'âge de trois ou quatre ans où j'étais un petit diable aux grands yeux noirs et à tresses brunes, raides et courtes, terminées par des nœuds de couleurs vives, et je n'ai jamais rien fait de particulièrement original. Qui donc aurait pensé que je me trouverais un jour au Brésil, avec une fille qui pour le moment, n'appartient qu'à moi seule et que je me mettrais à écrire un bouquin ? (Eisenberg, 1944, p. 5)

À l'image de l'ensemble romanesque proustien, avec lequel cette autobiographie française établit un dialogue explicite, nous nous trouvons également face à un travail de mémoire où la force de la résurgence des souvenirs – dans ce cas, traumatiques – pèse sur le présent de la narration, affaiblissant la fruition lyrique de l'écriture. Une tension narrative s'exprime par un jeu littéraire entre les registres fictionnel et non-fictionnel, associés à deux pulsions

subjectives : la remémoration des moments de jouissance de sa jeunesse et le devoir de mémoire collective qui s'impose.

Et tout comme dans l'incipit proustien de *Du côté de chez Swan*, premier tome de *À la recherche du temps perdu*, nous avons dans celui de l'autobiographie bachienne l'opposition entre un état initial de contrôle personnel et celui d'une perte de la maîtrise de soi. Le bouleversement de la vie de la narratrice correspond autant à son exil forcé au Brésil, marquant le moment même du présent de l'énonciation, qu'à sa découverte de la maternité et de l'écriture. Dans l'œuvre proustienne, comme dans celle de Susanne Bach, nous avons un combat personnel entre un moment « éveillé », où le personnage principal est conscient de son destin, et un autre de « sommeil » ou de « ténèbres », où les forces de l'inconscient – dans le cas de Proust – ou de l'Histoire – dans celui de Bach, prennent le contrôle de la situation :

> Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. (Proust, 2022, p. 1)

L'extrait proustien décrit un état de veille illusoire car le personnage est totalement dominé par la force de ses souvenirs, qui brouillent les frontières entre le réel et le rêve. Si chez Proust le monde envahit le personnage, qui le réinvente oniriquement,dans l'œuvre bachienne, au contraire, ses rêves chassés font place à la cruauté du monde, à l'état brut. En empruntant des chemins inverses, représentés par des formes stylistiques très différentes, le

premier auteur se fait envahir par la rêverie, il devient ses propres rêves ; tandis que le deuxième se fait Histoire : personnage principal et secondaire de sa propre histoire de vie, victime et témoin.

Par ailleurs, si, dans le roman proustien, la quête mnémonique se fait autour « du temps » perdu de sa jeunesse, en essayant de reconstruire son enfance idyllique à Cambray, le texte bachien, quant à lui, part à la recherche d'« un monde » perdu, un endroit où abriter ses plus beaux souvenirs et ses rêves d'antan face à la destruction provoquée par la guerre. Cet abri désiré pourrait nous renvoyer à l'image de sa ville natale, Munich ; mais c'est celle de Paris qui s'impose comme espace narratif du livre et affectif du moi, se présentant comme un « espace paratopique » entre la vie et sa représentation, d'après le concept de Dominique Maingueneau (2004, p. 52-53, 85) :

> celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu. [...]. « l'écrivain n'a pas lieu d'être » (aux deux sens de la locution) [...] il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.

La « paratopie » est incarnée dans le pseudonyme choisi par l'écrivaine, « Susi Eisenberg », un masque auctorial renvoyant à un nom proche de l'original, mais non-officiel. Arrivée au Brésil clandestinement avec le groupe de sauvetage du philosophe allemand Hermann Matthias Görgen, Susanne ne pouvait pas s'assumer entièrement en tant qu'auteure de sa première autobiographie pour ne pas mettre en péril sa propre vie et celle de cet homme et tous

ceux qui l'ont accompagné dans son aventure. Son nom de célibataire, « Susanne Eisenberg », était inscrit dans la fiche consulaire d'entrée dans le pays[3].

Görgen avait conçu un plan de fuite de l'Europe pour 48 personnes d'origine juive – des Allemands, des Autrichiens et des Tchèques – les déclarant en tant qu'employés fictifs d'une usine qui serait montée à Juiz de Fora, dans l'état brésilien du Minas Gerais. La plupart de ces rescapés se trouvait à Genève où Görgen avait réussi à obtenir des visas brésiliens à tous les membres du groupe, grâce au consul général du Brésil dans cette ville, Milton Cesar Welleguin de Vieira, représentant du pays auprès de la Société des Nations. Les conditions qu'il avait imposées pour la délivrance des visas étaient l'obtention de faux passeports et de certificats de baptême en tant que catholiques, en raison des circulaires antisémites imposées par le gouvernement Vargas depuis 1937[4]. C'est le journaliste Johannes Hoffmann – catholique ayant des contacts privilégiés avec les hautes instances ecclésiastiques – qui a obtenu pour tous les faux actes de baptême. Susanne se trouvait à cette époque à Marseille où elle a réussi à être intégrée au groupe par le biais de Dana Roda Becher, son amie d'enfance de Munich, femme de l'écrivain Ulrich Becher. Son visa lui a été envoyé depuis ~~de~~ Genève et elle a pu rejoindre le groupe à Lisbonne, le 27 avril 1941, d'où ils ont embarqué pour Rio de Janeiro. Elle y arrive le 11 mai 1941, enceinte de 6 mois d'une fille, Katherina (Kathi), de père français anonyme.

3 La fiche consulaire de qualification de Susanne Eisenberg avec le visa du Consul Milton Cesar Weguelin de Vieira, du Consulat-Général du Brésil à Genève, daté du 28 février 1941, peut être consultée sur le site des archives nationales à Rio de Janeiro.

4 Ces circulaires ont été découvertes par l'historienne Maria Luiza Tucci Carneiro et analysées dans l'ouvrage *Cidadão do Mundo. O Brasil diante do Holocausto e dos judeus refugiados do nazifascismo – 1933-1948*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Cet ouvrage a été publié en français sous le titre *Citoyens du monde : Le Brésil face à l'Holocauste et aux réfugiés juifs (1933-1948)*. Paris : L'Harmattan, 2017.

Cette partie de sa vie, auto-censurée dans sa première autobiographie, est complètement dévoilée dans son deuxième ouvrage, paru plusieurs années après la guerre, à une époque où elle pouvait s'exprimer librement, sans avoir recours à des subterfuges discursifs permettant de témoigner des horreurs de la *Shoah* sans encourir de danger. Le choix d'un récit autobiographique classique, commençant chronologiquement par la description de son enfance, semble faire partie de ce projet narratif :

> Née à Munich, seule enfant d'un très honorable ménage de la bonne bourgeoisie – mon grand-père paternel était médecin, et le père de ma mère propriétaire d'une petite usine [...] L'harmonie de notre vie familiale, jusqu'alors parfaite, fût troublée par la guerre. Mon père dut partir pour le front oriental peu après, et six semaines plus tard il est mort au « champ d'honneur ». Son tombeau se trouve en Roumanie, au pied des Carpathes : une croix de bois, encadrée de deux autres, plus basses, ombragées par des arbres protecteurs. Je sais tout cela par une photographie et il est probable que je verrai jamais [*sic*] de mes propres yeux le lieu où repose mon père, pas plus, peut-être, que le cimetière israélite de Munich où je trouverais une pierre qui porte le nom de ma mère. (Eisenberg, 1944, p. 5-6)

Avec la mort au front de son père, Félix Eisenberg, pendant la Première Guerre mondiale, sa mère Erna Guther, auparavant femme au foyer, devient gérante de la petite imprimerie familiale d'eaux fortes. Il s'agit d'un premier signe d'ébranlement de la structure familiale de la narratrice. Mais c'est à partir de l'avènement de la Seconde Guerre mondiale que ses rêves de jeune fille sont chassés par le double poids de l'Histoire du XX^{e} siècle. Même si elle assume le rôle de témoin dans les faits tragiques racontés dans son ouvrage, quelques mémoires lui ont été transmises par des tiers, comme celle de la photographie du tombeau de son père. Dans ce cas, il ne s'agit donc pas d'expériences vécues, mais de « post-mémoires » (1992, p. 3-29), des réappropriations de souvenirs transmis. Mais

son récit rassemble dans un « espace paratopique » tous les siens, éparpillés en raison des guerres, et toutes les mémoires familiales se condensent dans une même histoire commune tragique.

Même si la première page du texte de Susanne Bach donne le ton, désillusionné, de son histoire de vie, elle continue de faire revivre intensément les moments de bonheur de sa jeunesse à Paris, ville où elle arrive à l'âge de 23 ans, en 1933. L'espace narratif occupé par cette ville se place au cœur du récit et les évènements qui y ont eu lieu sont essentiels pour nous faire comprendre son destin, en tant qu'écrivaine et libraire, dans l'univers extradiégétique.

Parlant déjà très bien le français et connaissant l'histoire de la France, elle arrive à « la ville lumière » pour la première fois le1er octobre 1929, à l'âge de vingt ans. Quelques années plus tard, en 1932, à seulement 23 ans, elle soutient une thèse en linguistique du français, sous la direction de Karl Vossler, célèbre professeur latiniste de l'Université de Munich. Reconnaissant le mérite de son étudiante, il l'indique au *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL), un projet monumental de dictionnaire de latin. En raison des politiques antisémites qui touchaient déjà les universités allemandes à cette époque, elle n'y a pas été acceptée. À ce propos, Gisela Bock explique que « les premières lois antisémites [...] s'appliquaient également aux universités, où parmi les étudiants juifs, la proportion de filles était plus élevée que parmi les non-juifs » (1992, p. 145). Son départ en France lui apparaît donc comme une évidence afin de pouvoir assurer son avenir professionnel.

En France, à Paris, elle vit une période de plein épanouissement intellectuel et personnel, exprimé par des phrases décrivant l'attachement à cette ville dès son arrivée, sentiment qui se poursuit tout au long du livre :

> J'avais déjà une idée de Paris avant de venir m'y fixer définitivement, en octobre 1933. Cependant, c'était tout une autre chose cette fois : je ne serais plus une touriste, une étrangère de passage

> mais parisienne moi-même ; je prendrais part à la vie intense de cette ville – désormais elle m'appartient, comme j'étais décidé de lui appartenir. (Eisenberg, 1944, p. 11)

La conviction d'appartenance à cette ville, expliquée non pas par des raisons ataviques, mais par une profonde identification avec les valeurs humanistes qui y circulaient, explique le double déracinement éprouvé par Susanne, sous la peau littéraire de Susi. D'abord, elle est envoyée au Vélodrome d'hiver, confinée au sein-même de Paris, et, ensuite, au camp d'internement de Gurs, au sud de la France. C'est à Paris, grâce aux contacts de Karl Vossler, qu'elle peut donner des cours et faire des traductions pour des intellectuels célèbres. Il la met en contact également avec le Comte de Rémusant, directeur du *Comité pour l'aide aux intellectuels Juifs réfugiés d'Allemagne*, où elle travaille comme bénévole. L'identité de ces deux personnages philosémites a été protégée sous les noms fictifs de « Comte R. » et de « Carlos Renardi ». Le masque littéraire créé pour ce dernier personnage permet encore à Susanne de vivre une histoire amoureuse discrète avec son maître Vossler. Dans l'espace extra-diégétique, elle lui avoue ses sentiments, apparemment réciproques, dans une lettre datée du 9 novembre 1935[5].

Par ailleurs, le « Compte R. » la met en relation avec un autre personnage réel voilé, Mme Piguet, nom fictif d'Eugénie Droz, intellectuelle suisse installée à Paris à l'époque, propriétaire de la « Librairie d'érudition Droz » dans laquelle Susanne a été formée dans le commerce international de livres. Cet épisode phare de la

5 Notre traduction de l'espagnol vers le français du contenu de cette lettre : « Tu sais que je te veux encore plus à toi, mais cela c'est quelque chose de sublime – et [restera] pour toujours un rêve et un souhait ». (Texte original : « Sabes que te quiero aun más a ti, pero eso es algo sublime - y [quedará] siempre un sueño y un anhelo". (Lettre de "Susi" à Vossler du 9 novembre 1935. In : HUBER, Eva. "Der Nachlass von Karl Vossler" (Mémoire en Lettres Allemandes) - LMU de Munich, Allemagne, 2019. Accès : https://www.dh-lehre.gwi.uni-muenchen.de/?p=99915&v=1).

narration opère un passage entre l'univers diégétique et extradiégétique. Cinq ans après la publication de son autobiographie française, en 1949, l'écrivaine ouvre la première librairie d'exportation de livres lusophones au Brésil, encore en activité à Rio de Janeiro, sous le nom de « Susanne Bach Ltda. »[6].

La deuxième partie de cet ouvrage, décrivant en détails la vie de Susanne dans le camp d'internement de Gurs et dans les villes de Vichy et de Marseille, déjà libre, nous montre plus clairement les risques encourus par l'écrivaine avec la mise en écriture de ses mémoires. Elle dénonce clairement la violence commise non seulement par les occupants nazis, mais aussi par les collaborationnistes français. Mais elle met également en valeur le courage de ceux qui ont osé ne pas collaborer avec les oppresseurs, ainsi que les réseaux de solidarité entretenus pendant la guerre. Son témoignage sur la vie à Gurs est d'autant plus précieux, puisque toutes les archives de ce camp ont été détruites, le 20 juin 1940, par le commandant Davergne, directeur de cet établissement, craignant l'arrivée des soldats nazis. C'est lui aussi qui a décidé de libérer la quasi-totalité des femmes prisonnières pour qu'elles puissent être sauvées.

Consciente du poids de ce devoir de mémoire, son texte s'y remplit d'indices historiques et d'informations factuelles sur son quotidien et la narration acquiert un souci d'objectivité accru. L'accent cesse également d'être mis sur le « je » du sujet, comme dans un récit autobiographique classique, pour faire place à ses camarades d'oppression persécutés, surtout des femmes compagnes de l'expérience concentrationnaire. Le ton devient donc clairement testimonial. Le récit s'achève avec son départ du territoire français, laissant la tâche au lecteur de combler les lacunes et les dissimulations de l'ouvrage, soit par la lecture de sa deuxième autobiographie

6 Cette librairie est située actuellement à l'adresse suivant : Rua Visconde de Caravelas, n. 17, dans le quartier de Botafogo, à Rio de Janeiro. Site institutionnel : http://sbachbooks.com.br/about-us/. Consulté le : 10 jui. 2024.

allemande, dont l'accès au public se fait plus facilement7, soit par un travail d'enquête historique sur la vie de Susanne [Eisenberg] Bach. Il nous semble que les stratégies éditoriales et narratives empruntées par l'auteure afin d'accomplir son devoir de mémoire par rapport à ces faits vécus, et dans l'urgence de son temps, doivent encore être analysés dans le champ des études littéraires.

Traduction et fictionnalisation : double trahison du moi ?

La langue d'écriture de cette autobiographie testimoniale avant-gardiste de Susanne Bach est certainement le premier aspect qui nous interroge lorsque l'on découvre l›ouvrage : pourquoi aurait-elle choisi de publier ce livre en français, au lieu de faire publier son manuscrit en allemand, sa langue maternelle, langue des victimes et des bourreaux à la fois ? Le choix de cette langue d'écriture ne rendrait-il pas son message plus clair et poignant et ne lui ferait-il pas toucher un public plus large ?

Malgré toutes ces évidences quant au choix de l'allemand comme langue d'écriture, la décision d'écrire en français nous semble être prise en raison des politiques de contrôle linguistique imposées par l'État Nouveau de Getúlio Vargas. Le décret-loi nº 1545 du 25 août 1939 a établi la notion juridique de « délit idiomatique », dans le cadre de la « campagne de nationalisation » de ce régime, interdisant l›enseignement et la publication de périodiques dans des langues allochtones. Même si la vente de classiques littéraires en langues étrangères était autorisée, la publication de nouveaux livres était réprimée.

7 Le pdf du livre peut être téléchargé sur le site de sa maison d'édition, l'Association « Frauen in der Einen Welt - Zentrum für interkulturelle Frauenalltagsforschung und internationalen Austausch e.V. » [« Femmes d'un seul monde – Centre de recherches interculturelles et d›échanges internationaux sur la vie quotidienne des femmes »]. Disponible sur : https://www.fraueninderreinenwelt.de/es/search?q=bach&language=es. Consulté le 21 juin 2024.

Avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, et avant même le positionnement officiel du Brésil du côté des Alliés le 22 août 1942, le gouvernement brésilien contrôle davantage les ouvrages écrits spécifiquement en allemand. À ce propos, Izabela Maria Furtado Kastler affirme que « des facteurs externes, comme l'interdiction de publier en allemand en 1941, expliquent pourquoi la plupart des œuvres de l'exil ont été publiées en traduction française ou portugaise et pourquoi certains ouvrages n›ont été publiés au Brésil en allemand qu'après-guerre » (2003, p. 197).

Le français apparaît donc à l'écrivaine comme le moyen d›expression le plus facile pour diffuser ses mémoires : une langue qu'elle maîtrisait, même dans son registre littéraire, parlée par un pays allié et principale langue étrangère d'enseignement à l'époque, permettant ainsi de contourner les éventuelles barrières de la censure imposées par le gouvernement brésilien. En outre, il s'agissait de la langue de son monde idyllique perdu, dans laquelle elle communiquait avec les exilés français installés à Rio, dont beaucoup parmi eux étaient des membres du mouvement « France-Libre », comme Auguste Rendu, président de la Commission centrale au Brésil, l›écrivain Georges Bernanos et Charles Ofaire et Naethe, propriétaire de la maison d'éditions « Centro das Edições Francesas ».

Nous pouvons cependant nous demander si l'option de Susanne Bach pour l'auto-traduction ne s'agirait pas d'une trahison de ses propres pensées, impliquant une perte d'authenticité de son témoignage, de liberté et de puissance d'expression. Et si, en utilisant une langue étrangère, elle ne trahirait pas les siens également, car son principal public interlocuteur était tout d'abord germanophone, son propre peuple aveugle aux atrocités du régime nazi ou victime de cette violence. Et, surtout, ses compagnes de souffrance dans des camps d'internement français, dont la plupart était allemandes, et avaient intérêt à voir ces faits terribles connus du monde entier. Écrit en français au Brésil, son témoignage se réduirait ainsi à la sphère

privée, adressé à un public très restreint.

En réfléchissant aux notions de vérité, de fidélité et d'identité autour de la traduction, Sabine Mehnert affirme que la traduction d'un texte « ne peut être tout à fait fidèle qu'à la compréhension du texte par le traducteur. Celle-ci ne peut pas avoir de prétention à la vérité. Il faut donc abandonner l'idée d'une traduction 'objective' qui correspondrait soit à la 'vérité extérieure' soit à la 'vérité textuelle' ». (2024, p. 20). Nous pouvons constater des altérations conscientes dans la version française du texte de Susanne Bach, si nous la comparons avec sa version allemande, reproduction supposée de son manuscrit. La compréhension des impacts que la réception de son texte original pourrait provoquer dans sa terre d'exil à l'époque, c'est-à-dire, des actions de censure et de délation, l'amenée tout d'abord choisir le français comme langue d'expression et modifier complètement le titre allemand initialement choisi, *Heimweh nach Frankreich* [*Saudades da França*] vers *À la recherche d'un temps perdu*. Moins explicite, le nouveau titre suggère un récit fictionnel – et, donc, dans l'imaginaire collectif, fictif et inoffensif. Mais cette compréhension issue de la lecture de son propre texte lui a fait procéder également à une auto-censure, ne dévoilant pas entièrement son parcours d'exil, camouflant, voire fictionnalisant, les noms des personnages réels de sa vie se trouvant dans une situation vulnérable. Ils gagnent donc une existence propre dans « l'espace paratopique » narratif. Karl Vossler, dans la peau de Carlos Renardi, a « une élégance très latine » (EISENBERG, 1944, p. 36), caractéristique qui correspond bien à son nom fictif italien, incarnation linguistique des moments de bonheur vécus entre maître et élève sur les terres ensoleillées d'Italie.

Si nous comparons les versions française et allemande de sa première autobiographie, la deuxième présente des informations biographiques exactes concernant toutes les personnes citées. Ceci les fait sortir de l'univers féerique où elles ont vécu pendant presque

50 ans pour gagner une autre dimension. Ainsi, la même « élégance très latine » attribuée à Vossler perd sa puissance sémiotique lors qu'il redevient Karl Vossler. En ce sens, Mehnert (2024, p. 15), en s'appuyant sur la pensée de Berman, affirme encore

> qu'il s'avère impossible de traduire 'une fois pour toutes', indépendamment du contexte historique. ll faut donc retraduire constamment les œuvres (cf. Berman, 1984 : 281), sans pour autant négliger l'intérêt des traductions antérieures qui illustrent les manières de comprendre et d'interpréter une œuvre à une époque donnée.

Dans le cas de Susanne Bach, il nous semble que nous devons considérer la première partie de sa deuxième autobiographie testimoniale comme une retraduction de son premier récit et non pas comme une simple reproduction. Car même si elle a eu l'intention de reproduire son manuscrit à l'identique, elle a dû forcément l'altérer pour qu'il soit publié dans sa langue maternelle presque un demi-siècle après, ce qui a impliqué des adaptations linguistiques pour un nouveau public germanophone dont la langue et la mentalité ont évolué dans l'après-guerre. De plus, étant donné que ce manuscrit n'a jamais été dévoilé au public, il s'avère même impossible d'établir un texte original de référence.

Par ailleurs, ce dernier livre, paru presque 50 ans après le premier, semble avoir un souci de réparation testimoniale de la part de l'auteure par rapport à sa première autobiographie publiée sur le sol brésilien, puisque nous y trouvons la diffusion du courageux plan de fuite de Görgen et la dénonciation de la politique migratoire antisémite du gouvernement Vargas. Elle accomplit ainsi un devoir de mémoire collective concernant trois pays, plus directement, l'Allemagne, la France et le Brésil, mais parlant à tous ceux qui ont été victimes de cet épisode historique tragique de portée mondiale

En outre, d'un point de vue éditorial, les réseaux que l'auteure a dû emprunter pour la diffusion de chacun de ces livres ont contri-

bué à créer une image différente de l'ouvrage auprès de chaque public et dans chaque contexte historique. Au Brésil, ses amis intellectuels francophones, associés au mouvement « France-Libre », comme l'économiste et diplomate Miguel Osório de Almeida (1916-1999), l'ont aidé à vendre un texte mémorialiste – même s'il connaissait très bien l'intention dénonciative de l'auteure, explicite dans la deuxième partie du livre. Il est important de souligner que le propriétaire du « Centro das edições francesas », Charles Ofaire et Naethe, faisait lui-même partie de la « France-Libre », et que des témoignages directs de la situation actuelle de la France sous la domination nazie étaient importants pour la crédibilité du mouvement au Brésil. Mais en vendant le livre sous une image purement littéraire et intimiste, l'ouvrage pourrait circuler plus facilement dans le marché éditorial brésilien. Une fois parvenu au lecteur, le livre serait alors lu dans son intégralité, et son caractère dénonciatif plus accentué dans la deuxième partie se ferait connaître. Ainsi, lors de la diffusion du lancement de *À la recherche d'un monde perdu* au *Jornal Leitura* de Rio de Janeiro, en juin 1944, Miguel Osório de Almeida omet le caractère testimonial du livre, mettant l'accent sur le portrait littéraire peint de Paris par l'auteure : « Vous avez su exprimer, comme on le fait rarement, le charme irrésistible et unique de votre vie parisienne » (juin 1944, s/p).

Le pseudonyme choisi par l'auteur, chargé d'intimité et contribuant à maintenir sa vraie identité incognito, nous semble faire partie de ce jeu de fictionnalisation créé par l'auteure, en complicité avec l'éditeur, afin d'assurer cette publication. Et la couverture du livre, contenant l'image d'un appartement parisien de style haussmannien avec un chat noir à la fenêtre et l'image de la cathédrale de Notre Dame au fond nous renvoie à l'imaginaire romancé de Paris dans l'univers romanesque. Ces deux premières informations visuelles sur le livre, diffusées dans les vitrines de la librairie de Charles Ofaire

et Naethe et dans la presse « *carioca* », conditionnent encore plus directement la circulation de l'ouvrage.

Les moyens et les réseaux de publication de son autobiographie allemande ont été très différents. Tout d'abord, ce volume a été signé de son nom propre de mariée, identité auctoriale qu'elle a choisi pour se construire une carrière littéraire. Après son retour définitif à Munich, en 1983, Susanne a pu reprendre contact avec les milieux universitaire, éditorial et culturel de son pays. Ayant vendu sa librairie brésilienne à des anciens fonctionnaires, en 1984, elle se consacre alors entièrement à ses écrits personnels et à ses études sur la littérature d'exil. Elle s'est occupée aussi bien du choix de la maison d'édition pour son autobiographie complète que de sa diffusion dans le marché éditorial allemand, utilisant ses contacts et son expertise dans ce secteur.

Mais la préparation des conditions idéales pour la publication de ce deuxième ouvrage, réparateur d'une éventuelle dette envers la mémoire collective de ses compatriotes allemands, semble avoir commencé en 1972, lors d'un voyage à Porto Alegre, Brésil. Elle y achète plusieurs ouvrages écrits par des Allemands réfugiés du nazifascisme. Elle élargit ses recherches par la suite à d'autres villes sud-américaines comptant une grande communauté de réfugiés, comme Buenos Aires. C'était une époque où l'on commençait à s'intéresser à ce type de littérature en Allemagne. « Elle a été la première chercheuse à collectionner les livres produits en exil » (Kestler, 2003, p. 73)[8]. Son travail de collectionneuse de littérature d'exil s'est également élargi à des productions en français. Et elle commence à se spécialiser parallèlement, en tant que chercheuse, sur cette thématique, comme elle l'explique dans un entretien donné à la revue allemande *Ila- Das Lateinamerika-Magazin,* en 1989 :

8 Traduction faite par nos soins : « Foi a primeira pesquisadora a coletar os livros produzidos no exílio ».

> Plus tard, j'ai également écrit sur la littérature d'exil. Mon premier article sur la littérature d'exil a été publié en Allemagne en 1972. J'ai ensuite fait quelque chose que, à ma connaissance, personne d'autre que moi n'a jamais fait. Je me suis intéressée à la littérature française de l'exil. Il y a aussi par exemple Bernanos, qui s'est exilé au Brésil et a publié des livres français au Brésil. Et il y en avait d'autres, j'en ai dressé une liste ou deux, mais je n'ai jamais entendu parler de quelqu'un qui travaillait dessus.[9]

Son deuxième livre voit donc le jour dans un contexte favorable pour la récupération de ces récits éparpillés de par le monde, dans le cadre des actions de préservation patrimoniale et de diffusion culturelle de ces textes. Les Archives d'exil Allemand de la Bibliothèque Nationale Allemande de Frankfurt am Main (*Deutsche Nationalbibliothek*, DNB) avaient été créées en 1948 et, dès cette époque, elles étaient sans cesse enrichies par les dons des anciens exilés et collectionneurs, comme Susanne.

C'est à cette institution qu'elle a décidé de donner non seulement sa collection, mais également son propre ouvrage qui a été publié au sein d'une association de femmes « *Frauen in der Einen Welt - Zentrum für interkulturelle Frauenalltagsforschung und internationalen Austausch e.V.* » [« Femmes d'un seul monde – Centre de recherches interculturelles et d›échanges internationaux sur la vie quotidienne des femmes »]. Dans ce milieu associatif,

9 Nous avons traduit cet extrait en français à partir d'une traduction de l'allemand au portugais faite par Francisco Neto. Texte original : « Ich habe dann auch über Exilliteratur geschrieben. Mein erster Artikel über Exilliteratur ist 1972 in Deutschland erschienen. Dann habe ich etwas gemacht, was außer mir – soviel ich weiß – kein Mensch jemals gemacht hat. Ich habe mich für französische Exilliteratur interessiert. Das gibt es nämlich auch, z. B. Bernanos, der war im Exil in Brasilien und hat in Brasilien französische Bücher veröffentlicht. Und andere gab es, da habe ich auch eine Liste gemacht oder zwei, aber ich habe nie gehört, daß darüber irgendjemand arbeitet. ». Source : EISENBÜRGER, Gert. Mir ist das nie als etwas besonderes vorgekommen. Op. cit..

Susanne a trouvé l'espace idéal pour la libération totale de sa parole testimoniale refoulée pendant plusieurs années, rendant possible l'accomplissement de son devoir de mémoire collective, dans sa langue maternelle. Cet ouvrage est sorti donc d'abord dans un espace périphérique de circulation intellectuelle, pour être après accepté comme représentation de la littérature d'exil allemande dans le Bibliothèque nationale Allemande de Frankfurt am Main.

Susanne Bach a su donc adapter « ses mémoires souterraines » (Pollak, 1993, p. 18), aux possibilités d'expression propres à chaque contexte historique et géographique de publication. Et l'écrivaine a été attentive à l'évolution de la place donnée à ses récits perçus comme honteux au sein de la mémoire collective nationale. En ce sens, Jean-Louis Jeannelle, affirme que

> menacée d'être étouffée par l'hostilité de groupes d'intérêt ou par l'indifférence du corps social, la parole testimoniale traduit toujours, de manière plus ou moins directe, une forme de crise : elle atteste de faits historiques inouïs parce qu'ils contredisent les représentations officielles que l'on se fait du passé ou scandaleux pour l'esprit dans la mesure où ils exposent des événements provoquant l'indignation, la pitié ou la terreur. (2004, pp. 88-89)

Dans le cas de l'œuvre de Susanne Bach, cette crise entre la mémoire collective et la parole testimoniale individuelle semble s'incarner au niveau même du langage, bouleversant le paradigme des genres narratifs classiques représentant les écritures du moi.

Les récits des rescapés de guerre : bouleversement des paradigmes de genre

Pouvant être classé, à première vue, comme un texte hybride, moitié-autobiographique, moitié testimonial, *À la recherche d'un monde perdu* ne rentre pas complètement dans les critères définissant ces deux genres. Quand nous lisons la première partie du livre, l'ouvrage semble être un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent

sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1996, p. 14). Mais le pacte autobiographique avec le lecteur ne peut pas être établi complètement par une triade narrative (auteur/ narrateur/ personnage) soudée autour d'un nom propre. « Susi Eisenberg » ne correspond pas au vrai nom de l'auteure, malgré sa ressemblance, ce qui sème le doute sur la véracité des faits racontés : « C'est dans le *nom propre*, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne », insiste Lejeune (1996, p.11). Et il poursuit encore : « une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout entraîne conclusion négative. [...] L'identité n'est pas ressemblance. L'identité est un fait immédiatement saisi – accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation » (1996, p. 15, 35). L'ouvrage est donc marqué du sceau de l'imposture dès sa couverture : un pseudonyme figurant à la place du nom de l'auteure.

En outre, aucun indice paratextuel factuel nous permet de reconnaître son identité, contrairement à l'autobiographie allemande de Susanne Bach. Dans cette dernière, la couverture représente une image d'un sauf-conduit délivré par le gouvernement français, présentant son nom officiel de jeune-fille, son portrait et la signature du consul Milton Cesar Weguelin de Vieira. En outre, une préface retrace l'histoire de sa vie et la quatrième de couverture expose un extrait du texte où Susi parle avec son copain Kurt sur la promulgation de la loi de Nuremberg. Enfin, à l'intérieur de l'ouvrage, le récit contient plusieurs photographies de l'écrivaine illustrant différents moments de son existence dans les trois pays où elle a vécu.

En analysant le rôle des indices paratextuels pour délimiter la frontière entre la fiction et la non-fiction, Gérard Genette (2004, p. 163) affirme que « les 'indices' de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* ». Par

ses indices paratextuels, *À la recherche du temps perdu* s'éloigne ainsi d'un registre non-fictionnel, ce qui serait attendu pour une autobiographie, et cela surtout si nous le confrontons au *Karussell. Von München nach München*.

En empruntant encore les concepts de fiction et diction de Gérard Génette, nous pouvons considérer que l'autobiographie française de Susanne a été reçue comme un récit fictionnel, « de diction », en raison des attributs « conditionnels » qu'elle a créés pour son ouvrage, et non en raison des caractéristiques « constitutives » propres au genre autobiographique : « Dans mon esprit, une œuvre était 'de diction' lorsqu'elle n'était reçue comme œuvre (conditionnelle) que par diction, sans avoir d'abord satisfait au critère objectif et constitutif – poétique ou fictionnel. » (2003, p. 131). Cette stratégie de changement de registre permettant la publication de l'ouvrage, dans un contexte de répression politique au Brésil et au monde, peut néanmoins impacter la perception du lecteur sur la vérité transmise. Tout d'abord, comme victime de la violence nazifasciste et témoin de la violence commise sur d'autres vies. Puisque, selon Dorrit Cohn (2001, p. 13), ce qui est propre à la fiction est l'idée associée à une « duperie délibérée, à une mémoire défaillante ou à une erreur d'information ». Or, l'autobiographie française de Susanne use de duperie délibérée, pouvant être perçue comme une erreur d'information.

> Consciente de la possibilité de questionnement de sa posture éthique quant à sa responsabilité par rapport à un devoir de mémoire collective, Susanne s'adresse au lecteur dans la transition entre la première et la deuxième partie de *À la recherche du temps perdu,* en essayant d'établir avec lui non un pacte autobiographique, mais testimonial :Et cet état non seulement d'insouciance, mais de fausse sécurité, d'optimisme déplacé, dura jusqu'à la veille de la débâcle. Et en en voici un témoignage : c'est le 16 mai 1940, donc six jours après l'invasion de la Belgique,

> de la Hollande et du Luxembourg, quinze jours à peine avant le premier bombardement de Paris, et quatre semaines avant l'entrée des troupes hitlériennes à Paris, que Marius, le patron de l'Hôtel Henri IV, vint m'annoncer la réouverture de l'hôtel pour le premier juin. – 'Tout est calme maintenant, affirma-t-il, rayonnant de joie. Il n'y a plus rien à craindre.' Cela se passait le matin. J'ignorai à ce moment-là que l'après-midi je serais déjà au Vélodrome d'Hiver et que tout serait fini. (1944, p. 107).

Dans cette scénographie du témoignage, l'auteure exprime son intention de vérité, en donnant au lecteur des information historiques connues de tous, afin de rétablir la confiance du lecteur dans sa parole testimoniale. Dans cette partie, en assumant son rôle de témoin, son récit commence à se décentraliser de sa propre vie (en grec « graphè », graphie ; « auto », soi et « bios », vie) vers celle des Autres. Mais, contrairement à l'idée répandue du témoignage en tant qu'une vérité socialement attendue, d'une concordance naturelle entre la parole individuelle et les expectatives collectives, Jean-Louis Jeannelle (2004, pp. 87-117) parle d'un effet de rupture sociale :

> On peut ainsi parler d›une véritable scénographie du témoignage, en ce que son énonciation semble toujours être l›effet d›une rupture dans le tissu des discours sociaux, d›une prise de parole que rien ne préparait, qui ne répond à aucune attente préalable et qui s'impose à l'attention du public.

Loin d'être toujours attendue socialement et contrôlée juridiquement, comme nous le suggère l'image idéalisée du genre testimonial, cette prise de parole s'impose assez souvent à l'attention du public de façon non souhaitée, voire blessante. En ce qui concerne la prise de parole des rescapés de guerre, ils ont dû attendre longtemps qu'on les écoute publiquement et les genres textuels leur servant de moyens d'expression étaient forgés comme modèle par un groupe hégémonique au pouvoir. Comment peut-on parler de soi, ou à la place des autres, dans un contexte social où la représentation de

la vérité historique est celle d'un groupe oppresseur au pouvoir ? Et comment peut-on témoigner sans se dénoncer soi-même et ses proches, sans se livrer à l'ennemi ? Pour les auteurs rescapés de guerres, l'établissement d'un pacte autobiographique avec le lecteur implique un engagement aussi bien social que littéraire risqué.

En réfléchissant sur la problématique de l'engagement littéraire, Benoît Denis (2000, p. 30) met en lumière l'étymologie du verbe « engager » : « mettre ou donner en gage ». Selon lui, pour l'auteur « la hauteur de l'enjeu est la littérature elle-même », car « on inscrit [la littérature] dans un processus qui la dépasse, on la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même » (2000, p. 30 et 31).

Porteuse de mémoires politiquement dangereuses et psychologiquement blessantes, l'écrivaine a fait preuve de son engagement littéraire, acceptant de mettre en gage son texte pendant presque cinquante ans afin qu'il puisse être enfin reconnu dans sa valeur littéraire autobiographique et testimoniale, basée non sur ce qu'il a pu exprimer, mais sur ce qu'il fait comprendre aux lecteurs dans ses lacunes et travestissements.

Conclusion

La première autobiographie testimoniale de Susanne Bach, *À la Recherche d'un monde perdu,* publiée en 1944 à Rio de Janeiro, entièrement écrite en langue française, déstabilise les paradigmes aussi bien de l'autobiographie que du témoignage en tant que genres littéraires, présentant des stratégies éditoriales et narratives novatrices pour raconter la *Shoah*.

Cette écrivaine, juive-allemande, réfugiée au Brésil, s'est fait auteure dans sa terre d'exil, publiant les mémoires de sa jeunesse en Allemagne et du début de l'âge adulte en France dans un contexte d'ascension du nazifascisme en Europe, ainsi que celles de sa vie dans ce dernier pays pendant l'occupation du territoire français par les Nazis. Le récit de ses années en tant que prisonnière dans le vélodrome d'hiver et dans le camp d'internement de Gurs constitue

un témoignage également précieux sur le quotidien dans ces espaces concentrationnaires, sous une perspective féminine, car elle s'est faite porte-parole d'autres compagnes d'internement.

Étant donné que son ouvrage a été publié sous le régime dictatorial de l'État Nouveau de Getúlio Vargas au Brésil, qui interdisait la publication de nouveaux ouvrages en langue allemande, ainsi que l'entrée de réfugiés juifs dans ce pays, son identité auctoriale a été protégée sous le nom de plume de « Susi Eisenberg ». Dans cet espace « paratopique » (Maingueneau, 2004, p. 52), l'auteure a créé un lieu sûr pour accomplir son devoir de mémoire de la *Shoah*. En outre, à travers un processus de fictionnalisation, son témoignage a transformé ses compagnons de lutte et de souffrance en personnages secondaires de son livre. Elle les a protégés par des noms fictifs, leur construisant une existence dans l'univers diégétique.

Par ailleurs, la langue de publication du récit et le choix de son titre, en dialogue avec l'ensemble romanesque proustien, contribuent d'autant plus à la création d'un univers romanesque, permettant à l'auteure de faire publier son ouvrage et de le faire circuler plus facilement dans le marché éditorial brésilien.

Bien que ces démarches d'auto-traduction et de fictionnalisation aient pu être perçues comme une double trahison de l'auteure à son identité culturelle allemande et à ses compatriotes victimes du régime nazi, elle a réussi à faire émerger « ses mémoires souterraines » (Pollak, 1993, p. 18) dans le contexte socio-politique du Brésil de l'époque, marqué par la répression idiomatique varguiste et sa position politique internationale ambigüe. En outre, l'action courageuse de faire connaître ses mémoires avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, impliquait des stratégies pour dénoncer les atrocités commises par les nazis et ses collaborateurs, sans dénoncer les siens.

L'étude comparée de cette autobiographie, avec un deuxième ouvrage publié en Allemagne, en 1991, *Karussell. Von München nach*

München [*Carrousel. De Munich à Munich*], montre bien comment les possibilités narratives changent selon le contexte historique de publication. Ce dernier ouvrage présentant le parcours exilique complet de l'écrivaine, et dévoilant son plan de fuite avec le groupe Görgen et la politique migratoire antisémite de l'État Nouveau varguiste, est une autobiographie testimoniale classique, permettant l'établissement de la triade narrative (auteur-narrateur-personnage autodiégétique) et l'identification dans l'espace extradiégétique des personnes secondaires mentionnées dans son texte. Contrairement à l'autobiographie française, les indices paratextuels (couverture, préface, photographies, quatrième de couverture) contribuent encore à classer l'ouvrage, « constitutivement » (Genette, 2003, p. 131), en tant qu'un récit non-fictionnel.

À la recherche d'un monde incarne l'écriture de la survivance qui dépasse la logique canonique bien établie des genres littéraires. La diffusion de son message étant plus importante que la reconnaissance de l'auteure elle-même en tant qu'autorité dans son domaine. En exposant sa vie, elle se fait porte-parole des êtres éteints, silencieux ou réduits au silence par l'histoire officielle. En faisant publier son témoignage auto-censuré et dissimulé dans l'urgence des années du conflit, et en acceptant de le faire retraduire et le rééditer presque un demi-siècle plus tard, elle a mis en gage sa propre littérature pour l'utiliser à des finalités qui la dépassent. Grâce à l'ingéniosité de cette intellectuelle engagée, nous pouvons penser à d'autres pactes de lecture pour les écritures du moi, dans le cas spécifique des rescapés de guerre, notamment. Le lecteur pourrait assumer ainsi un rôle plus actif, non de simple récepteur des faits racontés à travers un pacte établit avec l'auteur, mais d'enquêteur à partir des pistes laissées dans le silence et l'incomplétude du texte.

RÉFÉRENCES

ALMEIDA, Miguel Osório de. A la recherche d'un monde perdu. *Jornal Leitura*, Rio de Janeiro, p.5, 1944.

BACH, Susanne. *Karussell. Von München nach München*. Nurembergue: Frauen in der Einen Welt, 1991.

BOCK, Gisela. Le Nazisme. Politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne. *In :* DUBY, Georges et PERROT, Michelle (Org.). *Histoire des femmes. Le XXe siècle*, vol. 5. Paris : Plon, 1992, p. 144-167.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

EISENBERG, Susi. *À la recherche d'un monde perdu*. Rio de Janeiro: Centro das edições francesas, 1944.

EISENBÜRGER, Gert. Mir ist das nie als etwas besonderes vorgekommen. Exil und Emigration der Buchhändlerin Susanne Bach. *Ila-Das Lateinamerika-Magazin*, Munich, n. 152, fev. 1992.

GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE Gérard. Fiction ou diction. *Poétique*, Paris, n. 134, vol. 2, p. 131-139, 2003.

GÖRGEN, Hermann Mathias. *Uma vida contra Hitler*. Fortaleza: Universidade Federal de Ceará/Casa de José Alencar, 1999.

HIRSCH, Marianne. Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, Chicago, vol. 2, n. 15, p. 3-29, 1992.

JEANNELLE, Jean-Louis. Pour une histoire du genre testimonial. *Littérature,* n. 135, p. 87-117, 2004.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura*. São Paulo: Edusp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, scénographie, incorporation. *In :* AMOSSY, R. (Org). *Images de soi dans le discours*. La construction de l'ethos. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

MEHNERT, Sabine. Traduire, c'est trahir ? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction, *Trajectoires*, n. 9, p. 1-9, 2015.

POLLAK, Michael. *Une identité blessée*. Paris : Métailié, 1993.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann :* Le premier épisode d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Volume 1. Hérault : Culturea, 2022. *E-book*.

O mar sem fronteiras, o ensaio e a poesia musicada

Lívia Reis

Os povos do mar

"O Haiti é aqui?" Com a pergunta que encerra a conhecida canção de Caetano Veloso, começamos a deslindar a reflexão que pretende, como o compositor baiano, aproximar e confrontar diferentes latitudes em um mesmo espaço escritural: o Haiti e a Bahia, a música popular e o ensaio crítico literário, a poesia e a prosa.

Nas últimas décadas, as áreas de estudos literários, culturais, pós-coloniais e decoloniais latino-americanos têm empreendido um grande esforço em incorporar o Caribe entre seus objetos de análise. Especialistas de várias nacionalidades, línguas, universos culturais e posturas teóricas têm tentado entender e descrever esse arquipélago multicultural, multilinguístico e multiétnico, nem sempre com sucesso.

No Brasil, esse interesse também tem se mostrado relevante, sobretudo a partir dos estudos da área da francofonia, os quais vêm construindo um aparato crítico que nos permite conhecer a vigorosa literatura produzida nas Antilhas francesas, bem como o discurso crítico a respeito das construções identitárias produzidas na região. Essa área de estudos fez circular entre nós nomes de importantes teóricos, romancistas, poetas e críticos, como Aimé Cesaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau. Inclusive, podemos encontrar

no Brasil a tradução de algumas de suas obras mais importantes. Construções teóricas, como a *negritude* de Cesaire, a *poética da relação* de Glissant, o *elogio da crioulidade* de Chamoiseau, bem como os *condenados da terra* de Franz Fanon, encontram-se na base de um discurso teórico e crítico que, como seus correlatos na América Latina, quer pensar o Caribe a partir de seus próprios paradigmas. Esses estudos têm tido uma penetração bastante significativa na configuração dos estudos literários e culturais em nosso continente.

O professor jamaicano Stuart Hall é o principal responsável pela presença e circulação da literatura e da crítica do Caribe de língua inglesa no Brasil. Hall, nascido na Jamaica e radicado na Inglaterra, foi um dos fundadores da Escola de Birmingham, berço dos estudos culturais. As questões de identidades periféricas, culturas, diáspora e hibridismo, estudadas por Hall, hoje são parte integrante dos currículos de estudos das áreas de ciências humanas e de letras em nosso país. Discípulo de Hall, o inglês de origem guianesa Paul Gilroy também tem oferecido instigantes propostas teóricas na área dos estudos da diáspora e do Caribe. Sobretudo sua obra *O Atlântico negro* (2002) obteve significativa repercussão entre nós. Alguns poetas e escritores de renome na literatura internacional também vêm merecendo traduções no Brasil, como Derek Walcott e V. S. Naipaul.

Seguramente, o Caribe hispânico é o nosso melhor conhecido, mesmo porque, até pouco tempo, a crítica em nosso país não percebia as peculiaridades do Caribe de língua espanhola em relação aos demais países hispano-americanos. Isto é, o Caribe hispânico simplesmente sempre foi pensado e entendido como parte da América Hispânica, sem as peculiaridades caribenhas.

Esse processo de conhecimento deve-se, principalmente, às políticas integracionistas colocadas em prática pela revolução cubana e à política de aproximação liderada pela ilha. A geopolítica cultural desenhada por Cuba divulgou autores e fez dialogar diferentes latitudes das Américas, por meio da instituição de prêmios,

como o prestigiado *Premio Casa de las Américas*, além de múltiplos festivais, seminários, congressos e encontros. Neste sentido, muitas obras se tornaram leitura obrigatória, como *O reino deste mundo* (1949) e sua proposta do "real maravilhoso", de Alejo Carpentier, além da poesia de Nicolás Guillén e da teoria cultural elaborada por Roberto Fernández Retamar.

O antropólogo cubano Fernando Ortiz, responsável pelo conceito da *transculturação*, concebido em 1940, talvez seja o teórico caribenho mais lido, comentado e citado pela crítica em nosso país. Esse fato deve-se não apenas à maneira original e moderna com que, na década de 40, Ortiz entendeu o fenômeno cultural, a partir de questões de etnia, mas também em função dos incontáveis usos e ressemantizações que o termo transculturação ganhou no continente, sobretudo a partir do desenho teórico da *transculturação narrativa*, realizado por Ángel Rama.

Como se pode observar, todas as construções teóricas apontadas até aqui partem da realidade étnica de um Caribe predominantemente negro, resultado de séculos de tráfico da África e de seu correlato mais imediato, que foi a exploração colonial corporificada na escravidão. Deste cenário, amplamente e nunca suficientemente estudado, surgem as questões que povoam a crítica cultural de nossos dias com os temas da diáspora, da mestiçagem, do trânsito e das trocas culturais, ou seja, dos processos de transculturação que se deram na América, como em nenhuma outra parte do mundo.

A ilha que se repete

Porém, o objetivo deste texto não é desenhar uma cartografia das teorias sobre cultura e/ou literatura originária nos diferentes países do Caribe e sua presença nos estudos literários e culturais do continente. Neste amplo painel, desenhado com largas pinceladas, procuramos trazer à luz um belo ensaio, intitulado *La isla que se repite* (1998), do cubano Antonio Benítez-Rojo, que, estranhamente, não circula nos meios acadêmicos em nosso país.

A partir de sua leitura, buscamos nos aproximar da canção *Haiti*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada originalmente no CD Tropicália 2, de 1993.

O ensaísta Antonio Benítez-Rojo começou sua carreira em Cuba como escritor, contista e editor da revista *Casa de las Américas*. Seu romance mais conhecido, *El mar de las lentejas,* bem como o ensaio a que nos dedicamos neste texto, pouco circulam no Brasil, apesar de sua qualidade, tanto na ficção quanto no ensaio. Sua condição de exilado nos Estados Unidos, associada à carreira acadêmica de professor em universidade norte-americana, levaram-no paulatinamente ao ensaio, gênero privilegiado por permitir espaço para pensar, problematizar e refletir sua situação de exilado.

O livro que nos interessa*, La isla que se repite*, editado inicialmente em 1989, ganhou "sua edição definitiva", assim nomeada pelo próprio autor, em 1998. No livro, Rojo examina as tradições e as formas das matrizes culturais do Caribe, e não apenas de sua Cuba natal. Esse desejo de ampliar sua área de estudos ao arquipélago, que estuda como um bloco heterogêneo, parece ter sido sua maneira de evitar ou de se afastar de qualquer discurso ligado aos sentidos de nação.

O ensaio não é nem pretende ser uma história do Caribe, mesmo que seja repleto de informações históricas que contam da origem e dos processos econômicos e sociais que configuraram o arquipélago, sempre a partir do ponto de vista da presença negra como marca comum neste mar de heterogeneidades. Como afirma Díaz Quiñones (2007), não é uma história do Caribe, mas, por sua visão ampla, poderia ser uma história vista a partir do Mar do Caribe. Ao mesmo tempo, Rojo faz a releitura de diversos livros de diferentes autores, que lhe permitem, gradativamente, ir forjando esse Caribe como um espaço de passagem, deslocamentos, fluxo e refluxo de povos, mercadorias, línguas e diversidades.

A obra se abre com uma dedicatória:

> Debo al trabajo de muchos — de Fernando Ortiz a CLR James, de Aimé Cesaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Haris a Edouard Glissant — una gran lección, y ésta es que toda aventura intelectual dirigida a investigar lo Caribeño está destinada a ser una continua búsqueda. A ellos va dedicado este libro (Benitez Rojo, 1998, dedicatória)[1].

Ao dedicar seu trabalho a consagrados escritores e poetas caribenhos oriundos de distintos países de diferentes línguas, Rojo faz um gesto que, além de louvar e agradecer aos seus antecessores, busca esclarecer sua proposta e, ao mesmo tempo, definir sua área de análise, isto é, de que Caribe se trata? Que Caribe o autor estuda e define?

> En la relectura que ofrezco a debate en ese libro propongo partir de una premisa más concreta, de algo fácilmente comprobable: un hecho geográfico. Específicamente, el hecho que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta "de cierta manera", es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (de que?): condensaciones inestables, turbulencias, redemolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de significación, en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos (Benitez Rojo, 1998, p. 15)[2].

1 Em tradução livre para o português: "Devo ao trabalho de muitos - de Fernando Ortiz a CLR James, de Aimé Cesaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Haris a Edouard Glissant - uma grande lição, e esta é a de que qualquer aventura intelectual destinada a investigar o Caribe está destinada a ser uma busca contínua. Este livro é dedicado a eles".

2 Em tradução livre para o português: "Na releitura que ofereço para debate naquele livro, proponho partir de uma premissa mais concreta, de

Ao definir a zona geográfica que será objeto de sua observação, Rojo desenha um Caribe amplo, que se repete de forma particular em cada ilha, em cada setor do continente americano, também entendido como parte deste meta-arquipélago. Segundo ele, a empresa que historicamente foi responsável pela conformação e pela existência deste *Gran* Caribe foi a máquina da *Plantación,* responsável pelo tráfico de escravizados e pelo regime escravocrata, que durante séculos dominou grande parte do continente americano.

A análise dos fenômenos históricos levados a cabo, em diferentes ilhas do Caribe, no sul dos Estados Unidos e na costa brasileira, comprova a tese da ilha que se repete sem parar, incessantemente, cujos resultados, embora comuns, sempre serão diferentes devido à presença da máquina da *Plantación*.

Ou seja, a história da plantação do açúcar é, em grande parte, a história do continente, que se desenvolveu de forma complexa e heterogênea, deixando em cada região a violência da escravidão, mas também o vigor dos ritmos e da música que, por sua permanência e amplitude, transformaram-se em suas principais marcas identitárias.

Assim, a presença massiva do negro promoveu uma forte africanização da cultura. A partir das diferenças notáveis dentro da região, Rojo percebe a continuidade cultural nos ritmos e na musicalidade como uma marca comum em todo o território.

---

algo facilmente verificável: um fato geográfico. Especificamente, o facto de as Antilhas constituírem uma ponte de ilhas que liga "de certa forma", ou seja, de forma assimétrica, a América do Sul com a América do Norte. Esta curiosa característica geográfica confere a toda a área, mesmo aos seus focos continentais, o carácter de um arquipélago, ou seja, de um grupo descontínuo (de quê?): condensações instáveis, turbulências, redemolições, aglomerados de bolhas, algas desgastadas, galeões afundados , ruídos de ondas, peixes voadores, grasnados de gaivotas, aguaceiros, fosforescências noturnas, marés e ressacas, viagens incertas de significado, enfim, um campo de observação muito sintonizado com os objetivos do Caos".

> [...] los Pueblos del Mar se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarla en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo (Benitez Rojo, 1998, p. 31)[3].

A economia da *Plantación* e a presença do ritmo são, segundo Rojo, as marcas que se repetem e ajudam a conformar uma "certa unidade" quanto à diversidade e à complexidade cultural dos povos deste caribe transculturado, atravessado por sincretismos, crioulização que, para além da geografia tradicional, incorpora partes integrantes de outras latitudes, como o nordeste do Brasil e o sul dos Estados Unidos. Ou seja, o ritmo e a música são o amálgama que permite o entendimento dessa grande bacia cultural. A continuidade desse traço cultural comum, independentemente da origem colonial diversa, já havia sido percebida pelo viajante francês P. Labat, em *Nouveaux voyages aux isles de l Amerique 1693-1705,* citado por Rojo:

> He viajado por todas partes de ese mar vuestro de los caribes, de Haití a Barbados, a Martinico y Guadalupe, y sé de lo que hablo... Todos vosostros estáis juntos en el mismo bote, navegando en el mismo incierto mar... la nacionalidad y la raza no son importantes, apenas pequeñas y débiles etiquetas comparadas con el mensaje que el espíritu me trae; y ese es, el lugar y el predicamento que la Historia os ha impuesto...Lo vi primero en la danza... El merengue en Haití, el beguine en Martinica, y hoy escucho, dentro de mi viejo oído, el eco de los calypsoes de Trinidad, Jamaica, St, Lucia, Antigua, Dominica y la legendaria Guyana....

3 Em tradução livre para o português: "[...] os Povos do Mar repetem-se incessantemente, diferenciando-se entre si, viajando juntos rumo ao infinito. Certas dinâmicas de sua cultura também se repetem e navegam pelos mares do tempo sem chegar a lugar nenhum. Se eu tivesse que listar em duas palavras, seriam: performance e ritmo".

> No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencias en el ritmo de vuestros cuerpos (Labat *apud* Benítez-Rojo, 1998, p. 53)[4].

Os ritmos como matriz

É interessante observar a visão aguda do viajante que reitera a matriz teórica desenhada por Rojo, a partir desta perspectiva que entende o ritmo, a música e a dança como forças centrífugas que proporcionam alguma unidade ao meta-arquipélago, sobretudo pela indelével marca da presença do negro nas etnias locais. Com base nesse entendimento, aproximamo-nos da canção *Haiti,* de Caetano Veloso, para fazê-la dialogar com *La isla que se repite*, pois entendemos que entre elas existe uma série de mecanismos de significação que podem ser confrontados e comparados. Ambas corroboram a existência de um Caribe que não é nem uma nação nem um estado, carecendo de um centro, de unidade linguística e territorial, além de ser resultado da violência colonial, mas paradoxalmente tem na música um dos principais protagonistas de seu vigor cultural.

De cada área e de cada região, nasceu um tipo de música e ritmo que tem como traço comum constituir-se como uma voz contra a tirania. O negro espiritual, entoado nas igrejas da América do Norte, o jazz, o blues, o samba, o son, o tango, a rumba, a salsa, o merengue, a cumbia, praticamente todas as expressões musicais das Américas estão ligadas à música e ao ritmo produzidos pelos

4 Em tradução livre para o português: "Viajei por todo esse seu mar caribenho, do Haiti a Barbados, à Martinica e Guadalupe, e sei do que estou falando... Vocês estão todos juntos no mesmo barco, navegando no mesmo mar incerto... A nacionalidade e a raça não são importantes, apenas rótulos pequenos e fracos comparados à mensagem que o espírito me traz; e este é o lugar e a situação que a história vos impôs... Vi-o primeiro na dança... O merengue no Haiti, a beguine na Martinica, e hoje ouço, no meu velho ouvido, o eco do calipso de Trinidad, Jamaica, Santa Lúcia, Antígua, Dominica e a lendária Guiana.... Não é por acaso que o mar que separa suas terras não estabelece diferenças no ritmo de seus corpos".

escravizados desde que, pela primeira vez, colocaram os pés nas Américas.

Nos navios negreiros que traziam os escravizados para as Américas, os cânticos já se constituíam como propriedade simbólica que traziam para um mundo desconhecido. Eram um elemento da terra natal da qual haviam sido arrancados, sem raiz, sem família, sem língua, sem hábitos culturais nem costumes. O canto ajudava a espantar o banzo. Já no novo mundo, os negros davam novos moldes à sua música, nutrindo-se e deixando-se influenciar pelas diferentes características das regiões nas quais se fixavam. O toque dos tambores e dos atabaques foi a forma que os negros encontraram para se expressar, sendo também a matriz cultural das diferentes áreas de onde foram trazidos.

Ao longo do processo histórico, com os distintos processos de transculturação, a música acabou por se converter em um dos principais vetores da nova identidade mestiça. Não raro essa mesma música, surgida nas senzalas e nos campos de trabalho, se transformou em projeto nacional. Na modernidade, algumas dessas regiões continuam a ser exportadoras de açúcar e de álcool, produtos das *plantations* e, na contemporaneidade, muitas delas têm a música como um de seus principais itens na pauta de exportação.

No que diz respeito às construções identitárias, pode-se pensar na importância do reggae, para a sociedade da Jamaica; do blues, para os negros do sul dos Estados Unidos; da salsa, para Costa Rica e Cuba, e do samba, para o Brasil, todos esses ritmos tranculturados, de uma base que está calcada na percussão, nos atabaques e nos tambores ancestrais que dominavam os engenhos e plantações do período colonial.

Não há dúvida de que a literatura do *Gran* Caribe tenha dado ao mundo importantes contribuições. No entanto, a heterogênea produção musical dos países que formam a bacia do Caribe constitui-se hoje como um vigoroso produto que a indústria de bens

culturais coloca no mercado diariamente. Esse produto globalizado e consumido em todo o mundo gera atualmente milhões para a indústria da música.

Neste sentido, trazemos a música de Caetano Veloso para dialogar com *La isla que se repite,* de Benítez-Rojo, pois entendemos que entre as obras há uma série de mecanismos de significação que podem ser confrontados e colocados em paralelo.

Soy loco por ti América

Caetano Veloso, além de um dos mais importantes cantores e compositores da música popular brasileira, tem a peculiaridade de ser um intelectual interessado pelas questões do Brasil, pela identidade nacional e pelas características do ser brasileiro. Leitor da tradição ensaística que retoma as ideias de Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda, Caetano sente, pensa, reflete e interpreta o Brasil não só em suas canções, mas também em inúmeras entrevistas e reportagens veiculada pela mídia, nas quais o artista demonstra seu interesse e suas opiniões pelas questões que permeiam nossa história, nossa cultura e nossa vida política e cotidiana.

Na onda das revoluções dos anos 60, protagonizadas pela juventude em todas as partes do mundo, no Brasil, as preocupações com a "brasilidade" fizeram de Caetano um dos líderes do movimento tropicalista, que tomou conta da música e da cultura brasileira, ao final desta década. O tropicalismo fez uma nova descoberta do Brasil, antropofagicamente, repetindo o gesto de Oswald de Andrade e dos modernistas de 22. O movimento deglutiu influências estrangeiras, como o rock e a guitarra elétrica, entrelaçando-as com o que havia de mais brasileiro na nossa música, para reescrever a história da música popular brasileira.

A busca da autenticidade nacional, tal como planteada por Gilberto Freyre, passa pela mestiçagem de vozes dissonantes que conformam a nação. Em reação à antiga ideia de usar o que é au-

tenticamente nacional e não copiar influências de fora, encontra-se no tropicalismo seu "avesso do avesso", segundo conta Caetano:

> Com relação a ideia que se fazia de que nós fôssemos traidores de um possível nacionalismo, na verdade, o tropicalismo tinha no seu cerne uma atitude radicalmente nacionalista... imensamente ambicioso, e que não morreu de todo. Era um nacionalismo de tomar posse de tudo e passar a ter forças em nossas mãos, uma atitude de país que estava se tornando sujeito da história do mundo e que queria ser um sujeito diferente, original. Eu ainda quero isso (Veloso *apud* Maras, 1997, p. 3).

Tal como o *ajiaco cultural,* definido por Ortiz, a tropicália nos anos 60 representou uma forte tendência na música brasileira de fazer parte do banquete cultural do mundo ocidental, sem abrir mão de nossas características e das tradições culturais próprias. O caldo cultural do tropicalismo retomava toda uma linha de pensamento produzida no Brasil, resgatando não apenas os escritores modernistas, mas também a tradição crítica ligada à Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro.

No *melting pot* tropicalista, cabiam os Beatles, a guitarra de Jimmy Hendrix, Vicente Celestino, carnaval, *rock'n'roll*, samba, samba de roda, bumba meu boi. Plástica e performática, a tropicália também resgatava a face latino-americana do Brasil com *Soy loco por ti América* (1967), repetindo a ideia do continente visto como meta-arquipélago, generoso e abarcador. Nesta canção, pela primeira vez, os brasileiros se viram como latino-americanos.

> Soy loco por ti América, yo voy traer una mujer playera
> Que su nombre sea Martí que su nombre sea Martí
> Soy loco por ti de amores
> Tenga como colores
> La espuma blanca de Latinoamérica
> Y el cielo como bandera

Como se chama a amante
Desse país sem nome
Esse tango, esse rancho
Esse povo, dizei-me então
Arde o fogo de conhecê-la (Gil; Capinam, 1967).

Em um ritmo facilmente identificado como caribenho, fazendo uso de duas línguas, o português e o espanhol, a canção se constrói sob o signo do amor utópico que canta um Brasil que faz parte da América Latina. O amor à América é extensivo a uma mulher praiana cujo nome seja Martí. A presença de José Martí marca a postura que pretende estabelecer um vínculo com Cuba, símbolo da América Latina, em uma época pós-Revolução Cubana, em que o Brasil vivia em plena ditadura militar e sequer tinha relações diplomáticas com a ilha. Em outras palavras, Cuba estava longe do Brasil em muitos aspectos, mas bem perto em suas raízes culturais comuns.

A letra de Gil e Capinam se vincula com Cuba, com o discurso latino-americanista construído pela Revolução Cubana. Reiterando esse discurso, vincula o Brasil à América Latina, construindo pontes e diálogos entre as duas partes do continente. Essas conexões são lançadas através da incorporação do mito de Martí que, com *Nuestra América*, sempre impulsionou a criação de discursos e de imaginários sobre a América Latina. O uso indistinto das duas línguas, dos amores e das cores da alegria, da brancura da espuma que banha nossas praias, e dos ritmos do tango e do rancho, os quais são estilos musicais típicos de determinadas partes do continente, reiteram a mescla, reforçando as inúmeras conexões que a canção vai propondo ao longo de sua longa letra.

Soy loco por ti, América
Soy loco por ti amores
El nombre del hombre muerto
Ya no se puede decirlo, ¿quién sabe?

El nombre del hombre muerto
Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica
El nombre del hombre es pueblo
El nombre del hombre es pueblo (Gil; Capinam, 1967).

No trecho seguinte, o movimento de identificação com Cuba cresce e, desta vez, a figura mítica de Che Guevara é convocada para ser o agente dessa identificação. *El nombre del hombre muerto que se llama pueblo* remete a Che, a toda a carga simbólica que envolve o seu nome e ao mito construído em torno de sua figura, sobretudo na década de 60, época em que se assistia ao início do socialismo cubano e da ditadura no Brasil.

Espero um amanhã que cante
El nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes
Soy loco por ti amores
Um poema ainda existe
Com palmeiras, com trincheiras
Canções de guerra
Quem sabe canções de mar,
Ay, hasta te comover
Ay, hasta te comover (Gil; Capinam, 1967).

Os jogos de identificação com personagens e mitos que povoam os imaginários da América Latina, neste trecho da canção, aparecem mesclados: em um mesmo verso, as palmeiras — clara alusão ao poema *Canção do exílio,* do poeta romântico Gonçalves Dias que, através de sua pluma, transformou as palmeiras em metáfora do Brasil, aqui também símbolo do tropicalismo — lado a lado com canções de guerra, evocando o sonho das guerrilhas que deveriam se alastrar por todo o continente. O cenário utópico se completa com a presença constante do mar.

A última estrofe evoca, ao mesmo tempo, elementos díspares. Coexistem a fragilidade da juventude com seus projetos utópicos e a certeza da morte, que pode tomar formas diferentes: grotesca, de susto, heroica, de bala, degradante, de vício. No entanto, a certeza da morte é suavizada pela presença da mulher amada, que tanto pode ser camponesa ou guerrilheira.

Soy loco por ti América

Soy loco por ti amores

Estou aquí de passagem

Sei que adiante, um dia vou morrer

De susto, de bala ou vicio [...]

Num precipício de luzes

Entre saudades, soluços

Eu vou morrer de bruços

Nos braços de uma mulher

Nos braços de uma mulher

Mais apaixonado ainda

Dentro dos braços da camponesa

Guerrilheira, manequim, ai de mim

Nos braços de quem me queira (Gil; Capinam, 1967).

Essa canção, composta em 1967 por Gilberto Gil e Capinan, tornou-se símbolo de uma época e de uma postura política, no momento em que a América Latina e o Caribe pareciam estar muito distantes do Brasil, de nossa cultura e de nosso cotidiano imerso na ditadura que governava o país. Caetano Veloso, ao entoar a canção,

encenou um gesto de esperança e de abertura em relação a uma parte de nossa identidade que, naquele momento, encontrava-se silenciada.

A mirada em *Soy loco por ti, América*, suas pontes, conexões e diálogos com a América Latina, no espaço deste ensaio, serve como introdução à leitura que queremos construir a partir da canção *Haiti*, em diálogo com *La isla que se repite*.

O Haiti é aqui

Embora apareça no disco *Tropicália II*, obra coletiva com alguns dos artistas mais representativos do movimento tropicalista dos anos 60, este novo disco propõe um balanço do movimento 30 anos depois. Neste balanço pode-se perceber uma grande mudança nos paradigmas associados às diferentes épocas em que foram produzidos.

Escrita mais de 30 anos depois de *Soy Loco por ti América, Haiti* já não é um hino utópico pela integração latino-americana e pela identificação do Brasil com o resto do continente. Ao contrário, a canção é uma forte denúncia às contradições e violências que convivem no cotidiano da nação.

A letra é quase falada, e as palavras, bem pronunciadas, são acompanhadas por três acordes que se repetem e remetem à sonoridade do gênero musical *rap*. Como se sabe, de origem norte americana, o *rap* surgiu nas periferias das grandes cidades, em áreas habitadas, em sua maioria, por jovens desempregados, negros e pobres. O *rap* e a cultura *hip hop* se constituem como o mais recente movimento de expressão da cultura negra norte-americana e vem se alastrando pelo mundo. Por onde passa, o movimento encontra sua "cor local", ligada a questões e a problemáticas específicas de cada região, embora nunca se afaste de seu caráter original de melodias simples, com longas letras, quase faladas, que embalam canções de denúncia e protesto.

Caetano se apropriou da melodia do *rap* e escreveu uma poesia cantada, modelo exemplar do pensamento apontado por

Benítez-Rojo ao descrever teoricamente o Caribe como movimento cultural das ilhas que se repetem, cada vez de forma distinta. Desta maneira, Caetano nos aproxima de um país com uma realidade caótica e violenta, por encontrar no Brasil características que ressoam aquelas do Haiti, a partir do elemento que se repete sem cessar: os resquícios deixados pela *Plantación*, que se reproduzem nas novas formas de escravidão presentes nas relações sociais da modernidade.

O poema expressa a violência, o racismo e a desigualdade, que não terminaram com o fim da escravidão e são resultado de um outro momento histórico e de um outro tipo de relação social, ainda desequilibrada, na qual a marginalidade está associada aos negros, mas não apenas a eles, e sim aos pobres em geral.

Quando você for convidado pra subir no adro
Da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos
E outros quase brancos, tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos

De tão pobres são tratados (Veloso; Gil, 1993).

As formas sociais que sempre excluíram os negros, apesar de seu vigor cultural, agora excluem a todos, independentemente da etnia, sendo que o elemento que marca diferença é a posição social. O poema narrativo tem como cenário o largo do Pelourinho, lugar onde os escravizados eram castigados no tempo da escravidão. Hoje, o Pelourinho foi transformado em praça pública, local privilegiado

da cidade, espaço/cenário onde se encenam as atividades da vida social e se misturam todos os extratos da sociedade. Diferentes tipos de pessoas, soldados, meninos uniformizados, brancos, pretos, os quase brancos e os quase pretos — ou seja, toda a variedade de cores resultante da mestiçagem brasileira — porém todos são pobres e maltratados.

"A canção revela a contradição explícita do país, com a mesma violência de que se serve de mote" (Marras, 1997, p. 7). O autor declara a violência, que será a matriz e o paralelo com a ilha caribenha ("o Haiti é aqui"), e imediatamente a recusa ("o Haiti não é aqui"). O imperativo do verbo ("pense no Haiti, reze pelo Haiti") traz o sinal de alerta para uma nação que oscila entre a total falta de respeito com os cidadãos ("Não importa nada/ ninguém é cidadão") e o seu contrário, o país como promessa ("E a grandeza épica de um povo em formação/ nos atrai, nos deslumbra e estimula"). E o batuque, marca da cultura ancestral, marca o ritmo da canção, da poesia e da música baiana e, por extensão, da música brasileira. Ele mantém a permanente tensão presente na letra e na sociedade.

E não importa se olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque, um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados
De escola secundária em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
Nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão

Se você for ver a festa do Pelô
E se você não for
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti (Veloso; Gil, 1993).

Há a denúncia de um país corrupto, com deputados em pânico, também corruptos, mal dissimulados. De um país com planos de educação fáceis, de cardeais da igreja contra a liberalização do aborto, da desigualdade social, da falta de educação e de civilidade, exemplificadas pela falta de respeito às leis do trânsito e por um homem mijando nas ruas da cidade.

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV se você vir um deputado em pânico
Mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo
Qualquer qualquer
Plano de educação
Que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
do ensino de primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua
sobre um saco brilhante de lixo do Leblon

O acúmulo de violência está ainda na denúncia do massacre da Penitenciária do Carandiru, onde, em 1992, 111 presos foram mortos pela polícia. Pretos, ou quase pretos, não importa, todos estavam presos e se encontravam nos últimos degraus da escala social em uma sociedade injusta, racista e hipócrita. Na canção, a ironia que traz o Haiti para o Brasil, que denuncia o racismo e as desigualdades sociais, coloca Cuba no cenário em função do embargo, considerada uma injustiça a mais, como tantas outras que são denunciadas na canção. Configurando-se como um espaço de reflexão do momento atual, a poesia termina com a reiteração da contradição que permeia toda a canção: "o Haiti é aqui, o Haiti não é aqui".

> E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
> Diante da chacina: 111 presos indefesos
> Mas presos são quase todos pretos
> Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
> E pobres são como podres
> E todos sabem como se tratam os pretos
> E quando você for dar uma volta no Caribe
> E quando for trepar sem camisinha
> E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
> Pense no Haiti
> Reze pelo Haiti
> O Haiti é aqui
> O Haiti não é aqui

Para concluir nossa proposta e amarrar as pontas que foram se construindo ao longo destas páginas, pensamos que a inquietação que nos moveu foi trazer o ensaio de Benítez-Rojo, *La isla que se repite*, para perto dos meios universitários brasileiros e, repetindo o gesto de Caetano Veloso e de Benítez-Rojo, trazer o Caribe para

perto do Brasil. Juntar ensaio e música, poesia e prosa, o Haiti e a Bahia, todos em um mesmo espaço de reflexão.

O texto de Rojo se propõe a ler o Caribe como uma grande região na América, rica em diversidades, multicultural, multiétnica, plurilinguística, que se estende para além do arquipélago de ilhas que conhecemos como Caribe, incorporando o nordeste do Brasil e o sul dos Estados Unidos. A marca que empresta unidade e sentido a este grande meta–arquipélago é a herança histórica do sistema de *Plantación*, essa eficiente e poderosa máquina que, independentemente das nações coloniais a que correspondia, implantou um sistema econômico e um estado escravocrata em toda essa região.

Tanto no Haití quanto no Brasil, o elemento que dá corpo e uma "certa unidade" a este mosaico de diversidades é a herança comum das engrenagens da máquina da *Plantation*.

Ao aproximar a música *Haiti,* interpretada por Caetano Veloso, ao texto de Benítez-Rojo, entendemos que a canção de Caetano faz o mesmo movimento descrito por Rojo ao denunciar uma sociedade racista e desigual, que se repete em distintos lugares. A canção pode ser lida dentro do quadro teórico desenhado pelo ensaísta cubano, como exemplo admirável deste Caribe em que podemos ver o Brasil, a partir da forte presença do negro em nossa cultura, da permanente tensão gerada pelo preconceito e pelo racismo e, sobretudo, em função da importância dos ritmos e da corporeidade que a música adquire em nossa cultura.

REFERÊNCIAS

BENÍTEZ-ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1985.

DIAZ QUIÑONES, Arcádio. Caribe y exílio em La isla que se repite de

Antonio Benitez Rojo. *Orbis tertius:* Revista de teoria e crítica literária, 2007, XII (13).

GIL, Gil.; CAPINAN, José Carlos. *Soy loco por ti, América*. Intérprete: Caetano Veloso. *In:* Caetano Veloso, Phillips, 1968, 1 CD.

GIL, Gilberto.; VELOSO, Caetano. *Haiti*. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil. *In:* Tropicália 2, Warner Musi, c1993. 1 CD.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciencia. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

MARRAS, Stélio. Caetano Veloso. Pensador do Brasil. Disponível em: http://www.antropologia.com.br/tripo/sextafeira/pdf/num2/caetano.pdf. Acesso em: 18 out. 2008.

VELOSO, Caetano. Disponível em: http://www.caetanoveloso.com.br/. Acesso em: 23 out. 2008.

A representação do estrangeiro no *Paris-Guide* (1867)

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Apresentamos aqui a primeira parte do estudo da representação do estrangeiro no *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France* (2 volumes, 1867), obra coletiva que descreve a capital francesa aos visitantes da segunda Exposição Universal sediada em Paris. Ilustrada, enxertada de mapas desdobráveis e gravuras, à primeira vista, constitui mais um dos muitos guias produzidos para turistas, que informam sobre os bairros, os monumentos, e as atrações da capital.

A não ser pelo "Aviso ao Leitor", que é anônimo, todos os textos são assinados por personalidades de destaque no campo literário da época (após o índice, reforçando a importância dos autores e do caráter autoral de cada texto, seguem cinco páginas de reproduções de autógrafos no primeiro volume, e nove páginas, no segundo). No primeiro volume, por exemplo, a "Introdução" é de Victor Hugo, e as rubricas que se seguem informam sobre "A Ciência" e "A Arte": Louis Blanc abre a seção sobre história, Ernest Renan inaugura a seção sobre as instituições científicas e literárias, Michelet encabeça os artigos sobre ensino, Théophile Gautier escreve o primeiro dos ensaios sobre os museus da cidade... Os nomes são impressionantes, seu agrupamento constitui um *tour de force* extraordinário, e o ecletismo dos pontos de vista é notável. Monumentos, igrejas, tea-

tros, e prédios comerciais são arrolados num inventário detalhado, fornecendo ao visitante uma imagem exuberante do patrimônio artístico, arquitetural, cultural e industrial da cidade. Esse tomo contextualiza a Exposição Universal dentro da paisagem triunfante da Paris do Segundo Império e enquanto produto da civilização (no sentido evolucionista do termo) francesa – coadunado à própria ideia-mestra da exposição.

No segundo volume, as rubricas reforçam o caráter cosmopolita da capital. Seguem-se as seções "Physiologie de Paris", "Les Étrangers à Paris", "La Presse et la politique à Paris", "Les Promenades dans Paris", "Paris en Promenade", "L'alimentation à Paris", "Paris souterrain", "Correspondances et transports", "Paris administratif", "Paris financier et comercial", "Paris militaire", "Paris judiciaire", "L'assistance publique à Paris", "Paris mort", "L'Exposition universelle", e "Renseignements divers".

É nossa intenção analisar futuramente outros elementos e seções dessa obra, mas nos propomos, aqui, a começar o estudo da rubrica em que os editores inovam com relação a outros guias publicados na mesma ocasião, ao abordarem o patrimônio imaterial da cidade: em "Les Étrangers à Paris", para além da geografia urbana, os editores dão ênfase a uma geografia humana, às diversas "colônias" (termo usado reiteradamente no guia) de estrangeiros fixados na capital, que são identificadas, caracterizadas e decifradas para o estrangeiro de passagem – numa interessante *mise en abyme* de estrangeiros.

Ao longo de treze artigos, a população da cidade será segmentada entre "parisienses", "camponeses" e estrangeiros pertencentes às colônias alemã, belga, suíça, inglesa, italiana, (norte-)americana, hispano-americana, polonesa, russa, oriental e cigana. Por um lado, essa compartimentação dos estrangeiros segundo suas nacionalidades segue o padrão das fisiologias, tão populares na metade do século XIX. As fisiologias são, via de regra, textos literários curtos

que retratam e caracterizam tipos e grupos sociais e profissionais. Verdadeiros repertórios de costumes e do funcionamento da sociedade, marcadamente urbana, elas enfocam características físicas, indumentárias e hábitos. Dentro desse espírito de caracterização típico da fisiologia, os editores encomendam, então, a ilustres colaboradores, capítulos na seção "Les Étrangers à Paris", sobre os grupos sociais das sucessivas "colônias", buscando, assim, um respaldo na literatura de grande aceitação popular e, talvez, um estatuto mais elevado para seu guia.

Privilegiamos nesse estudo, a perspectiva da imagologia (Pageaux 1989), pois, ao definir a imagem do outro, a obra também fixa a imagem de si (de Paris e dos parisienses), através do discurso – ou dos discursos, pois os autores são múltiplos – sobre o estrangeiro. Vamos, então, observar a construção dessa(s) imagem(ns) levando em conta o enunciador, o contexto em que o livro é produzido, e outros elementos do campo literário considerados pertinentes. Essa análise imagológica nos levará a abordar, igualmente, a própria "lógica" de sua criação (Moura, 1998, p. 40), em seu contexto particular. Em nosso percurso, forçosamente interdisciplinar, recorremos a aportes da história da cultura, como os de Christophe Charle (1998) e Laurent Dornel (2007).

A obra em contexto; as condições de produção do *Paris-Guide*

Ao descrever Paris, o *Paris-Guide* enfoca os progressos urbanísticos que farão da cidade, até o final da *Belle Époque*, sinônimo de ápice da modernidade urbana. Durante o Segundo Império, sob as ordens de Napoleão III (1808-1873), o barão Haussmann (1809-1891) realizou modificações drásticas na configuração da cidade. Enquanto prefeito de Paris (entre 1853 e 1870), deu continuidade a empreendimentos iniciados por predecessores, determinando *in fine* o apagamento quase completo da Paris medieval.

A primeira Exposição Universal de Londres (1851) já engendrara várias publicações com vistas ao turismo potencial: na própria França, por exemplo, editou-se o *Nouveau Guide A Londres pour l'Exposition de 1851 avec deux belles cartes colorées* (ou *Guide-Chaix*. Paris: Librairie Centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie, 1851), comprometido com a divulgação das ferrovias (o editor é a central ferroviária francesa), símbolo maior da modernidade técnica naquele momento (assim como do império britânico). Em resposta a essa iniciativa do rival histórico, o imperador Napoleão III decreta, inicialmente, que Paris sediará uma exposição de produtos agrícolas e industriais; em seguida, outro decreto estabelece que uma exposição de Belas Artes ocorrerá paralelamente. A organização ficará a cargo de seu primo, o Príncipe Napoleão (1822-1891) – um dos indícios de que o evento é, também, oportunidade de exaltação da família imperial e do Segundo Império (1853-1870). De toda forma, figuras proeminentes participam do júri: na Exposição de Agricultura e Indústria, atuam, entre outros, Frédéric Le Play, Ferdinand de Lesseps, e Emile Pereire; e, na de Belas Artes, Prosper Mérimée, Eugène Delacroix e Ingres.

O brilho do evento é inegável, inclusive porque trata-se do triunfo do utilitarismo, do benthanismo e do saint-simonismo, em que se prevê a abertura de mercados às novas camadas da burguesia. Num ensaio sobre a Exposição Universal de 1855, publicado na *Revue des Deux Mondes,* o cronista esclarece que, segundo o relatório do Príncipe Napoleão, Presidente da Comissão Imperial,

> as exposições universais fazem parte [de um] vasto programa econômico a que pertencem as ferrovias, os telégrafos elétricos, a navegação a vapor, as escavações de istmos, todos os grandes trabalhos públicos, e que deve trazer um aumento do bem-estar moral, ou seja, da liberdade, juntamente com um aumento do bem-estar material, ou seja, da prosperidade em proveito da maioria. (tradução livre, como as demais; Lavolée, 1858, p. 432-433)[1]

1 "*les expositions universelles font partie [d'un] vaste programme économique auquel appartiennent les voies ferrées, les télégraphes électriques,*

Ao "vasto programa econômico" que visa o "bem-estar da maioria" mencionado rapidamente no relatório, podemos incluir o aspecto turístico do evento, do qual seus vários guias são testemunhos claros.

Emulados pela Segunda Exposição Universal realizada em Londres (1862), e pelo triunfo do próprio empreendimento de 1855, os mesmos organizadores realizarão a Segunda Exposição Universal de Paris, em 1867, conforme a fórmula de sucesso já comprovada. Em um de seus ensaios sobre as exposições universais, o crítico Arthur Chandler resume o espírito benthamiano que desejamos ressaltar aqui:

> Os visitantes veriam não apenas um espetáculo maior e melhor em 1867. Em sua tentativa de classificar e organizar cada ramo da atividade humana, e de investir essa atividade de propósito moral, a segunda *exposition universelle* simbolizou as ambições enciclopédicas do Segundo Império. Cada aspecto da exposição parisiense [...] procederia de uma única convicção: a riqueza da natureza poderia ser transformada em harmonia universal para a raça humana (Chandler, s/d, s/p)[2]

Maior e mais exuberante que a de 1855, a exposição de 1867 representa o ápice do Segundo Império e sua imagem idealizada, e, ao fazê-lo, expressa o ideário tentacular da ideologia burguesa reinante – em seus aspectos e desdobramentos no utilitarismo, no

---

la navigation à vapeur, les percements d'isthmes, tous les grands travaux publics, et qui doit amener un accroissement de bien-être moral, c'est-à-dire de liberté, en même temps qu'une augmentation de bien-être matériel, c'est-à-dire plus d'aisance au profit du plus grand nombre."

2 "*Visitors would see more than just a bigger and better show in 1867. In its attempt to classify and organize every branch of human activity, and to invest that activity with moral purpose, the second exposition universelle symbolized the encyclopedic ambitions of the Second Empire. Every aspect of the Parisian exposition [...] would proceed from a single conviction: the bounty of nature could be transformed into universal harmony for the human race.*"

benthamismo e no saint-simonismo. Reorganização, racionalização, hierarquização, e outras formas de controle econômico, político e social se expressam nas práticas do Império assim como na própria estrutura da Exposição Universal. Os guias turísticos com vistas ao evento são muitos, e detalham, coadunados a esse espírito, os fatos e os feitos com minúcia e precisão, por meio de mapas, ilustrações, listagens e repertórios.

Autores e textos da construção da imagem de si e do estrangeiro no *Paris-Guide*

Obra publicada no estrangeiro (Bruxelas), por um editor estrangeiro (Lacroix), única a cartografar os estrangeiros residentes para os estrangeiros de passagem, o *Paris-Guide* é inevitavelmente marcado pela representação da imagem de si e do outro.

A imagem de si é estampada de pronto, no "Aviso" dos editores que abre o primeiro volume, quando o leitor descobre a "intenção do livro":

> [ser] afirmação do progresso, monumento hospitaleiro oferecido aos gênios dos outros povos pelos principais escritores de França, enciclopédia viva, Exposição Universal das inteligências e, ao mesmo tempo, guia familiar, prático, de quem passeia por Paris.
>
> Quisemos que a glória nacional fosse atestada por quem lhe serve de instrumento e campeão [...;] condensamos [...] tudo o que é indispensável ao viajante, ao estrangeiro, para que se reconheça nessa pátria do mundo e para que nela se aclimate.
>
> Buscamos a colaboração de todos os escritores ilustres [...]. Sem impor qualquer regra que não fosse a de amar Paris e de servir a causa do progresso [...] respeitamos as opiniões individuais em suas nuances [...]; o leitor verá que esse livro escrito por cento e vinte e cinco pessoas possui uma unidade perfeita, um conjunto admirável. (*Paris-Guide*, Vol.1, 1867, p. V)[3]

3 *"[être] affirmation du progrès, monument hospitalier offert aux génies des autres peuples par les principaux écrivains de la France, enclyclopédie*

O guia pretende ser uma "enciclopédia viva" dos progressos do país e da capital, e um "monumento hospitaleiro" oferecido aos estrangeiros, construído pelos "principais escritores da França". Ele apresenta a "glória nacional" ao visitante para que este "se reconheça e se aclimate nessa pátria do mundo". A França, então, é a pátria ou matriz cultural universal, representada por sua capital cosmopolita. Percebe-se, como mencionado antes, que o elogio ao progresso não equivale a um eventual apoio ao Império. Por outro lado, "aclimatar-se" significa, evidentemente, "adaptar-se", o que permite vislumbrar toda uma batalha ideológica no sentido da necessidade de "integrar-se", que vai dominar o discurso sobre o estrangeiro na França nos séculos XX e XXI.

Nesse sentido, num ensaio sobre a cultura e a política da Paris finissecular, o historiador da cultura Christophe Charle analisa a importância adquirida pela capital enquanto sede das exposições universais. "A cada onze anos [1855, 1867, 1889 et 1900], Paris se torna, assim, vitrine de todas as riquezas do planeta", diz ele, para, em seguida, atentar para seu lado avesso: "Logro da sociedade comercial, primeira realização da sociedade do espetáculo com seus inumeráveis teatros, cafés-concertos, cabarés, bailes, panoramas ou feiras" (Charle, 1998, p. 11).[4] Não vamos desenvolver a ideia de logro

vivante, l'Exposition universelle des intelligences et, en même temps, guide familier, pratique du promeneur dans Paris.

Nous avons voulu que la gloire nationale fut attestée par ceux qui en sont les instruments et le garants [...;] *nous avons condensé* [...] *tout ce qui est indispensable au voyageur, à l'étranger, pour se reconnaître dans cette patrie du monde et pour s'y acclimater.*

Nous avons recherché la collaboration de tous les écrivains illustres [...]. *Ne posant aucune autre règle que celle d'aimer Paris et de servir la cause du progrès* [...] *nous avons respecté dans leurs nuances les opinions individuelles* [...]*; le lecteur verra que ce livre écrit par cent vingt-cinq personnes a une unité parfaite, un ensemble admirable.*"

4 "*Tous les onze ans, Paris devient ainsi le point d'étalage pour toutes les richesses de la planète* [...]. *Leurre de la société marchande, première*

aqui[5], mas certamente a segmentação da população em colônias denuncia perspectivas de sombra na Cidade Luz. Diz o historiador: "[Paris] leva à audácia, mas também à rejeição, ao cinismo, e também ao jogo duplo; à abertura sobre o mundo, mas também ao racismo e à xenofobia" (Charle, 1998, p. 12[6]). Assim, veremos zonas de sombra no *Paris-Guide*. Alguns autores, nas descrições das colônias estrangeiras que povoam a cartografia parisiense, abordarão, com maior ou menor ênfase, fenômenos de rejeição em suas respectivas comunidades. De maneiras também variadas, os autores apresentarão visões simplificadas e estereotipadas tanto de Paris quanto das colônias atraídas pelo "espetáculo" do cosmopolitismo.

No segundo volume do *Paris-Guide*, os editores complementam:

> Todas as informações úteis ao viajante, todas as indicações práticas para os estrangeiros são fornecidas por esse *Guide*, de maneira muito completa e com uma catalogação tão metódica que esse volume se torna indispensável para todo aquele que quiser conhecer Paris, tanto em sua fisionomia íntima quanto em sua fisionomia exterior. (*Paris-Guide*, Vol.2, 1867, p. VI)[7]

O elemento novo neste Aviso é a informação de que a "catalogação" das informações é "metódica" quanto às suas fisionomias "íntima" e "exterior". Assim, um espírito racionalista e positivista embasa a cartografia social que se anuncia. Essas fisionomias serão,

---

réalisation de la société du spectacle avec ses innombrables théâtres, cafés-concerts, cabarets, bals, panoramas ou spectacles de foire."

5 Remetemos, sobre essa questão, a Nogueira-Pretti 2023.

6 *"[Paris] pousse à l'audace, mais aussi au refus, au cynisme, mais aussi au double jeu; à l'ouverture sur le monde, mais aussi au racisme et à la xénophobie"*.

7 *"Tous les renseignements utiles au voyageur, toutes les indications pratiques pour les étrangers sont founis par ce Guide, d'une manière très complète et avec un classement si méthodique, que ce volume devient indispensable à quiconque veut connaître Paris, tant dans sa physionomie intime que dans sa physionomie extérieure."*

efetivamente, retratadas nos treze artigos da seção "Les Étrangers à Paris".

Por razões de economia de texto, abordaremos uma primeira parte dos capítulos neste estudo, no qual podemos detectar fios temáticos recorrentes e uma certa unidade dentro da diversidade, como anunciam os editores (em outra oportunidade, trataremos das demais colônias, ressaltando outros aspectos).

"Juliette Lamber (Mme) – Les Paysans à Paris" (5 páginas)

Juliette Lamber (1836-1936) é escritora e *salonnière* de prestígio.[8] Abre a seção de maneira surpreendente, com um texto sobre "os camponeses em Paris". A noção de estrangeiro, situada historicamente, porém, inclui o provinciano entre as populações implicadas. O historiador Laurent Dornel, nesse sentido, revela que, no início do século XIX, "o estrangeiro é mais frequentemente um nacional, um compatriota [...] um estrangeiro ambivalente: a um só tempo, ele é amigo e inimigo, o Mesmo e o Diferente" (Dornel, 2007, p. 43[9]) – pois ele não está no local onde tudo se define, ou seja, círculos da intelectualidade e de personalidades políticas da capital. A ideia de fronteira se altera ao longo das décadas entre limites geográficos, categorias sociais e percepções simbólicas – no que o historiador chama de "difração da noção de fronteira" (Dornel, 2007, p. 44), levando à polissemia da noção de estrangeiro. E, na medida em que os deslocamentos migratórios aumentam, a relação

8 Essa futura centenária também assina Mme La Messine, Mme Edmond Adam – devido a seus dois matrimônios –, e com o pseudônimo de Comte Paul Vassili; autora de 12 títulos (em sua maioria, romances), dentre os quais suas memórias (*Mes souvenirs*, 7 volumes; totalizando, então, 19 livros). Feminista, seu primeiro ensaio é *Idées antiproudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* (1858), contra a misoginia de Pierre-Joseph Proudhon.

9 "*l'étranger est le plus souvent un national, un compatriote* [...] *un étranger ambivalent: il est à la fois l'ami et l'ennemi, le Même et le Différent*".

com o Outro "se desloca e se degrada"; o estrangeiro não está mais reduzido "aos confins" (Dornel, 2007, p. 43). Na verdade,

> [a] França, no final do Segundo Império, é realmente uma soma de países justapostos uns aos outros, cada qual tendo seu modo de organização social que abriga por detrás de um dialeto e das tradições que lhe são próprias. Num território, todavia, centralizado, unificado pelas representações políticas, esses "países" ocorrem na vida cotidiana como uma série de enclaves, separados pelos usos linguísticos, sócio-econômicos e culturais. (Dornel, 2015, p. 91)[10]

Diferentemente da língua portuguesa, em francês a palavra "país" pode se referir a áreas ou regiões internas ao território nacional, de onde a labilidade ao se definirem as fronteiras e sua percepção.

O artigo de Mme Lamber é ilustrativo dessa noção. Ela abre seu capítulo em tom de nostalgia: "Antigamente", o camponês que visitava Paris era admirado por seus concidadãos por seu feito "extraordinário." (Lamber, 1867, p. 1009); ele passava a assumir, em seu vilarejo, uma "dignidade" que o distinguia de seus conterrâneos. É interessante notar que "antigamente" refere-se a antes do advento da estrada de ferro. A autora deplora a facilidade de acesso proporcionada pelos trens, pois uma Paris acessível torna-se uma Paris desmistificada. Por meio de situações artificiais, ou cenas curtas ilustrativas de sua argumentação, Lamber descreve, com detalhe, o camponês que desembarca na capital, e elabora três categorias: "o importante", "o ingênuo ou desapontado", e o "bonachão" (Lamber, 1867, p. 1010). A descrição começa por este, "antigo

10 *"[l]a France à la fin du Second Empire est bien une somme de pays juxtaposés les uns aux autres, chacun ayant son mode d'organisation sociale qui s'abrite derrière un dialecte et des traditions qui lui sont propres. Dans un territoire pourtant centralisé, qu'unifient les représentations politiques, ces « pays » apparaissent dans la vie quotidienne comme autant d'enclaves, séparées par les usages linguistiques, socio-économiques et culturels*."

bonachão", antes galhardo, hoje, desconfiado diante dos perigos da cidade grande, vítima do medo constante de ser roubado; antes jovial, agora chega à cidade intimidado face a um mundo fora de seu alcance intelectual e financeiro. Em seguida, Lamber descreve e imagina o tipo "ingênuo": deslumbrado, ele enxerga a cidade com olhos entusiastas e sonhadores, esperando maravilhas de contos de fadas. Já o camponês "importante" é caracterizado fisicamente como munido de uma bengala (que lhe serve de bitola, ou fita métrica) e preocupado em inventariar fatos a serem narrados em seu retorno à cidadezinha natal. Esses "verdadeiros camponeses", "ridículos" em Paris, têm "grandeza" quando recolocados em seu "ambiente" (*cadre*) (Lamber, 1867, p. 1012); a *salonnière* parisiense sonha com o retorno breve do camponês ao seu local de origem, onde deve ser reenquadrado e permanecer.

Mas, reconhece ela, mudando totalmente o tom condescendente para com os tipos acima, há também os "jovens inteligentes", que vão a Paris para fazer fortuna: "Poderíamos citar, em Paris, muitos desses pequenos camponeses que se tornaram chefes de grandes casas comerciais, diretores de grandes indústrias, inventores práticos, que não perderam nem o bom senso nem a honestidade [...] que trouxeram da terra natal" (Lamber, 1867, p. 1011)[11] – estabelecendo uma diferença de ordem econômica e empreendedora. "Esses camponeses são o elo que une secretamente, na França, as províncias e sua capital; eles renovam o velho sangue parisiense" (Lamber, 1867, p. 1011)[12]: estes vão manter o elo com a cidade natal, aonde poderão retornar, um dia, ricos.

A grande distinção entre os tipos de camponeses para Lamber,

11 *"On en pourrait citer, à Paris, beaucoup de ces petits paysans devenus chefs de grandes maisons de commerce, directeurs de grandes industries, inventeurs pratiques n'ayant perdu ni le bon sens, ni l'honnêteté [...] qu'ils ont apporté du village".*

12 *"Ces paysans sont le lien qui unit secrètement, en France, les campagnes et leur capitale; ils renouvellent le vieux sang parisien".*

portanto, se delineia na capacidade de integração à nova ordem econômica, que se apresenta, segundo ela, como uma oportunidade aberta a todos que possuem a "inteligência" da ascensão econômica e social. A autora, porém, não parece se dar conta da contradição em elogiar o progresso e, ao mesmo tempo, condenar a ferrovia.

"Gustave Fréderix – Le Parisien pour l'étranger" (5 páginas)

Assim como Lamber idealiza tipos e atitudes por meio de anedotas verídicas ou fictícias para descrever, com detalhe, o seu camponês "verdadeiro", o belga (e estrangeiro) Gustave Frédérix (1834-1894), jornalista e crítico de literatura e de teatro, amigo pessoal de Victor Hugo, cria pequenas cenas e situações, e ora escreve sobre o estrangeiro, ora sobre o parisiense, ora em nome do estrangeiro, ora em nome do estrangeiro-parisiense – usando, inclusive, "nós", implicando-se nas considerações sobre as relações entre os parisienses e os outros.

Frédérix inicia seu artigo afirmando que Paris deslumbra até o estrangeiro mais empedernido, e pergunta:

> Seria concebível, como para alguns chovinistas, que os franceses sejam europeus de primeira classe, e os parisienses, franceses de elite? Eis classificações delicadas de se estabelecer, e é preciso cautela, ao atribuir-se muito aos administrados do Sr. Haussmann, ao atribuir-se pouco a demais administrados. (Frédérix, 1867, p. 1013-1014)[13]

O autor esvazia, ao menos parcialmente, os méritos do Barão na celebração da exuberância de Paris, e, na série de elogios (desse belga, também ele, deslumbrado), afirma que uma das vantagens

13 *"Faut-il croire, comme quelques chauvins, que les Français sont des Européens de première classe, et les Parisiens, des Français d'élite? Ce sont là des classifications délicates à établir, et il faut prendre garde, en accordant trop aux administrés de M. Haussmann, d'accorder trop peu à d'autres administrés."*

de se morar em Paris é a de integrar "estado-maior dos civilizados e das inteligências do mundo" (Frédérix, 1867, p. 1014). Os elogios ao brilho da cidade se sucedem: "Paris, ponto mais sonoro do universo", "capital do mundo" (Frédérix, 1867, p. 1014)... O autor elogia, em seguida, o próprio elogio que se faz ao parisiense e seu acolhimento ao estrangeiro: "Nessas homenagens [...] há cálculo. É de fato justo que quando louvamos outros homens, sejamos recompensados" (Frédérix, 1867, p. 1014[14]) – num enaltecimento da amabilidade recíproca, cordial e afável, que seria, mais objetivamente, também, uma moeda de troca e um passaporte para a entrada na cidade. Essa gentileza generalizada propicia mais que o mero bom convívio: a afabilidade desfaz fronteiras e faz de todos, parisienses e estrangeiros – assim tornado um estrangeiro-parisiense –, cidadãos e citadinos. Uma frase lapidar corrobora esse raciocínio: "há parisienses de Paris, e parisienses do Brasil" ("*il y a des Parisiens de Paris, et des Parisiens du Brésil*", Frédérix, 1867, p. 1015, em referência à ópera-bufa *Le Brésilien*)[15], que, apesar do sotaque, se expressam no mesmo "tipo de espírito". Para ser parisiense, há que se adequar às formas e aos temas das conversações, respeitar os protocolos sociais e etiqueta nos procedimentos e condutas. Em seus próprios termos: "essa Paris sem muralhas que aceita como seus todos os que falam sua língua [...;] os provincianos e os estrangeiros também estão entre os que [nela] nasceram" (Frédérix, 1867, p. 1015[16]) – assimilando, como Lamber, franceses não parisienses ao estatuto de estrangeiro.

---

14 *"Dans ces hommages [...] il entre du calcul. Il est bien juste que quand nous louons d'autres hommes nous en soyons recompensés"*.

15 *Le Brésilien* (1863, de Henry Meilhac e Ludovic Halévy), primeiro texto em o rastaquera – aqui, assimilado ao brasileiro – assumiu uma forma teatral, e a partir do qual se tornou popular na literatura. Voltaremos a essa obra mais adiante.

16 *"ce Paris sans murailles qui accepte comme siens tous ceux qui parlent son langage [...] les provinciaux et les étrangers ne manquent pas parmi ceux qui [y] sont nés"*.

O autor também faz eco à "Notice" dos editores ao considerar que o estrangeiro deve se adaptar a fim de obter o privilégio de habitar a "capital do mundo".

O parisiense é, então, para Frédérix, como para os estrangeiros que se adequam aos modos e modas locais, um semelhante possível, diante da admiração (partilhada e circular) pela cidade e seus costumes.

"Louis Bamberger – La Colonie allemande" (25 páginas, 6 seções)

A primeira das onze colônias a serem descritas e comentadas está a cargo de Louis Bamberger (1823-1899), figura proeminente do cenário econômico, financeiro e empresarial do Segundo Império: banqueiro (fundou o Paribas e o Deutsche Bank), teórico do direito público, político, esse alemão judeu e exilado[17] atuou também como jornalista e escritor. No *Paris-Guide*, escreve cinco vezes mais que a maioria dos autores, num tom totalmente diverso: não há ficcionalização de figuras-tipo. Uma abordagem histórica, informativa, repleta de dados estatísticos e elementos relativos à Europa, à França e à Alemanha, cede lugar, por vezes, a um relato assumido na primeira pessoa ("Na minha época de estudante...", Bamberger, 1867, p. 1022) e pontuado de anedotas pessoais.

Antes de falar da colônia alemã de Paris, o autor relativiza a própria introdução de Hugo e o prefácio dos editores ao guia (sem se referir a eles) e, dirigindo-se aos parisienses ("*vous*"), inverte:

> Quanto já se disse, quanto já se escreveu a propósito da influência de Paris sobre o mundo inteiro! Alguém, alguma vez, se preocupou com a influência do mundo sobre Paris? [...] E se [...] vos mostrássemos que são os russos, os italianos, os poloneses,

17 As posições republicanas da juventude renderam-lhe condenação à morte; refugiou-se sucessivamente na Suíça, Inglaterra, Holanda e, finalmente, França (1853). Anistiado em 1866, retorna em seguida à Alemanha, onde passa a fazer campanha para Bismark e se torna uma figura eminente em seu país.

> os alemães, que se infiltram nesse formigueiro e que, tomando de empréstimo vossas linguagens e formas, fazem de seus negócios os vossos, cobrindo-vos de glória ou de opróbio, segundo a circunstância [?] (Bamberger, 1867, p. 1017-1018)[18]

São os estrangeiros que conferem brilho a Paris, com destaque, porém, para os alemães e os ingleses, que são os estrangeiros que mais afluem e influem nesse formigueiro de glória ou ocaso.

Bamberger retraça, com detalhes, o histórico da primeira colônia alemã, de varredores de rua, que se estabeleceu na área de Saint-Marcel (ao norte da cidade), antes mesmo da construção da estação ferroviária. Seu relato descritivo fornece dados sobre novas levas de trabalhadores pobres alemães e suas condições precárias de vida, e a religião protestante. Refere-se, então, ao poder de atração exercido pelo Iluminismo, elenca alemães "distintos" que considera terem adquirido "direito à cidadania na história do espírito francês" (Bamberger, 1867, p. 1029), numa verdadeira "emigração espiritual" (Bamberger, 1867, p. 1030) que inclui filósofos e literatos famosos – num retorno à sua pergunta original, que valoriza a contribuição do estrangeiro à França.

A partir de seus comentários sobre "as finanças" na França, o autor define, mais subjetivamente, o imigrante alemão no contraponto com o cidadão francês:

> A mesma razão que impede os franceses de aprenderem línguas estrangeiras ou de sair, sob qualquer circunstância, de sua personalidade, torna-o menos apto a certas operações [...]. A ubiquidade e o cosmopolitismo [...] não convêm a um estado de espírito compacto e saturado de si mesmo. A natureza francesa, que

18 *"Que n'a-t-on pas dit, que n'a-t-on pas écrit à propos de l'influence de Paris sur le monde entier ! S'est-on jamais inquiété de l'influence du monde sur Paris? [...] Et si [...] on vous montrait que ce sont des Russes, des Italiens, des Polonais, des Allemands qui se glissent dans cette fourmilière, et, empruntant votre langage et vos formes, font leurs affaires et les vôtres, vous couvrant de gloire ou d'opprobe selon la circonstance".*

> possui sobretudo clareza, exatidão, ou seja, o dom da análise, não se presta, na mesma medida, às combinações estendidas sobre um campo infinito [das finanças...]. Cabe ao outro acomodar-se e traduzir-se. (Bamberger, 1867, p. 1039)[19]

A flexibilidade do alemão, segundo o autor, se contrapõe à rigidez do francês (que não seria dotado para as operações financeiras). Este exige "do outro" que "se acomode", se adapte (em eco aos editores e a Frédérix), e "se traduza" – tanto em temos de um esforço de tornar-se culturalmente inteligível ao habitante local, quanto em termos de aprendizado da língua francesa – pois, em seu cosmopolitismo, o francês acolhe, sim, o outro, mas exige-lhe o aprendizado de sua língua.

"John Lemoinne – La Colonie anglaise" (7 páginas)

John Marguerite Émile Lemoinne (1815-1892), nascido em Londres, é diplomata, político e jornalista francês (será redator do *Journal des Débats* por mais de 50 anos), cronista de política estrangeira e autor de livros sobre a história política (em 1875, será eleito para a Academia Francesa). Crítico do Segundo Império, apoia, nesse período, o modelo inglês de uma monarquia constitucional para a França. Esteve presente na Exposição Universal de 1851 e suas cartas sobre o evento foram publicadas.

Lemoinne contesta a ideia de colônia dentro do *Paris-Guide*: há, em Paris, ingleses e inglesas, mas não "uma sociedade inglesa" (Lemoinne, 1867, p. 1052). Segundo ele, os ingleses não buscam o

19 *"La même raison qui empêche les Français d'apprendre les langues étrangères ou de sortir de façon quelconque de sa personnalité le rend moins apte à certaines opérations [...]. L'ubiquité et le cosmopolisme nécessaires [...] ne conviennent pas à un tour d'esprit compacte et saturé de lui-même. La nature française, qui possède avant tout la clarté, l'exactitude, en un mot le don de l'analyse, ne se prête pas au même degré à des combinaisons étendues sur un champ infini [des finances...]. C'est à l'autre de s'accommoder et de se traduire"*

convívio dos compatriotas fora da Inglaterra, embora sejam nacionalistas. A esse respeito, esclarece:

> para afirmar e manifestar esse sentimento, o inglês não precisa se agrupar [...]. Um inglês é, em si só, a Inglaterra. [...] Ele está em casa em toda parte [...,] traz não somente sua nação, mas também sua igreja consigo; percorre o mundo inteiro tendo sua Bíblia por companheira; o francês, habitualmente católico, é um mau emigrante, porque precisa do campanário e do padre. (Lemoinne, 1867, p. 1052)[20]

O francês seria, então, um "mau emigrante", pois não se adapta com facilidade, inclusive devido à sua religião. O autor estabelece outros contrapontos entre ingleses e franceses, como na sequência da ideia do "mau emigrante": ele considera que há "antítese" entre os comportamentos de um inglês em Paris, e de um francês na Inglaterra, ou seja, em sua conduta enquanto estrangeiro, e faz uma longa descrição comparatista.

Nesse sentido, Lemoinne ressalta que os ingleses consideram a sociedade francesa mais livre, menos hierárquica, e que, em contrapartida (e aqui, Lemoinne diz "nós", enquanto francês), "não temos a liberdade política dos ingleses" (Lemoinne, 1867, p. 1053) – manifestando sua concepção política discretamente.

Segue, então, uma detalhada descrição de comportamentos, hábitos, e até de algumas características físicas dos ingleses: os ingleses bebem menos, na França, do que no passado – sem que a razão desse curto comentário fique clara; mais adiante, referindo-se especificamente às inglesas, atenta:

---

20 *"pour affirmer et manifester ce sentiment, l'Anglais n'a pas besoin de se regrouper [...]. Un Anglais est à lui seul l'Angleterre. [...] Il est chez lui partout. [... Il] porte non seulement sa nation, mais aussi son église avec lui; il parcourt le monde entier avec sa Bible pour compagne; le Français, habituellement catholique, est un mauvais émigrant, parce qu'il a besoin du clocher et du prêtre".*

> Vejam como essas lindas inglesas brancas e rosa suportam bem o vinho de Sherry e o vinho de Champagne! Vejam-nas em plena tarde indo lanchar nas confeitarias, com café, chocolate, sorvetes, todo tipo de bolos ou sanduíches [...]. Dá gosto ver. (Lemoinne, 1867, p. 1055)[21]

Lemoinne é o primeiro, na sequência dos ensaios, a falar da aparência física dos membros da colônia, assim como das mulheres. Por participar das duas culturas (pai francês, mãe inglesa, nascido em Londres, criado em Paris), permite-se a liberdade do tom humorístico e irônico. Sua ligeira crônica social acrescenta que os ingleses introduziram, na França, muitos esportes, e o aperto de mão à inglesa entre as francesas. Quanto às inglesas, elas se interessam por questões de religião, e são assíduas nas igrejas – em contraste com as francesas. Aliás, é nas igrejas que os ingleses se encontram coletivamente – e faz uma lista das capelas anglicanas, episcopais, metodistas e "americanas" de Paris.

Em nova comparação com os franceses, os ingleses se libertam dos entraves sociais quando estão fora de seu país:

> Assim como entre nós um homem sério pode acidentalmente se fantasiar para ir a um baile, vestir-se, se preciso for, de pierrô, participar de uma quadrilha, e, no dia seguinte, retomar suas funções de conselheiro de Estado [...], o inglês se lança no mundo estrangeiro como num baile de máscaras, e coloca um nariz postiço, dança passos extravagantes, que ele chama de danças francesas [...], e, quando termina seu Tour de France, retoma, tranquilamente, suas funções [...] de inglês (Lemoinne, 1867, p. 1057)[22]

---

21 *"Voyez comment ces jolies Anglaises blanches et roses supportent bien le vin de Sherry et le vin de Champagne ! Voyez-les au beau milieu de la journée aller faire leur goûter chez les pâtissiers, avec du café, du chocolat, des glaces, toutes sortes de gâteaux ou de sandwichs [...]. Cela fait plaisir à voir".*

22 *"De même que parmi nous un homme grave peut accidentellement se costumer pour aller au bal, se mettre au besoin en pierrot, figurer dans une quadrille, et le lendemain reprendre ses foncions de conseiller d'État*

Ser estrangeiro, para o inglês, segundo o autor, é visitar o mundo como quem vai ("acidentalmente"...?) a um "baile de máscaras", permitindo-se artifícios que o afastam de sua circunspecção estereotipada e exigida em solo nacional. No contraponto, o francês se manteria fiel a si mesmo, sendo o mesmo em toda parte.

Na sequência, o autor fará um longo elogio da "aclimatação" da inglesa em Paris, e a considera como uma "perfeição" (Lemoinne, 1867, p. 1058), pelo abraço que perfaz das culturas. E contextualiza a imagem atual dos ingleses diante dos recém-chegados à Paris cosmopolita:

> Hoje, os ingleses vivem em Paris como todo mundo. O antigo inglês de comédia desapareceu: o tradicional *mylord* que se manifestava, como Júpiter, por uma chuva de moedas. Ele foi tão explorado nos hotéis, tão ridicularizado nos *vaudevilles*, que ficou precavido e aprendeu a contar na moeda do país. Ele cedeu lugar a recém-chegados, e, também nesse terreno, o americano o suplanta. A palma agora cabe aos transatlânticos. (Lemoinne, 1867, p. 1058)[23]

Lemoinne anuncia o fim do *mylord* de *vaudeville*, e a primazia, no elenco de personagens estrangeiros ridicularizados no teatro de bulevar, do norte-americano, cada vez mais presente em Paris. O inglês, então, aprendeu os modos e as maneiras de ser do parisiense, e já não mais se destaca entre os estrangeiros que residem na capital.

[...], ainsi l'Anglais se précipite dans le monde étranger comme dans un grand bal masqué, y met un faux nez, y danse des pas extravagants qu'il appelle des danses françaises [...] et quand il finit son tour de France, il reprend tranquillement ses fonctions [...] d'Anglais".

23 *"Aujourd'hui les Anglais vivent à Paris comme tout le monde. L'ancien Anglais de la comédie a disparu: le traditionnel mylord qui se manifestait, comme Jupiter, par une pluie de guinées. On l'a tellement exploité dans les hôtels; on s'est tellement moqué de lui dans les vaudevilles, qu'il est devenu méfiant et a appris à compter dans la monnaie du pays. Il a cédé la place à de nouveaux venus, et sur ce terrain encore l'Américain vient le supplanter. La palme est désormais aux transatlantiques".*

"S. de Hérédia – Les Hispano-Américains" (6 páginas)

Severiano de Hérédia (1836-1901) é escritor e crítico literário cubano, residente em Paris desde a infância, republicano e maçom, e está, no momento de redigir esse texto, na expectativa de se naturalizar francês. Seu olhar sobre o hispano-americano é, portanto, de alguém, a um só tempo, de dentro (por ser cubano) e de fora (por almejar a cidadania francesa) da colônia.

O autor começa seu texto falando das sucessivas levas de interesse dos parisienses por seus visitantes: vinte anos antes, estavam em voga os *mylords*, os ingleses, que eram retratados nos *vaudevilles* (reforçando o comentário de Lemoinne) como ruivos vestidos com roupas excêntricas, com sotaque e modos ridículos, mas todos "se curvavam" diante de seus "*bank notes*" (Hérédia, 1867, p. 1080). Sua assiduidade na sociedade parisiense tornou-se, porém, excessiva e negativa, inclusive por causa da ferrovia: os trens "aproximaram demais as distâncias", diminuindo o "prestígio" e o "mistério" das coisas e dos homens (Hérédia, 1867, p. 1080) – retórica nostálgica e idealista que lembra o argumento de Mme Lamber.

Em seguida, a figura em voga foi o russo, ainda mais rico, de grandes bigodes e "ares de senhor feudal" (Hérédia, 1867, p. 1080). A descrição física caricatural é seguida de uma crítica à riqueza ostentada.

Com o tempo, ambos foram integrados à paisagem urbana parisiense, perderam o atrativo, e deixaram as cenas social e teatral. No momento da Exposição Universal, há recém-chegados, menos conhecidos, em voga:

> A sociedade hispano-americana. Sua popularidade aumenta, a cada dia, nos salões. Ela já teve a honra de fornecer um tipo bem divertido – o do Brasileiro – aos nossos *vaudevilles* do Palais Royal.

> É pena que esse brasileiro de fantasia, espécie de fantoche grotesco, brutal, sensual, vestido com penduricalhos e calças claras, realize, aos olhos de nossos basbaques, o mais completo tipo da América do Sul. [...] Vindos de Valparaíso, de Lima, de Havana, os americanos são todos brasileiros. Só se conhece e se quer o Brasileiro. O Brasileiro está na última moda! (Hérédia, 1867, p. 1081) [24]

A referência teatral evoca as operetas *Le Brésilien* (1863) e *La Vie parisienne* (1866, ambas de Henry Meilhac e Ludovic Halévy, com música de Jacques Offenbach), protagonizadas por um brasileiro excêntrico e ridículo. Sem qualquer interesse pelo passado colonial do Brasil, o país foi integrado a essa colônia, ao menos nesse momento da visão geopolítica francesa (não apenas no *Paris-Guide*). De toda forma, representante dos hispano-americanos no teatro de bulevar, a caracterização do brasileiro, segundo Hérédia, incomoda menos os brasileiros (que se divertem no *vaudeville*) do que aos chilenos e peruanos. E o autor traça, então, um perfil que considera "verdadeiro" do sul-americano:

> [...] Eu gostaria de restituir aos homens sua verdadeira fisionomia, e retirar toda autoridade às caricaturas por demais ornamentadas. Em nossa gigantesca estufa parisiense, onde vivem agrupados nômades dos países mais diversos, os americanos das repúblicas do sul, estabelecidos entre nós, representam bastante bem essas flores dos trópicos transplantadas, de formas bizarras e cores vibrantes, que desabrocham discretamente ao nosso sol por demais pálido. Sua existência é pouco ruidosa [...]. Eles

---

24 *"C'est la société hispano-américaine. Sa popularité grandit tous les jours dans les salons. Elle a déjà eu l'honneur de fournir un type bien amusant – le Brésilien – à nos vaudevillistes du Palais Royal.*

Le malheur est que ce Brésilien de fantaisie, sorte de fantoche grotesque, brutal, sensuel, vêtu de breloques et de pantalons clairs réalise aux yeux de nos badaus le type le plus complet de l'Amérique du Sud [...]. Qu'ils viennent de Valparaiso, de Lima, de la Havane, les Américains sont tous Brésiliens. On ne connaît, on ne demande que du Brésilien. Le Brésilien fait prime!"

> detestam a multidão, abrem-se dificilmente, misturam-se sem espalhafato ao turbilhão parisiense. Gostam de luxo [...]. Inteligentes e sossegados, têm uma vontade parca e uma inteligência contemplativa. (Hérédia, 1867, p. 1081-1082)[25]

A descrição é longa, às vezes contraditória, mas elogiosa; embora refute a caricatura, tropeça no estereótipo. E estabelece quatro categorias internas para a colônia: 1) as famílias "opulentas" (algumas são nomeadas), que cultivam laços com a aristocracia francesa; suas belas filhas "*créoles*" encantam os bailes, inclusive os do Sr. Haussmann. Esse comentário republicano tem fundo inevitavelmente crítico, e abre caminho ao comentário sobre a existência de escravos em Cuba, e latifúndios no Brasil, no Chile e na Argentina, assim como sobre a ostentação de fortunas incalculáveis; 2) os "emigrados inquietos, amargurados, sombrios" (Hérédia, 1867, p. 1083) que assediam representações diplomáticas e redações de jornais em busca de apoio à sua causa política; Hérédia cita exemplos de políticos e caudilhos vindos a Paris em busca de apoio, promoção pessoal e meios de se manter no poder em seus países; 3) escritores eminentes, cientistas e jovens artistas em busca de instrução e "luz" para suas carreiras na terra natal; e 4) os turistas. Ao falar destes, Hérédia, que se coloca como francês (dizendo sempre "nós" enquanto observador nacional e parisiense do estrangeiro), encerra suas descrições exuberantes dos sul-americanos:

25 *"[...] Je voudrais restituer aux hommes leur physionomie véritable, et ôter toute autorité aux caricatures par trop enluminnées. Dans notre gigantesque serre parisienne, où vivent groupés les nomades des pays les plus divers, les Américains des républiques du Sud, établis au milieu de nous, représentent assez bien ces fleurs des tropiques transplantées, aux formes bizarres et aux couleurs éclatantes qui s'épanouissent discrètement à notre soleil trop pâle. Leur existence est peu bruyante [...]. Ils détestent la foule, se livrent difficilement, se mêlent sans coups d'éclat au tourbillon parisien. Ils aiment le luxe [...]. Intelligents et non-chalants, ils ont la volonté molle et l'intelligence contemplative"*

> São turistas que fazem o seu tour da Europa, heróis bronzeados de ópera cômica que gostam "do jogo, do vinho e das mulheres"[26] e que lançam, desbragadamente, piastras ao ar [...]. Eles atraem o olhar pela cor da pele, pelo sotaque e suas maneiras exóticas. Foi para eles que se criou a colossal bufonaria do *Brasileiro*. E, realmente, eles possuem por vezes hábitos que nos surpreendem. Em 1865, a família A... veio a Paris com 52 malas e 18 serviçais negros. Como querer que nossos pequeno-burgueses, habituados à vida estreita de nossas cidades da Europa não tomem essas pessoas por príncipes ou ogros? (Hérédia, 1867, p. 1085-1086)[27]

Talvez a estes turistas se dirija, finalmente, o autor, pois, fazendo o Tour da Europa ou visitando a Exposição Universal, ele se destaca da multidão. Hérédia, assim, se contradiz, e adota a caricatura que pretendera refutar. O hispano-americano, novamente assimilado ao brasileiro de opereta, é "bronzeado", tem sotaque, é perdulário. O autor (ele mesmo, negro) insiste sobre a cor da pele diversa e as "maneiras exóticas", no contraste com a cor e os modos franceses – em nome dos quais fala. Assim como os ingleses e os russos do início de seu ensaio, os sul-americanos chocam pela riqueza e pela ostentação, e são vistos, do ponto de vista desse republicano em vias de tornar-se francês, como "príncipes ou ogros".

26 Citação da novela *Federigo*, 1829, de Prosper Mérimée.

27 *"Ce sont des touristes qui font leur tour d'Europe, héros bronzés d'opéra-comique qui aiment « le jeu, le vin et les belles », et qui jettent royalement les piastres en l'air [...]. Ils attirent le regard par leur teint, leur accent et leurs allures exotiques. C'est pour eux qu'a été créée la colossale bouffonnerie du Brésilien. Et vraiment ils ont parfois des habitudes faites pour nous étonner. En 1865, la famille A... vint à Paris avec 52 malles et 18 domestiques nègres. Comment voulez-vous que nos petits bourgeois habitués à la vie étroite de nos villes d'Europe ne prennent pas ces gens-là pour des princes ou des ogres?"*

Conclusão

A seção "Os estrangeiros em Paris" do *Paris-Guide* cataloga as colônias de residentes não-franceses. Por um lado, esse esforço de segmentação e racionalização dos grupos humanos filia a orientação geral da obra à ideologia burguesa dominante e sua ambição enciclopédica de controlar, em diferentes níveis, as atividades humanas. Por outro lado, a caracterização dos estrangeiros se alinha às fisiologias, populares à época, e retrata, tipificando, cada colônia, em seus aspectos históricos, comportamentais e, em alguns casos, físicos, reforçando, muitas vezes, estereótipos.

Os editores acreditam que seu guia é uma "Exposição Universal das inteligências", um atestado da "glória nacional", um resumo do que é preciso ao estrangeiro para "se aclimatar" na cidade, por meio de um conjunto de textos diversos mas de "unidade perfeita". Assim, pudemos destacar aqui alguns elementos dessa diversidade na unidade. Por exemplo, embora todos os autores concordem que Paris seja, sob todos os aspectos, a capital da modernidade, o advento da via férrea torna a capital como que acessível demais aos provincianos (espécie de estrangeiro, segundo Lamber), o que leva Paris a perder seu poder de fascínio, e os homens, seus prestígio e "mistério" (segundo Hérédia).

Outra questão que reúne vozes díspares é inversão que valoriza a contribuição dos estrangeiros para o brilho de Paris: Lamber exalta os "jovens provincianos inteligentes" que fazem fortuna e "renovam o velho sangue parisiense"; Bamberger ressalta que os alemães (entre outros estrangeiros) "se infiltram no formigueiro" parisiense, conferindo-lhe "glória ou opróbio", conforme o caso; e Lemoinne lista alguns hábitos que os franceses, mas, sobretudo, as francesas teriam aprendido no convívio com ingleses e inglesas em Paris.

O discurso sobre a necessidade de aclimatação ou adaptação do estrangeiro começa na "Notice" dos editores e é retomada por

Frédérix (para quem Paris aceita todo aquele que adota sua língua e seu comportamento), Lemoinne (que defende a inexistência de uma "colônia" inglesa) e Bamberger (que considera os alemães flexíveis e adaptáveis, de onde sua forte contribuição ao brilho de Paris). Tanto Bamberger quanto Lemoinne comparam seus nacionais aos franceses, e concluem que estes, enquanto estrangeiros fora de seu país, têm dificuldade em se adaptar.

Essa análise inicial da representação do estrangeiro no *Paris--Guide* nos permite consolidar algumas observações que servirão de ponto de partida a novas indagações, na continuidade do estudo da obra e de seu(s) discurso(s).

REFERÊNCIAS

BAMBERGER, Louis. La Colonie allemande, *In Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol.2. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867, p. 1017-1042. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 20/04/2024.

CHANDLER, Arthur. Revised and expanded from World's Fair Magazine, Volume VI, Number 3, 1986, s/d, s/p. Disponível em http://www.arthurchandler.com/paris-1867-exposition. Acesso em 18/08/2024.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. Paris: Seuil, 1998.

DORNEL, Laurent. Des frontières de la nation à la frontière de la nationalité: l´étranger en France au XIXe siècle. *In* BERDAH, Jean-François *et all*. *D'une frontière à l'autre*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2007, p. 43-53. Disponível em https://books.openedition.org/pumi/35623?lang=fr. Acesso em 22/03/2024.

DORNEL, Laurent. Les représentations des étrangers au XIX siècle. *In* MOINDROT, Isabelle; COUTELET, Nathalie (Dir.). *L'Altérité en spectacle (1789-1918)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 85-96. Disponível em https://books.openedition.org/pur/78542?lang=fr. Acesso em 22/03/2024.

FRÉDÉRIX Gustave. Le Parisien pour l'étranger. *In Paris guide par les*

principaux écrivains et artistes de la France. Vol.2. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867, p. 1013-1017. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 01/12/2021.

HÉRÉDIA, Severiano de. Les hispano-américains. *In Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol.2. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867, p. 1080-1086. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 20/04/2024.

LAMBER, Juliette. Les paysans à Paris. *In Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol.2. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867, p. 1009-1013. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 20/04/2024.

LAVOLÉE, Charles. Des expositions universelles, *Revue des Deux Mondes*, vol.15, 1858, p. 428-447.

LEMOINNE, John. La Colonie anglaise, *In Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Vol.2. Bruxelas: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867, p. 1052-1058. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 20/04/2024.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: PUF, 1998

NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice. O rastaquera, visão estorvada do brasileiro na Paris *Belle Époque*. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v.28, nº2, 2023, p. 236-260.

PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire, in BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Dir.). *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989, p. 133-162.

PARIS GUIDE PAR LES PRINCIPAUX ECRIVAINS ET ARTISTES DE LA FRANCE. 2 vols. Bruxelas, Leipzig e Livorno: Lacroix, Voerboeckhoven et Cie, 1867. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r/f739.image. Acesso em 20/04/2024.

De la Comédie-Française à l'exil : Véra Korène à travers le prisme de la presse brésilienne

Luciane Boganika

Véra Korène, née Rebecca Wiera Koretski le 17 juillet 1901 à Bakhmout (Empire russe, aujourd'hui en Ukraine) et décédée le 20 novembre 1996 à Louveciennes, France, était actrice de théâtre et de cinéma, ainsi que metteuse en scène et directrice de théâtre. Elle fut *Pensionnaire* de la Comédie-Française de 1931 à 1936 avant de devenir *Sociétaire* en 1936, statut qu'elle conserva jusqu'en 1955[1]. En 1940, à la suite des tensions politiques croissantes, Korène fut contrainte de fuir la France. Elle se réfugia d'abord au Brésil, puis aux États-Unis. La même année, elle fut exclue[2] de la prestigieuse institution de théâtre, perdit sa nationalité française et vit ses biens confisqués par le régime de Vichy. Ce n'est qu'en 1946 qu'elle revint en France, retrouva sa nationalité et réintégra[3] la Comédie-Française.

1Cf. https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=author_see&id=989&function=772

2 « Exclue de la Société des Comédiens-Français à compter du 1er novembre 1940 ; elle est, en outre, déchue de la nationalité française. (Décret du 29 octobre 1940) ». (Knauf, 1940, p. 4)

3 Korène a été réintégrée à la Comédie-Française grâce à l'intervention de son nouvel administrateur Pierre Dux, qui a également veillé à la réintégration de ses collègues précédemment exclus sous le régime de Vichy. Le rapport de la Comédie Française de 1944 indique que « Véra Korène s'est exilée aux États Unis et au Brésil. Le contact s'effectue par courrier

Pendant son exil au Brésil, le parcours de Véra Korène fut principalement couvert par la presse locale. L'analyse des archives de la presse brésilienne a permis de retracer son court séjour au Brésil.

C'est pourquoi dans cette étude, visant à éclairer une période peu connue de la vie de Véra Korène, l'une des « culottées de la Comédie-Française[4] », nous nous appuyons sur la presse écrite comme principale source de recherche. À cet effet, nous intégrons la réflexion de Charaudeau (2003) sur la distinction entre « événement brut » et « événement construit » :

> L'information résulte donc de la conjonction entre l'« événement brut » qui se produit dans l'espace public et l'« événement construit » par les médias selon une activité qui consiste à le mettre en scène tout en prétendant rendre compte de la « réalité ». De ce fait, tantôt l'« événement brut » et l'« événement médiatique » se confondent, tantôt l'un prend le pas sur l'autre. (Charaudeau, 2003)

Les médias influencent la perception des événements par le prisme de leur interprétation et de leur présentation, pouvant ainsi altérer ou amplifier certains aspects de la réalité. Consciente de cette influence, ainsi que des limites inhérentes à cette étude, notre recherche s'attache principalement à la collecte et à l'organisation des informations issues de la presse brésilienne concernant Véra Korène, sans prétendre procéder à une vérification des faits rapportés, mais en mettant en lumière leur traitement médiatique.

; la tragédienne reprendra sa place ultérieurement. ». (Knauf, 1944, p. 8)

4 « Comédiennes, autrices et employées de la Comédie-Française ont fait son histoire, comme leurs homologues masculins. Elles ont toutefois rencontré nombres d'obstacles, fait face à des préjugés de tous ordres et bravé bien des interdits. « Culottées » de Pénélope Bagieu nous invite à revisiter certaines de leurs destinées. ». Dans cet article, Véra Korène, seule représentante du XXe siècle, apparaît aux côtés de Suzanne Lalique (1892-1989), Sarah Bernhardt (1844-1923), Rachel (1821-1858), Mlle Raucourt (1756-1815) et Mlle Clairon (1723-1803). Cf. https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/les-culottees-de-la-comedie-francaise#

À ce titre, l'article se structure comme suit : nous commencerons par une présentation succincte du projet « Travessias ». Nous détaillerons ensuite le corpus analysé et procéderons à une discussion des résultats obtenus. Enfin, en considérant les journaux comme des instances de pouvoir, cet article vise également à souligner l'importance des archives de presse non seulement comme source d'information pour la recherche scientifique, mais aussi comme *lieu de mémoire* (Nora, 1992, p. 20)[5].

Projet *Travessias* – Encyclopédie des arts, de la littérature et des sciences[6]

Cette recherche a été initiée dans le cadre du projet « *Travessias – Enciclopédia de artes, literatura e ciências. O legado dos artistas, intelectuais e cientistas refugiados do nazifascismo. Brasil, 1933 - 2024* » (Travessias – Encyclopédie des arts, de la littérature et des sciences. L'héritage des artistes, intellectuels et scientifiques réfugiés du nazifascisme. Brésil, 1933 – 2024), réalisé au sein du Laboratoire d'Études sur l'Ethnicité, le Racisme et la Discrimination (LEER) du Département d'Histoire Sociale de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines (FFLCH) de l'Université de São Paulo (USP), au Brésil, conçu et dirigé par l'historienne Maria Luiza Tucci Carneiro.

Divisé en deux équipes, ce projet comprend des chercheurs au

5 « Le lieu de mémoire suppose, d'entrée de jeu, l'enfourchement de deux ordres de réalités : une réalité tangible et saisissable, parfois matérielle, parfois moins, inscrite dans l'espace, le temps, le langage, la tradition, et une réalité purement symbolique, porteuse d'une histoire. La notion est faite pour englober à la fois des objets physiques et des objets symboliques, sur la base qu'ils ont 'quelque chose' en commun. (...) Lieu de mémoire, donc : toute unité significative, d'ordre matériel ou idéel, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté. » (Nora, 1992, p. 20).

6 Cf. http://usp.br/leer/projeto/travessias-dicionario-historico-biografico-brasileiro/?portfolioCats=6%2C7

Brésil, coordonnés par Tucci Carneiro, et des chercheurs en France, sous la coordination de Karina Marques, de l'Université de Poitiers.

Son objectif central est d'identifier et de mettre en lumière l'héritage des artistes, intellectuels et scientifiques qui ont cherché refuge au Brésil à partir de 1933 et ont échappé aux persécutions en Europe. À propos de cette période Tucci Carneiro (2010) remarque que :

> Entre 1937 et 1945, le Brésil a accueilli environ 11 290 Juifs qui, en tant que réfugiés ou exilés du nazisme, cherchaient à survivre dans un « pays d'étrangers » – un nombre réduit en raison des Circulaires Secrètes imposées par le gouvernement Vargas. Ces dernières, bien que restrictives, ne pouvaient fermer complètement les portes aux réfugiés juifs en raison des engagements pris auprès de la Ligue des Nations. (apud Tucci Carneiro ; Siuda-Ambroziak, 2017)[7]

À partir de l'analyse de la presse brésilienne couvrant la période de 1929 à 1973, cet article enrichit les recherches sur Véra Korène menées dans le cadre du projet Travessias[8]. Il met en lumière sa présence dans les journaux brésiliens au cours de cette période et contribue ainsi à une meilleure compréhension de son parcours dans le contexte de son exil au Brésil.

---

7 « Entre 1937-1945, o Brasil recebeu cerca de 11.290 judeus que, na condição de refugiados ou exilados do nazismo, buscavam uma maneira de sobreviver em um "país de estranhos" – um número pequeno devido às Circulares Secretas impostas pelo governo Vargas, que, somente por compromissos assumidos junto a Liga das Nações não podia fechar totalmente suas portas aos refugiados judeus. Manteve assim, uma política de aparências. »

8 La biographie de Véra Korène dans le cadre du projet Travessias a été réalisée en binôme par Marie-Noëlle Ciccia, professeure des universités à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, et moi-même. Marie-Noëlle Ciccia s'est principalement penchée sur la « communauté d'origine », ainsi que sur la « période de rupture » et le « retour de Korène en France ». Ensemble, nous avons collaboré sur la section « L'héritage : production et reconnaissance nationale/internationale », tandis que la partie « Le Brésil comme option/patrie d'accueil » était de ma responsabilité.

Véra Korène : mémoire et réception dans la presse brésilienne

Véra Korène a quitté la France peu avant que le pays ne tombe sous le régime de Vichy, un gouvernement autoritaire, xénophobe et antisémite en France pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa fuite a été rendue possible grâce à l'obtention d'un visa délivré par l'ambassadeur brésilien en France, Luiz Martins de Souza Dantas[9]. Ce document, portant le numéro 1743, où elle est inscrite sous le nom de Vera Korem, lui a permis de se rendre au Brésil. Après avoir trouvé refuge en Amérique du Sud, Korène est partie pour les États--Unis, avant de retourner en France.

9 « Le fait que Souza Dantas ait été pénalisé (dans l'intérêt du service public) pour avoir accordé des visas aux réfugiés juifs, en désobéissant aux circulaires secrètes, démontre que le gouvernement Vargas maintenait une politique migratoire sélective, excluant les minorités et non engagé envers la cause juive, qui à ce moment-là, appelait des solutions immédiates. Il est important de rappeler que Souza Dantas, après avoir été emprisonné par les nazis dans les locaux de l'ambassade brésilienne à Vichy en 1943, a été déporté et incarcéré à Bad Godesberg (Allemagne) avec d'autres diplomates brésiliens. Libéré par l'intervention du gouvernement d'Oliveira Salazar, par le biais d'une négociation d'échange de prisonniers avec les nazis, il retourna au Brésil où il fut reçu avec tous les honneurs. En fin de compte, ces hommages furent forcés par la politique internationale, qui exigeait du gouvernement brésilien une attitude plus humanitaire face à la question des réfugiés ». (Tucci Carneiro, 2012, p. 89-90, notre traduction). / "O fato de Souza Dantas ter sido penalizado (a bem do serviço público) por conceder vistos aos refugiados judeus, desobedecendo as circulares secretas, demonstra que o governo Vargas manteve uma política imigratória seletiva, excludente das minorias e descomprometido com a causa judaica, que, naquele momento clamava por soluções imediatas. Importante lembrar que Souza Dantas, após ter sido aprisionado pelos nazistas nas dependências da embaixada brasileira em Vichy em 1943, foi deportado e encarcerado em Bad Godesberg (Alemanha) com outros diplomatas brasileiros. Libertado por intervenção do governo de Oliveira Salazar, mediante uma negociação de troca de prisioneiros com os nazistas, Souza Dantas retornou ao Brasil, onde foi recebido com todas as honras. Enfim, homenagens forçadas pela política internacional, que cobrava do governo brasileiro uma postura mais humanitária diante da questão dos refugiados. »

Dans nos différentes recherches dans les théâtres et bibliothèques du Brésil, nous avons constaté que les informations sur Korène se trouvent exclusivement dans les journaux de l'époque. En effet, dès son arrivée, plusieurs journaux brésiliens ont annoncé et suivi son parcours, tant en ce qui concerne sa carrière que sa vie de réfugiée. Grâce à la consultation de la Hemeroteca Digital Brasileira[10], que l'on appellera désormais ici Hémérothèque, un portail de périodiques nationaux, il a été possible de réaliser une large enquête à travers les journaux et magazines de l'époque, soulignant ainsi l'importance de cette ressource pour accéder à une grande variété de documents. Giordano (2016) le souligne :

> L'une des principales fonctions des hémérothèques est de permettre la récupération de moments historiques importants et la préservation de la mémoire des peuples et des cultures. Cet outil est d'une grande utilité pour les écrivains, historiens, chercheurs, journalistes, et d'autres professionnels ayant besoin de ce type d'information (Giordano, 2016, p. 101, notre traduction)[11].

Dans l'Hémérothèque, nous avons mené des recherches en utilisant les termes « Véra Korène », « Korène », « Vera Korem », « Vera Corene », « Corene » et « Correne ». Nous avons constaté qu'en raison de la numérisation des textes, les recherches pour « Vera Corene » ou « Correne » étaient souvent confondues avec le mot « corrente » (qui peut être traduit en français par « courante », « actuelle » ou encore « chaîne », selon le contexte). Nous avons donc décidé de nous en tenir aux résultats de la recherche pour « Korene », avec un « K » et sans le prénom « Véra », car cette méthode offrait une couverture plus large.

10 Cf. https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

11 « Uma das principais funções das hemerotecas é possibilitar o resgate de momentos históricos importantes e a preservação da memória de povos e culturas. A ferramenta tem grande utilidade para escritores, historiadores, pesquisadores, jornalistas, entre outros profissionais que necessitam deste tipo de informação. »

Il est également important de noter que les occurrences après 1973 se référaient non pas à l'artiste, mais à des publicités d'entreprises. En conséquence, notre analyse se concentre sur la période de 1929 à 1973.

Après avoir examiné les 951 occurrences du terme « Korène » et analysé les informations contenues dans chacune d'elles, nous avons sélectionné les mentions pertinentes, en excluant celles qui se rapportaient uniquement à des séances de cinéma et à des publicités pour ses films. Nous avons ainsi conservé 105 articles de journaux, que nous avons regroupés en trois périodes distinctes : la première avant son arrivée au Brésil, la deuxième durant son séjour au Brésil, et la troisième après son départ pour les États-Unis.

Véra Korène à la Comédie-Française : réception critique et influence (1929 à 1939)

La première période, antérieure à son arrivée au Brésil, est marquée principalement par des critiques de ses films et pièces de théâtre, ainsi que par des commentaires sur les aspects liés à la mode dans le domaine théâtral. Cette période est représentée par 14 articles, comme le montre le tableau ci-dessous :

Tableau 01 – Articles mentionnant le nom de Véra Korène dans les journaux brésiliens entre 1929-1939

Année	Récurrence	Journal
1929	1	O Jornal (RJ)
1934	1	A Revista Brasileira (RJ)
1935	1	Diário da Manhã (PB)
1936	2	Cinearte ; Gazeta de Notícias (RJ)
1938	2	O Jornal (RJ) ; Jornal do Brasil (RJ)
1939	7	Diário de Notícias (RJ) ; Cinearte (RJ) ; Correio da Manha (RJ) ; Diário Carioca (RJ)

Source : de l'auteure à partir des documents disponibles dans l'Hémérothèque

En 1934, Véra Korène incarne les rôles de Flaminia[12] dans La Double Inconstance de Pierre de Marivaux et de Fanny Mathieu dans La Couronne de Carton[13] de Jean Sarment, toutes deux mises en scène à la Comédie-Française à Paris. La critique de sa prestation théâtrale, publiée au Brésil dans *A Revista Brasileira*, décrit son interprétation comme étant « plus humaine » :

> Vera Koréne, de plus en plus maîtresse d'elle-même et également plus humaine, ce qui équivaut à dire, moins « divine » et sur le chemin de grands rôles dans la comédie moderne. (A Revista Brasileira, 1934, p. 168, *notre traduction*) [14]

Avec la sortie de son film 2ème Bureau de Pierre Billon (1935), diffusé au Brésil sous le titre *Contra-Espionagem* (Contre-Espionnage), des éloges mettant en lumière le talent de Véra Korène émergent. Un exemple est l'article paru dans *Diário de Notícias* en 1939, où elle est qualifiée de « grande star de la Comédie-Française » :

> Un spectacle unique, superbe, plein d'intérêt et d'émotions, ainsi a-t-il été jugé par la critique la plus autorisée. C'est ce film que le Broadway présentera le prochain vendredi 25, et qui est attendu avec une intense curiosité. Véra Korène, la grande star de la Comédie - Française, et Jean Murat, le magnifique acteur, jouent les rôles principaux, aux côtés de Jean Galland. » (Diário de Notícias, 18 août 1939, p. 8, *notre traduction*)[15]

---

12 Cf. Maquette de son costume sur https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=notice_display&id=38831

13 Cf. Affiche de la pièce « La couronne de carton », de 1934, sur https://lesarchivesduspectacle.net/Documents/S/S19634_1.png

14 « Vera Koréne, cada vez mais dona de si e tambem mais humana, o que equivale a dizer, menos "divina" e a caminho de grandes papeis na comedia moderna. » [sic]

15 « Um espetaculo unico, soberbo, cheio de interesse e de emoções, como tal tem sido julgado pela critica a mais autorizada. É esse o film que o Broadway apresentará no proximo dia 25, sexta-feira, e que vem sendo aguardado com intensa curiosidade. Vera Korene, a grande estrella da Comedie Française, e Jean Murat, o magnifico astro, fazem os principaes personagens, ao lado

En ce qui concerne la répartition géographique des publications, il convient de souligner qu'un seul article parmi ceux recensés ne provient pas d'un journal ou d'une revue de Rio de Janeiro, alors capitale du pays de 1763 à 1960. Cet article, publié dans le *Diário da Manhã*, de Pernambuco, situé dans le nord-est du Brésil, est intitulé « A Elegância Feminina » (L'Élégance Féminine). Dans ce texte, Véra Korène est mentionnée parmi les actrices qui se distinguent par leur élégance, comme indique l'extrait suivant :

> Maintenant, nous allons indiquer les actrices qui s'habillent avec le plus d'élégance, selon mon opinion. Si je ne mentionne pas Marléne Dietrich ni Greta Garbo, c'est parce qu'elles entrent dans le catalogue des fleurs (*illisible*) ou des oiseaux exotiques, et non des femmes proprement dites :
> Voici une brève liste.
> En France : - Alice Cocéa, Renée Saint-Cyr, Mary Marquet, Vera Korène.
> En dehors de la France : - Kay Francis, Claudette Colbert.
> Je me dépêche de dire que cette liste n'est pas complète. J'ai simplement cité les noms qui s'imposent le plus à mon esprit. (Diário da Manhã, 3 novembre 1935, p. 11, *notre traduction*)[16]

do Jean Galland. » [sic]

16 « Agora vamos indicar as actrizes que com mais elegância se vestem, de acordo com o meu modo de pensar. Si não menciono Marléne Dietrich, nem Greta Garbo, é porque ellas entram no cathalogo das flores das (ilegível) ou dos passaros exoticos, e não das mulheres propriamente ditas: [sic]

Aqui vae uma breve lista. [sic]

Na França: - Alice Cocéa, Renée Saint-Cyr, Mary Marquet, Vera Koréne. [sic]

Fóra da França: - Yay Francis, Claudette Colbert. [sic]

Apresso-me a dizer que essa lista não é completa. Apenas citei os nomes que mais se impõem ao meu espirito. » [sic]

Véra Korène au Brésil : l'exil d'une artiste (1940 à 1942)

La deuxième période couvre l'exil de Véra Korène au Brésil, s'étendant d'août 1940 à mai 1942. Pour cette analyse, nous avons sélectionné 47 articles de journaux publiés en 1940, 19 en 1941, et un seul en 1942. Ces textes offrent un aperçu varié des informations relatives à Véra Korène, allant des détails de son arrivée au Brésil aux récits concernant la perte de sa nationalité et de ses biens en France. Ils incluent des portraits et des interviews de l'actrice, des critiques de ses films projetés au Brésil, ainsi que des comptes-rendus de ses activités professionnelles dans le pays, telles que des cours de diction, des récitals et des déclamations.

Tableau 02 – Articles mentionnant le nom de Véra Korène dans les journaux brésiliens entre 1940-1942

Année	Récurrence	Journal
1940	47	A Noite (RJ) ; Cinearte (RJ) ; A Batalha (RJ) ; Diário Carioca (RJ) ; Correio da Manhã (RJ) ; Jornal do Brasil (RJ) ; O Dia (PR) ; O Imparcial (RJ) ; Correio do Paraná (PR) ; Gazeta de Notícias (RJ) ; Diário da Tarde (PR); Reação Brasileira (RJ) ; O Estado de Mato Grosso (MT) ; Dom Casmurro (RJ) ; Diário de Pernambuco (PE) ; O Jornal (RJ) ; Diário da Noite (RJ) ; A Scena Muda (RJ)
1941	19	A Noite (RJ) ; Cinearte (RJ) ; Diário de Notícias (RJ) ; Diário Carioca (RJ) ; Correio da Manhã (RJ) ; O Imparcial (RJ) ; Gazeta de Notícias (RJ) ; A Manhã (RJ) ; Novas Diretrizes (RJ) ; Diário de Pernambuco (PE) ; Jornal do Brasil (RJ);
1942	1	Diário de Notícias (RJ)

Source : de l'auteure à partir des documents disponibles dans l'Hémérothèque

Les premiers articles de 1940 relatent l'arrivée de Véra Korène au Brésil. Ils mentionnent son arrivée à bord du bateau *Santa*

Elena[17], en compagnie de l'avocat, journaliste et homme politique français Henry Torres, à Rio de Janeiro le 2 août 1940. Le journal *Diário Carioca* de cette année-là publie un article intitulé « O Santa Helena foi tomado como navio fantasma » (Le Santa Helena a été pris pour un navire fantôme), dans lequel le journaliste décrit leur arrivée :

> En provenance de Casablanca, au Maroc français, le cargo argentin « Santa Helena » à bord duquel ont voyagé vers cette capitale, dans de très mauvaises conditions de confort, l'ancien député à la Chambre française, M. Henry Torrers, et l'artiste de cinéma également française, Véra Korène, grande figure de la « Comédie Française » , est arrivé à notre port. Tous deux sont arrivés en Amérique du Sud en tant que réfugiés de guerre.
>
> [...]

> L'illustre parlementaire français et la célèbre artiste de la Comédie Française ont fait un voyage horrible. L'état dans lequel se trouvaient les passagers était si pitoyable que l'inspecteur de la Police Maritime, M.José Munhoz, n'a pas hésité à faciliter leur débarquement les amenant à terre dans une de leur chaloupe. Leurs documents étaient en ordre. Le parlementaire français était porteur d'une lettre de notre ambassadeur à Paris, Souza Dantas, le recommandant aux autorités et amis, comme l'une des figures les plus brillantes du parlement. (Diário Carioca, 4 août 1940, p. 5, *notre traduction*)[18]

17 Cf. https://sousamendesfoundation.org/ships/santa-elena

18 « Procedente de Casablanca, no Marrocos Francez, chegou ao nosso porto o cargueiro, argentino "Santa Helena" e em cujo bordo viajaram para esta capital, em péssimas condições de conforto, o antigo deputado á Camara franceza, sr. Henry Torrers, e a artista de cinema também franceza. Véra Korene, grande figura da "Comedie Française". Ambos aportaram á America do Sul na qualidade de refugiados de guerra. [sic] [...] O ilustre parlamentar francez e a consagrada artista da "Comedie Française" fizeram uma viagem horrível. Tal era o lamentável estado em que se encontravam os viajantes, que o sub-inspetor, José Munhoz, da Policia Maritima, não

Dans cet article, le journaliste utilise des adjectifs élogieux tels que « la consacrée », « l'applaudie » et « grande figure » pour désigner Véra Korène :

> L'artiste acclamée Véra Korène a également exprimé sa satisfaction d'être arrivée saine et sauve à Rio de Janeiro. Elle a dit qu'elle ne connaissait pas encore le Brésil, regrettant de l'avoir découvert dans des circonstances si amères [sic].
>
> Elle a mentionné les péripéties de son voyage et a conclu en déclarant qu'elle se sentait heureuse d'être au Brésil entourée de toute la sécurité. (Diário Carioca, 4 août 1940, p. 5, *notre traduction*)[19]

En novembre 1940, le même journal publie une longue interview de Véra Korène dans la section « Cinéma ». Cette interview loue non seulement les talents de l'actrice, mais aborde également le projet cinématographique qu'elle a dû abandonner en France et mentionne la perte de sa nationalité. Le journaliste souligne également l'attachement de Korène à son identité française :

> La protagoniste du film « Au service du Tsar » – qui se trouve actuellement dans cette capitale – est une pure expression du théâtre classique français en tant que sociétaire de la Comédie Française.
>
> Pour la première fois, le hasard a voulu que j'interviewe vraiment une « star » de cinéma. [...]

---

hesitou em facilitar-lhes o desembarque, trazendo-os á terra em lancha daquela repartição. Os seus documentos achavam-se em ordem. O parlamentar francez era portador de uma carta do nosso embaixador, em Paris, Souza Dantas, recomendando-o ás autoridades e amigos, como uma das figuras mais brilhantes do parlamento. » [sic]

19 « A applaudida artista Véra Korene manifestou, tambem, o seu contentamento por haver chegado a salvo ao Rio de Janeiro. Disse que ainda não conhecia o Brasil, lamentando que o tivesse conhecido em circunstancias tão amargas [sic]. Referiu-se ás peripécias da sua viagem e terminou por declarar que se sentia feliz por se encontrar no Brasil cercada de toda segurança. » [sic].

Très animée, elle nous a raconté comment elle avait quitté Paris à la veille de l'arrivée des troupes allemandes. Elle devait participer à un film intitulé « Valse de l'Adieu ». Georges et Pierre Blanchar devaient y incarner le mélancolique Chopin. Maiscowitz, le chef d'orchestre polonais qui nous a récemment rendu visite, devait jouer quelques morceaux de la « Polonaise » pour le doublage de cette partie musicale du film, mais M. Hitler ne l'a pas permis. Le groupe s'est dissous et Véra Korène a pris la mer avec une interrogation sur l'avenir... Le destin a voulu cependant qu'elle ait ici à Rio le plaisir d'écouter Maiscowitz, ce qu'elle n'avait pas pu faire à Paris...

En se remémorant ces faits, le visage de Véra Korène s'assombrit par moments. Rappelle les « close-up » dramatiques de certains de ses films... C'est que le souvenir de la patrie ne quitte pas son esprit. Malgré le décret de Vichy qui lui a retiré sa citoyenneté, elle continue de se sentir française, ce qui prouve que les injonctions politiques ne peuvent rien contre les sentiments enracinés au plus profond de l'âme... [sic] (Diário Carioca, 16 novembre 1940, p. 6, *notre traduction*)[20].

20 « A protagonista do film "Ao serviço do Tzar" – que no momento se encontra nesta capital é uma expressão puro do theatro clássico francesz como 'societaire de la Comedie Française". [sic] Pela primeira vez quiz o acaso que eu entrevistasse de verdade, uma "estrela" de cinema. [sic](...)

Vivacissima ella foi nos contando como abandonou Paris nas vesperas da chegada das tropas alemãs. Ia tomar parte num film "Valse du Adieu". Seria a Georges e Pierre Blanchar o melancholico Chopin. Maiscowitz, o maestro polonez que ha pouco nos visitou , devia tocar alguns trechos da "Polonaise" para a dobragem dessa parte musical do film, mas o sr. Hitler tal não permitiu. O grupo dissolveu-se e Vera Korene fez-se ao mar com uma interrogação deante do futuro... o destino quis, todavia que ella tivesse aqui no Rio o prazer de ouvir Maiscowitz visto que em Paris tal não pudera acontecer... [sic] Recordando-se desses factos, a phisionomia de Vera Korene nubla-se por momentos. Relembra os ‹close-up' dramaticos de certos films seus... E' que a recordação da patria não lhe sáe da mente. [sic] Apesar do decreto de Vichy que lhe cassou á cidadania, ella continua a ser franceza, o que prova que as injuncções políticas nada podem com o sentimento

Plusieurs journaux rapportent également la perte de sa nationalité, comme le souligne le journal *Correio da Manhã* :

> Véra Korène figure parmi les personnes affectées par l'acte du gouvernement de Vichy. Des célébrités du cinéma, de la jurisprudence et de la diplomatie française figurent sur la liste des 23 personnes qui viennent de perdre leur nationalité française en vertu d'une décision du cabinet du maréchal Pétain. Parmi les personnes touchées par cette mesure, on trouve le producteur cinématographique René Clair, l'ancien secrétaire général du ministère des Affaires étrangères, M. Alexis Leger, l'actrice de la *Comédie-Française*, Véra Korène, et l'ancien directeur de Paris-Soir, M. Pierre Lazareff. (Correio da Manhã, 31 octobre 1940, p. 5, *notre traduction*)[21].

En décembre de la même année, la nouvelle de la confiscation de ses biens est également relayée par les journaux. Le 16 décembre 1940, *A Noite* en fait sa une :

> Confiscation des biens de Henry Torrés et de Véra Korène.
>
> Selon les télégrammes en provenance de Vichy, l'avocat Henry Torrés et l'actrice Véra Korène figurent parmi les personnes dont les biens viennent d'être confisqués par le gouvernement du maréchal Pétain. [...]
>
> Véra Korène est actuellement à São Paulo. La célèbre artiste, sociétaire de la Comédie-Française, a donné un cours de déclamation dans l'auditorium de « A Gazeta », un événement littéraire

---

arraigado no mais fundo da alma... » [sic]

21« Tiveram cassada a nacionalidade franceza. [sic] Vera Korene figura entre os atingidos pelo acto do governo Vichy. [sic] Celebridades do cinema, da jurisprudencia e da diplomacia da França, figuram na lista de 23 pessoas que acabam de ter a nacionalidade franceza cassada em virtude de uma decisão do gabinete do marechal Pétain. Entre os atingidos pela medida figuram o produtor cinematográfico René Clair, o ex-secretario geral do Ministerio do Exterior, sr. Alexis Leger, a atriz da Comédie Française, Véra Korène e o ex-director do Paris-Soir, sr. Pierre Lazareff. » [sic]

> et social qui a constitué un moment marquant dans la capitale bandeirante. (A Noite, 16 décembre 1940, p. 1, *notre traduction*)[22]

Le journal *O Dia*, de Curitiba, au sud du Brésil, publie le 20 décembre 1940 un reportage sur Korène en raison de son arrivée dans la capitale du Paraná pour une présentation, accompagnée de Henry Torres. Ce reportage, intitulé « 1er Prix de Tragédie et de Comédie » (1º Prêmio de Tragédia e de Comédia), mentionne Henry Torres comme son mari, bien que cette relation reste non confirmée. L'article inclut également des informations sur la confiscation de leurs biens par le gouvernement de Vichy.

> Mises en scènes au théâtre il y a presque un siècle, les pièces d'Alfred de Musset n'ont trouvé leur véritable création qu'avec Véra Korène, tant l'interprétation donnée par cette glorieuse artiste fut exceptionnelle.

> (...)
>
> Henri Torrés, brillant avocat, politicien et journaliste, a conquis la France par son éloquence et sa plume, démontrant toujours un courage et une fermeté de caractère propres à ceux qui se battent véritablement pour un idéal. En témoigne ce qui vient de lui arriver, ainsi qu'à son épouse, Véra Korène, car le gouvernement de Vichy leur a confisqué tous leurs biens il y a quelques jours. (O Dia, 20 décembre 1940, p. 2, *notre traduction*)[23]

---

22 « Confiscados os bens de Henry Torrés e Vera Korene. [sic]

Segundo os telegramas procedentes de Vichy, o advogado Henry Torrés e a atriz Vera Korene fazem parte da relação de pessoas cujos bens o governo do marechal Pétain acaba de confiscar. (...) [sic]

Vera Korene está atualmente em S. Paulo. A festejada artista, que é societaria da Comedia Francesa, efetuou, no auditorio de "A Gazeta", um curso de declamação, que constituiu um acontecimento literário e social na capital bandeirante. » [sic]

23 « Levadas á cêna, há quase um século, as peças de Alfred de Musset só em Véra Korène tiveram a sua verdadeira criação, tal a interpretação que lhes foi dada pela gloriosa artista.[sic]

Sa présence à Curitiba pour un récital prévu le 28 décembre suscite l'intérêt de plusieurs journaux locaux, dont *Correio do Paraná*. Ce dernier publie un article riche en éloges à l'égard de l'artiste française, soulignant son impact et son prestige :

> Il règne une grande agitation dans les milieux culturels, sociaux et artistiques de la ville en raison de la prochaine visite d'Henri Torrés et de Véra Korène, un juriste et homme politique de renom en France, et d'une autre personnalité parmi les plus brillantes du monde de l'art français. (...)
>
> C'est un véritable hommage à notre « grand monde », qui pourra ainsi découvrir ces deux grandes figures de l'intellectualité française. En effet, Henri Torrés aura l'occasion de donner trois conférences ici, tandis que Véra Korène proposera un récital unique.
>
> Véra Korène est une personnalité extrêmement intéressante. Dotée d'une beauté remarquable, elle a été couronnée « plus belle femme de France ». Débutant sa carrière artistique, elle intègre le Conservatoire de Paris, où elle remporte le Premier Prix de Comédie.
>
> Elle signe son premier contrat au Théâtre Odéon et, par la suite, devient pensionnaire à la Comédie-Française, obtenant le titre de sociétaire seulement trois ans après, un honneur habituellement accordé après plus de quinze ans d'activité. (Correio do Paraná, 20 décembre 1940, p. 6, *notre traduction*)[24]

(...) Henri Torrés, figura brilhante do advogado, politico e jornalista, arrebatou a França com o seu verbo e com a sua pena, sempre demonstrando uma coragem e uma firmesa de atitude proprias dos que se batem verdadeiramente por um ideal. Haja visto o que vem de suceder-lhe, bem como a sua esposa, Vera Koréne, pois o governo de Vichy confiscou-lhe, há poucos dias, todos os bens. » [sic]

24 « Reina grande agitação nos meios culturais, sociais e artísticos da cidade em virtude da próxima visita que nos farão Henri Torrés e Vera Koréne, um jurista e politico de fama em toda a França, e outra, nome dos mais fulgurantes no mundo da arte francesa. [sic] (...) É um brinde ao nosso

Il convient également de noter, qu'au cours de cette période, deux articles particulièrement hostiles à l'égard de Véra Korène ont été recensés, tous deux datant de 1941. L'un de ces articles, publié dans *Gazeta de Notícias* le 9 janvier 1941, attaque la journaliste Fanny Koucher, récemment arrivée au Brésil à bord du navire Siqueira Campos.

> La liste de nos hôtes forçats, cependant, n'était pas complète. Il manquait une dame Coucher pour compléter la récolte de parasites camouflés qui sont venus ici avec leurs bagages et leurs intrigues (...) Elle va écrire des articles sur nous, nous apprendre comment faire du journalisme moderne, etc... Madame Coucher va, enfin, essayer de nous montrer comment extorquer de l'argent de notre poche, tout comme le fait à São Paulo sa compatriote, également émigrée, la dame Vera Corréne ou Koréne ou quelque chose de semblable [sic]. (Gazeta de Notícias, 9 janvier 1941, p. 3, *notre traduction*)[25]

Dans cet article, l'hostilité envers Véra Korène se manifeste par une critique xénophobe qui cible à la fois Mme Koucher et Korène

---

"grand-monde", que desse modo, poderá conhecer os dois grandes vultos da intelectualidade de França, visto que Henri Torrés terá o ensejo de aqui realizar tres conferencias e Vera Koréne um recital único. [sic] Vera Koréne é uma personalidade assás interessante. De notável beleza, ganhou o titulo de mais bonita mulher da França. Iniciando-se na vida artística, ingressou no Conservatorio de Paris, alcançando o Primeiro Premio de Comedia. [sic] Cumpriu o primeiro contrato no Teatro Odeon e , a seguir, entrou como "pensonuiére" na Comédie Française, sendo que, tres anos após, já era "sociétaire", titulo obtido apenas com mais de quinze anos de atividade. » [sic]

25 « A lista dos nossos hóspedes forçados, porém, não estava completa. Faltava uma senhora Coucher para arrematar a safra de parasitas camuflados, que para cá se transportaram com as suas tral(has e as suas intrigas [...] [sic] vae escrever artigos sobre nós, ensinar-nos como se faz jornalismo moderno, etc. Madame Coucher vae, emfim, tentar mostrar-nos como se consegue arrancar o dinheiro do nosso bolso, tal como está fazendo em S. Paulo a sua compatriota, também emigrada, a dona Vera Corréne ou Koréne ou coisa parecida. » [sic].

elle-même. À cette période, Korène dispensait à São Paulo un cours de « diction et déclamation » qui avait attiré un large public. Cette initiative avait été précédemment saluée dans un article publié par *A Noite* le 5 octobre 1940 (p. 5), intitulé « Véra Korène et le cours de diction et de déclamation – Le succès de l'initiative de la 'Gazeta' de São Paulo » (Vera Korene e o curso de dicção e declamação – O sucesso da iniciativa da 'Gazeta', de São Paulo).

Un ton de haine similaire se manifeste dans article publié dans *Novas Diretrizes: Política, Cultura e Economia* en février 1941, intitulé « Le problème des indésirables » (O problema dos indesejáveis). Cet article emploie des termes péjoratifs pour décrire, de manière satirique et imagée, des scénarios dans lesquels les réfugiés seraient assignés à résidence des régions reculées du Brésil. Cette approche est présentée comme une « solution » pour « résoudre le problème » et « libérer » Rio de Janeiro des « indésirables » :

> Diluée sur tout le territoire du pays, cette masse d'éléments cosmopolites restera toujours un mal, mais en tout cas, elle cessera de constituer un danger. Il est donc urgent que les plus hautes autorités de la République ordonnent la distribution des réfugiés dans les municipalités de l'intérieur, et particulièrement dans les régions les plus reculées, que notre compromettante bonté a laissé entrer dans cette terre hospitalière.
>
> Pendant que M. Torrés s'efforcera de faire comprendre aux Xerens les charmes des hexamètres virgilianes, que Mme Véra Korène enseignera la déclamation aux Carajás de l'île de Bananal, que M. Léo Poldès montera sa tribune parmi les anthropophages de la frontière vénézuélienne, que M. Zweig incorporera à la série de ses biographies célèbres le profil de quelque morubixaba de l'Alto Juruá et que le photographe Masson, qui a tant ébloui notre A.B.I., prendra des clichés instantanés parmi les urubus du Tocantins, nous, qui sommes après tout encore les maîtres de cette terre, pourrons nous promener dans Cinelândia et à Copacabana sans avoir l'impression cauchemardesque d'avoir

> été exilés dans quelque ghetto de Varsovie ou de Lemberg... » (Novas Diretrizes : Politica, Cultura, Economia, fevereiro 1941, *notre traduction*)[26]

En mai 1942, Véra Korène met fin à son exil au Brésil et se rend aux États-Unis. Contrairement aux années précédentes, où elle avait fait l'objet de nombreuses publications, l'année 1942 ne contient qu'une seule mention à son propos dans la presse brésilienne. Il s'agit d'une brève note publiée dans le *Diário de Notícias*, signalant son départ :

> « Mme Véra Korène, la célèbre actrice dramatique française, réfugiée de guerre dans notre pays depuis quelque temps est partie hier à destination des Etats-Unis ». (Diário de Notícias, 26 mai 1942, p. 9, *notre traduction*).[27]

Véra Korène : Échos de 1943 à 1973 dans la presse brésilienne

La troisième période de couverture médiatique de Véra

26 « Diluida por todo o território do país, essa massa de elementos cosmopolitas continuará a ser sempre um mal, mas em todo caso deixará de constituir um perigo. Urge, portanto, que as altas autoridades da República mandem distribuir pelos municipios do interior e particularmente pelos das regiões mais remotas os refugiados, que a nossa compremetedora bondade deixou entrar nessa terra hospitaleira. [sic]

Enquanto o sr. Torrés estiver se esforçando por fazer compreender aos xerens os encantos dos hexametros virgilianos, a sra. Vera Korene ensinando declamação aos carajás da ilha do Bananal, o sr. Léo Poldés montando a sua tribuna entre os antropófagos da fronteira venezuelana, o sr. Zweig incorporando á série das suas biografias famosas o perfil de algum morubixaba do Alto Juruá e o fotógrafo Masson, que tanto deslumbrou a nossa A.B.I, tirando instantâneos entre os urubus do Tocantins, nós que afinal de contas somos ainda os donos dessa terra, poderemos andar pela Cinelandia e por Copacabana, sem ter a impressão de pesadelo de havermos sido desterrados para algum ghetto de Varsovia ou de Lemberg... » [sic]

27 « Viajou ontem com destino aos Estados Unidos a sra. Vera Korene, a conhecida atriz dramática francesa, há tempos refugiada de guerra em nosso país. » [sic]

Korène dans la presse brésilienne s'étend de 1943 à 1973. Durant cette période, son nom apparaît à 21 reprises dans divers titres de presse, comme l'illustre le tableau 03 ci-dessous :

Tableau 03 – Articles mentionnant le nom de Véra Korène dans les journaux brésiliens entre 1943-1973

Année	Récurrence	Journal
1943	11	A Noite (RJ); O Radical (RJ); Diário de Notícias (RJ); O Dia (RJ); Jornal do Comércio (AM); Diário de Pernambuco (PE); O Jornal (RJ); Diário da Noite (RJ).
1947	1	A Scena Muda (RJ)
1948	2	A Noite (RJ); Correio da Manhã (RJ)
1950	1	Correio da Manhã (RJ)
1955	2	Correio da Manhã (RJ); A Noite (RJ)
1963	1	Diário de Notícias (RJ)
1964	1	Diário de Notícias (RJ)
1973	1	Diário de Notícias (RJ)

Source : de l'auteure à partir des documents disponibles dans l'Hémérothèque

L'année 1943 se distingue dans cette troisième période par la fréquence des apparitions du nom de Véra Korène dans la presse, apparaissant à onze reprises, principalement en raison des accusations d'espionnage portées contre elle, suivies de demandes d'excuses. Ces événements ont été largement couverts par plusieurs journaux, notamment à Rio de Janeiro, dans la capitale du Brésil, où *A Noite* (8 février 1943, p. 3), *O Radical* (9 février 1943, p. 2) *et Diário de Notícias* (9 février 1943, p. 7) ont rapporté ces accusations. En outre, les journaux *O Dia* (9 février 1943, p. 1) à Curitiba, dans le sud du Brésil, et *Diário de Pernambuco* (10 février 1943, p. 3) à Recife, dans le nord-est du pays, ont également fait état de ces événements.

Dans le journal *O Dia* (9 février 1943, p. 1) de Curitiba, l'article

intitulé « Femmes au service de l'espionnage allemand au Brésil – Rosa de Ballas et Vera Korene » (Mulheres a serviço da espionagem alemã no Brasil – Rosa de Ballas e Vera Korene) examine les liens entre Rosa de Ballas, avocate hongroise naturalisée brésilienne, et Véra Korène. L'article indique que Rosa de Ballas maintenait une correspondance régulière avec Korène, ce qui a conduit à considérer cette dernière comme impliquée dans des activités d'espionnage, comme l'indique le passage suivant :

> Rosa de Ballas, l'une des figures impliquées dans le vaste réseau d'espionnage nazi au Brésil, que la police vient de démanteler (...). Insinuante, tentatrice et intellectuellement bien dotée, étant diplômée en droit, Rosa de Ballas jouissait d'un immense prestige dans les cercles influents qu'elle fréquentait. En tant que Hongroise de naissance, elle entretenait des relations étroites avec la représentation diplomatique de la Hongrie au Brésil. Sa présence au Brésil était considérée par le « Intelligence Service » comme suspecte, bien que Rosa ait été naturalisée brésilienne et vivait parfaitement intégrée parmi nous. (...) Néanmoins, en 1941, Rosa de Ballas a réalisé l'exploit audacieux de représenter le Brésil à la Conférence de la Fédération Interaméricaine des Avocats, qui s'est tenue à La Havane, ayant d'ailleurs joué un rôle marquant lors de celle-ci. Cependant, ayant secrètement établi des liens avec d'autres éléments suspects aux yeux de la police anglaise, elle est devenue encore plus suspecte. Lorsque le navire sur lequel elle rentrait a fait escale à Trinité, elle a été arrêtée et interrogée par les autorités britanniques. Rosa communiquait par télégramme et par correspondance avec l'actrice française résidant aux États-Unis, Véra Korène, également arrêtée plus tard comme espionne. (O Dia, 9 février 1943, p. 1, *notre traduction*).[28]

28 « Rosa de Ballas, uma das figuras envolvidas na vasta rede de espionagem nazista no Brasil, que a polícia acaba de desarticular(...). Insinuante, tentadora e intelectualmente bem dotada, pois era formada em direito, Rosa de Ballas gostava de enorme prestigio nos altos círculos que frequentava. E como húngara de nascimento, mantinha estreitas relações com a representação diplomática da Hungria no Brasil. Sua presença no Brasil era tida

Dans ce texte, le journal *O Dia* fait également état de l'arrestation de Korène, une information qui n'a été ni confirmée ni mentionnée par d'autres sources médiatiques.

Les rectifications et demandes d'excuses ont également été publiées dans divers titres de presse, notamment dans *A Noite* (12 février 1943, p. 1-2*), O Jornal* (12 février 1943, p. 2) et *Diário da Noite* (12 février 1943, p. 17). Ces articles comportent des affirmations telles que celles publiées dans *O Jornal,* qui déclare :

> Rio de Janeiro a admiré, pendant un certain temps, l'artiste française Véra Korène, pour son talent de déclamation, qui lui a assuré un succès mérité dans le théâtre classique.
>
> Premier prix du Conservatoire de Paris, passant ensuite de l'Odéon à la « Comédie-Française », elle a acquis un tel prestige qu'elle a été chargée de saluer les rois d'Angleterre au nom de la profession lors de leur visite à Paris.
>
> Puis est venu le moment tragique pour la France. Vera Korene, juive, a été déchue de sa nationalité, ses biens ont été confisqués, elle a tout perdu.
>
> Elle a émigré au Brésil et y a vécu discrètement et en retrait, jusqu'à accepter un contrat de Louis Verneuil, subventionné par le 'French War Life'.
>
> Maintenant, son nom apparaît impliqué dans une histoire

pelo "Intelligence Service" como suspeita embora , embora Rosa houvesse naturalizado brasileira e vivesse perfeitamente radicada entre nós. (...) Assim mesmo, em 1941, Rosa de Ballas realizou a grande e audaciosa façanha de representar o Brasil na Conferencia da Federação Inter-americana de Advogados, que teve lugar em Havana, tendo alias, desempenhado papel saliente na mesma. Mas como teve secretamente ali ligações com outros elementos suspeitos pela policia inglesa, tornando-se assim mais suspeita ainda, quando o navio em que regressava tocou em Trinidade, foi ela detida e interrogada pelas autoridades britânicas. Comunicava-se Rosa telegráfica e epistolarmente com a atriz francesa residente nos Estados Unidos, Vera Korene, também presa mais tarde como espiã. » [sic]

> d'espionnage. Il s'agit d'une confusion intentionnelle, destinée à protéger les véritables espions, qui jouent toujours ce jeu bien connu de la démoralisation générale.
>
> Injuste et grossière, l'accusation contre Véra Korène est également risible. (O Jornal, 12 février 1943, p. 2, *notre traduction*).[29]

Des demandes d'excuses sont également enregistrées dans d'autres régions du pays, comme à Manaus, dans le nord du Brésil, dans le *Jornal do Comércio* (21 février 1943, p. 2) et à Recife, dans le nord-est, dans le *Diário de Pernambuco* (24 février 1943, p. 4).

Dans un changement notable de ton, la même année, le journal *A Noite* consacrera de nouveau un article à Véra Korène et à son travail aux États-Unis, intitulé « Performance artistique de Véra Korène aux Etats-Unis » (Atuação de Vera Korene nos Estados Unidos). Cet article met en lumière sa participation à l'École Libre des Hautes Études, fondée le 14 février 1942 à New York par des intellectuels européens en exil durant la Seconde Guerre mondiale (Chaubert et Loyer, 2000, p. 939 ; Pierre-Yves Testenoire, 2022, p. 161). Le journal présente Korène de manière élogieuse, comme en témoigne l'extrait suivant :

---

29 « O Rio admirou, durante algum tempo, a artista francesa Vera Korene, na sua arte de declamar, que lhe assegurou tão merecido sucesso no teatro classico. [sic]

Primeiro premio do Conservatorio de Paris, passando, depois, do Odeon á "Comedie Française", adquiriu tal prestígio que foi incumbida de saudar os reis da Inglaterra, em nome da classe, na sua visita a Paris. [sic]

Veio, um dia, a hora trágica da França. Vera Korene, judia, teve cassada a nacionalidade confiscado os bens, perdeu tudo. [sic]

Emigrou para o Brasil e aqui viveu discreta e retraída, até aceitar um contrato de Louis Verneuil, subvencionado pelo "French War Life". [sic]

Agora, aparece o seu nome envolto numa historia de espionagem. Trata-se de confusão intencional, destinada a prestigiar os verdadeiros espiões, que fazem sempre esse jogo conhecido, de desmoralização geral. [sic]

Injusta e grosseira, a acusação contra Vera Korene é também irrisoria. » [sic]

> [Véra Korène] a été invitée à intégrer la liste des participants du programme artistique à présenter durant la saison 1943-1944 à l'« École Libre des Hautes-Études » de New York, dont la direction a été confiée au célèbre philosophe Jacques Maritain. La notable déclamatrice Vera Korène, secrétaire de la Comédie-Française, a laissé au Brésil les meilleures et les plus vives impressions.
>
> Véra Korène, qui doit réaliser une série de cours et de conférences dans cette célèbre institution culturelle, fondée en 1941, sur Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais, Marivaux, Victor Hugo et Alfred de Musset, avait auparavant donné, dans l'auditorium de « A Gazeta » à São Paulo, un brillant cours, dont le succès avait constitué un véritable événement artistique dans la capitale paulista. (A Noite, 24 août 1943, p. 4, *notre traduction*).[30]

Après cette période, son nom ne réapparaît qu'en 1947, un an après son retour en France et sa réintégration à la Comédie-Française. Un article de cette époque met en avant le film *Tamara la Complaisante*, réalisé par Félix Gandéra et Jean Delannoy en 1937 d'après le roman de Georges-André Cuel. Ce film, diffusé au Brésil sous le titre *Tamara, a pecadora da Sibéria* (Tamara, la pécheresse de Sibérie), reçoit des critiques éminemment positives:

> Adapté d'un roman de M.G.A. Cuel, Tamara, la pécheresse de Sibérie fait partie des beaux films français d'avant-guerre que nous découvrons seulement maintenant. C'est l'un des grands

30 « Foi convidada para integrar a lista dos participantes do programa artístico a ser apresentado, durante a "saison" 1943-1944, na "École Libre des Haviers-Etudes", de Nova York, cuja direção foi confiada ao ilustre filósofo Jacques Maritain, a notável declamadora Vera Korene, secretária da Comédie Française, que no Brasil deixou as melhores e mais gratas impressões. [sic] Vera Korene, que deverá realizar uma série de cursos e conferências naquela célebre instituição cultural, fundada em 1941, sobre Corneille. Racine, Moliére, Beaumarchais, Marivaux, Victor Hugo e Alfred de Musset, realizou, em tempo, no auditório de "A Gazeta" de São Paulo, um brilhante curso, cujo êxito constituiu um verdadeiro acontecimento artístico na capital paulista. » [sic]

> travaux de Victor Francen, dans ce genre qui l'a rendu célèbre dans le cinéma français. C'est le chef-d'œuvre de la carrière de Véra Korène, l'actrice qui est arrivée à Rio, réfugiée de l'invasion de la France, sur un petit navire, et qui a ensuite été accusée d'espionnage au service de Hitler… (A Scena Muda, avril 1947, p. 31, *notre traduction*).[31]

L'année suivante, concernant sa prestation au théâtre, le journal *Correio da Manhã* publie dans sa rubrique « Théâtre » un compliment pour l'interprétation de Korène dans la pièce Andromaque de Jean Racine, où elle incarne le rôle d'Hermione[32] :

> Il n'est pas nécessaire de parler des classiques, admirablement interprétés à la Comédie-Française, dont l'esprit a été entièrement renouvelé ces dernières années. La prestation de Véra Korène dans Andromaque, par exemple, est quelque chose qu'il est difficile d'oublier, tout comme ses interprétations de diverses comédies de Molière. (Correio da Manhã, 1 de setembro de 1948, p. 13, *notre traduction*)[33]

De plus en plus succinctes et se concentrant exclusivement sur sa carrière, trois informations concernant Véra Korène sont relevées dans les années 50, une en 1950 et deux en 1955. La première, dans le *Correio da Manhã* (18 août 1950, p. 2), évoque la nouvelle saison de la Comédie-Française et annonce Korène comme metteuse en

31 « Baseado num romance de M.G.A Cuel, faz parte dos belos filmes franceses de antes da guerra, que só agora estamos assistindo. É um dos grandes trabalhos de Victor Francen, naquele genero que o tornou famoso no cinema gaulês. É a obra prima da carreira de Vera Korene, a atris que chegou ao Rio, refugiada da invasão da França, num pequeno navio, e, depois foi acusada de espiã de Hitler.... » [sic]

32 Cf. https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=titre_uniforme_see&id=1133

33 « Nao é preciso falar dos classicos, admiravelmente interpretados na Comédie Française cujo espirito foi inteiramente renovado nêstes últimos anos. A atuação de Vera Korène em "Andromaque" por exemplo é uma coisa difícil de esquecer, como também as representações de diversas comédias de Molière. » [sic]

scène : « Les Sincères, de Marivaux, avec une mise en scène de Véra Korène ». La deuxième concerne l'interprétation de Korène dans la pièce Athalie, pièce dont Korène a été la metteuse en scène et aussi l'interprète du personnage Athalie (Correio da Manhã, 15 mai 1955, p. 17, *notre traduction*) : « Athalie, l'immortelle pièce de Racine, a connu un véritable triomphe dans une nouvelle mise en scène à la Comédie-Française, interprétée par Véra Korène et d'autres artistes[34] ». La troisième et dernière de cette décennie indique son départ à la retraite de la Comédie-Française en 1955, une nouvelle rapportée par le journal *A Noite* :

> Le ministre de l'Éducation nationale, Jean Berthoin, a signé les décrets de retraite de quatre membres de la Comédie-Française : Mme Beatrice Bretty, Mme Véra Korène, Mme Germaine Rouer et M. Jean Yonnep, qui avaient été proposés le 7 du mois courant par le Comité d'Administration. (A Noite, 20 décembre 1955, p. 5, *notre traduction*)[35]

Enfin, les derniers registres recensés comportent essentiellement des mentions du nom de Véra Korène. L'un d'entre eux remonte à 1963, alors qu'elle est déjà directrice du Théâtre de la Renaissance. Son nom refait surface dans un article consacré à la carrière d'Hélène Martini, intitulé « Les mains délicates tiennent fermement les rênes de la nuit parisienne » (Mãos delicadas seguram fortemente as rédeas da noite parisiense), publié dans le *Diário de Notícias* (13 et 14 septembre 1964, p. 17). Quelques années plus tard, en 1973, elle est à nouveau mentionnée dans le même journal, le *Diário de Notícias* (25 mars 1973, p. 3), lorsqu'elle remet le prix

34 « Athalie, a imortal peça de Racine, teve, em nova "mise en scène" verdadeiro triunfo na Comédie Française, interpretada por Vera Korene e outros artistas. » [sic]

35 « O ministro da Educação Nacional, Jean Berthoin assinou os decretos de aposentadoria de quatro membros da Comédie Française, Sras. Beatrice Bretty, Vera Korene, Germaine Rouer e sr. Jean Yonnep, que a 7 do corrente haviam sido propostos pelo Comité de Administração. » [sic]

Jules Berry à Alain Noury, dans la rubrique « Ce qui se passe en France » (Acontece na França).

Conclusions finales : l'exil de Véra Korène et le rôle des archives pour la reconstruction de la mémoire collective

Retraitée d'une des compagnies théâtrales les plus prestigieuses au monde, Véra Korène est brièvement présentée sur la page officielle de la Comédie-Française[36] pour la période de son exil : « En 1940, déchue de sa nationalité française en raison de ses origines juives, elle entreprend une longue tournée dans les deux Amériques avant de réintégrer la troupe à la fin de la guerre. » Le portail La Grange[37], dédié au patrimoine de l'institution, offre une description encore plus succincte : « En 1940, elle entreprend une longue tournée dans les deux Amériques ».

Le manque d'informations détaillées sur ces pages officielles souligne que cette période de la vie de Korène est sous-documentée et demeure en grande partie méconnue. Cette étude s'efforce de combler cette lacune en apportant des éléments permettant de reconstituer le parcours de l'artiste durant son exil, et notamment au début de celui-ci, en se concentrant particulièrement sur sa période au Brésil.

Enfin, en retraçant le parcours de cette figure éminente à travers une analyse journalistique et en tenant compte du fait que les informations relatives à Véra Korène durant son exil au Brésil proviennent exclusivement de la presse, cette étude souligne l'importance des archives de presse, telles que l'Hémérothèque, en tant que ressources pour la recherche scientifique. Il est important de reconnaître la valeur de ces sources non seulement pour leur capacité à rendre les informations accessibles, mais aussi pour leur rôle dans la préservation de la mémoire collective.

---

36 Cf. https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/vera-korene#

37 Cf. https://comedie-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=author_see&id=989&function=772

RÉFÉRENCES

CHARAUDEAU, Patrick. Les médias, un manipulateur manipulé. *La manipulation à la française*, Ed. Economica, Paris, 2003. Disponible in http://www.patrick-charaudeau.com/Les-medias-un-manipulateur,162.html. Accès le 17 mai 2024.

CHAUBET, François ; LOYER, Emmanuelle. L'école libre des hautes études de New York: exil et résistance intellectuelle (1942-1946). *Revue historique*, 2000, p. 939-972.

GIORDANO, Rafaela Boeira. *Do jornal à ciência: a hemeroteca digital brasileira como fonte de informação para a pesquisa científica*. Thèse (Doctorat en Science de l'Information) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, rio de Janeiro, 2016. Disponible in http://ridi.ibict.br/handle/123456789/883. Accès le 17 mai 2024.

KNAUF, Jean. *Rapport Comédie Française, 1940*. Disponible in https://lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_4.pdf. Accès le 15 juillet 2024.

KNAUF, Jean. *Rapport Comédie Française, 1944*. Disponible in https://lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_8.pdf. Accès le 15 juillet 2024.

NORA, Pierre. *Comment écrire l'histoire de France ?* Les Lieux de Mémoire. Les France. Paris : Gallimard, 1992.

TESTENOIRE, Pierre-Yves. Jakobson & Co. La linguistique à l'École libre des hautes études. *La linguistique et ses forme historiques d'organisation et de production*, 2022, p. 161-188. Disponible in https://hal.science/hal-03981812/. Accès le 15 juin 2024.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. Rompendo o silêncio: a historiografia sobre o antissemitismo no Brasil. *Cadernos de História*, 2012, vol. 13, no 18, p. 79-97. Disponible in https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2012v13n18p79/3871 . Le 23.07.2024. Accès le 15 juillet 2024.

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza ; SIUDA-AMBROZIAK, Renata. Da Polônia ao Brasil (1933-1945): memórias dos refugiados do nazismo e sobreviventes do Holocasto. *Revista del CESLA*, 2017, no 20, p. 165-190. Disponible in https://www.redalyc.org/journal/2433/243354741017/movil/. Accès le 15 juillet 2024.

Articles de journaux

Theatro Estrangeiro. *A Revista Brasileira,* Rio de Janeiro, 1934, p. 166-172. Disponible in https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=139955&pesq=Korene&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=14860. Accès le 15 juillet 2024.

A Elegancia Feminina. *Diário da Manhã,* Recife, 3 de novembro de 1935, p. 11. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_02&Pesq=Korene&pagfis=20661. Accès le 15 juillet 2024.

Contra espionagem. *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1939, p. 8. Disponible in https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Korene&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=40434. Accès le 17 juillet 2024.

O 'Santa Helena' foi tomado como navio fantasma. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1940, p. 5. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=2045. Accès le 15 juillet 2024.

Vera Korene e o curso de Dicção e Declamação – O êxito da "gazeta", de São Paulo. *A Noite,* Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1940, p. 5. Disponible in https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=%22Korène%22&pagfis=4939. Accès le 05 juillet 2024.

Tiveram cassada a nacionalidade franceza – Vera Korene figura entre os atingidos pelo acto do governo Vichy. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1940, p. 5. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=Korene&pagfis=3747. Accès le 05 juillet 2024.

Véra Korène – A protagonista do filme 'Ao serviço de Tzar' – que no momento se encontra nesta capital é uma expressão pura do theatro clássico francez como 'societaire de la comedie française'. *Diário Carioca,* Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1940, p. 6. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=3163. Accès le 15 juillet 2024.

Confiscados os bens de Henry Torrés e Vera Korene. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1940, p. 1, Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=%22Kor%c3%a8ne%22&pagfis=6199. Accès le 05 juillet 2024.

1º Premio de Tragedia e de Comedia. *O Dia*, Curitiba, 20 de dezembro de 1940, p. 2. Disponible in : https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.

bn.br&pagfis=41698. Accès le 05 juillet 2024.

Véra Korène já trabalhou no cinema: Interessantes detalhes da carreia da festejada artista francesa. *Correio do Paraná*, Curitiba, 20 de dezembro de 1940, p. 6. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171395&Pesq=Korene&pagfis=13694. Accès le 05 juillet 2024.

Chegou a Senhora Coucher.... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1941, p. 3. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_07&Pesq=Korene&pagfis=4381. Accès le 30 juillet 2024.

O Problema dos Indesejáveis. *Novas Diretrizes* : Politica, Cultura, Economia, Rio de Janeiro, fevereiro 1941, p. 7 – 9. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=122670&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=1829. Accès le 30 juillet 2024.

Dois bailarinos norte-americanos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1942, p. 9. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=10062. Accès le 30 juillet 2024.

Enviaram a Berlim 'croquís' de aeroportos brasileiros! *A Noite,* Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1943, p. 3. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=%22Kor%c3%a8ne%22&pagfis=19207. Accès le 30 juillet 2024.

Tentaram apunhalar o Brasil pelas Costas. *O Radical*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1943, p. 2. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830399&Pesq=Korene&pagfis=25487. Accès le 30 juillet 2024.

Controlavam o movimento de aviões americanos para a África. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1943, p. 7. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=13194. Accès le 20 juin 2024.

Mulheres a serviço da espionagem alemã no Brasil. *O Dia*, Curitiba, 9 de fevereiro de 1943, p. 1. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=48881. Accès le 20 juin 2024.

Espiões alemães denunciaram a saída de aviões do Brasil para a África do Norte. *Diário de Pernambuco*, Recife, 10 de fevereiro de 1943, p. 3. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.

bn.br&pagfis=11432. Accès le 20 juin 2024.

Vera Korene injustamente envolvida na trama de espionagem. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1943, p. 1-2. *Disponible in https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=%22Korène%22&pagfis=19262*. Accès le 20 juin 2024.

A verdade sobre Vera Korene. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1943, p. 2. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&Pesq=Korene&pagfis=15033. Accès le 20 juin 2024.

Vera Korene. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1943, p. 17. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=16203. Accès le 10 juin 2024.

Vera Korene. *Jornal do Comércio*, Manaus, 21 de fevereiro de 1943, p. 2. Disponible in: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=43641. Accès le 30 juillet 2024.

Vera Korene. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 de fevereiro de 1943, p. 4. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_12&pesq=Korene&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=11541. Accès le 30 juillet 2024.

Atuação de Véra Korene nos Estados Unidos. *A Noite,* Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1943, p. 4. Disponible in https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=Korene&pagfis=22368. Accès le 20 juillet 2024.

Tamara – A pecadora da Sibéria. *A Scena Muda :* eu sei tudo*,* abril de 1947, p. 31. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pesq=Korene&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=46810. Accès le 30 juillet 2024.

Teatro – Uma viagem pelos teatros da França e da Bélgica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1948, p. 13. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=Korene&pagfis=43170. Accès le 30 juillet 2024.

Recado de Paris. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1950, p. 2. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Korene&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=4597. Accès le 30 juillet 2024.

Cinema – Internacionais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de maio de

1955, p. 17. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Korene&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=48142. Accès le 30 juillet 2024.

Aposentadorias na « Comedie Française ». *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1955, p. 5 Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&pesq=Korene&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=33714. Accès le 30 juillet 2024.

Mãos delicadas seguram fortemente as rédeas da noite parisiense. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 13 e 14 de setembro de 1964, p. 17. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=Korene&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=41869. Accès le 30 juillet 2024.

Teatro – Acontece, na França. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1973, p. 3. Disponible in https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=Korene&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=23930. Accès le 30 juillet 2024.

Montagens discursivas em psicanálise: resistência e estranhamento na escrita em primeira pessoa

Luciene Jung de Campos

Será que foi da escrita que você renasceu, dessa descida, a cada livro, na direção daquilo que eu não conhecia antes, como neste aqui, em que tenho a impressão de abrir cortinas que se multiplicam incessantemente num corredor sem fim?

Annie Ernaux

Montagens discursivas: tentativa de delineamento de um possível conceito

Situo-me na relação discurso, linguagem e poder, proposta por este Colóquio, apresentando a resistência através da escrita em primeira pessoa para discussão, produto da interpelação e das identificações possíveis, onde coexistem inconsciente e ideologia.

Este ensaio tem por objetivo refletir sobre a complexidade de escrever na primeira pessoa do singular, o eu, assumindo a responsabilidade sobre aquilo que se diz, que se escreve e que se pensa. Trata-se de rever a nossa relação com o objeto de pesquisa, *os efeitos de identificação assumidos e não negados*, *através das descrições regulares de montagens discursivas,* segundo Pêcheux ([1982] 2015, p. 56). Parto do princípio que a escrita depende de redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ela irrompe, constituindo-se um efeito dessas filiações sócio-históricas de identificação, dando sequência a um trabalho. Esse trabalho de elaboração da escrita do

objeto de estudo é deliberado, mas não totalmente consciente, pois é atravessado por determinações inconscientes.

A escrita que aborda e delineia o projeto para ser executado sofre um deslocamento, pois não há identificação plenamente bem-sucedida, ou seja, não existe ligação sócio-histórica que não seja afetada em seu processo. A escrita, na tentativa de teorização, surge como uma instalação, uma montagem discursiva, uma espécie de gambiarra, estrutura precária em que o pesquisador estende os *andaimes suspensos* (Maldidier, 2003, p.15) para cercar o objeto de estudo. Andaimes suspensos é uma metáfora de Michel Pêcheux, proferida ainda sob seu pseudônimo de Herbert, quando ele faz a crítica da Psicologia e das Ciências Sociais em seu vieses pragmatistas quantitativos.

A figura dos andaimes já estava presente no início da obra de Freud (1900), quando se referia a seus casos clínicos, priorizando a fala das pacientes, enquanto um fato que antecede a teoria, desconstruindo-a:

> A meu ver, é lícito darmos livre curso a nossas especulações [Vermutugen], desde que preservemos a frieza de nosso juízo e não tomemos os andaimes pelo edifício. E uma vez que, em nossa primeira abordagem de algo desconhecido, tudo de que precisamos é o auxílio de algumas representações provisórias, darei preferência, inicialmente, às hipóteses de caráter mais tosco e mais concreto. (Freud [1900]2003, p. 131).

Lacan (1975/1983) retoma a preocupação de Freud para iniciar uma investigação e formular uma interpretação, sobre o que está sendo escutado na clínica:

> Inútil dizer-lhes que, como os conselhos são dados para não serem seguidos, não deixamos desde então de tomar o andaime pelo prédio. Por outro lado, a autorização que Freud nos dá de utilizar relações auxiliares para nos aproximarmos de um fato

> desconhecido me incitou a dar provas de uma certa desenvoltura para construir um esquema (Lacan [1975]1983, p. 92).

Pêcheux, Freud e Lacan falam dessas estruturas auxiliares obrigatórias, um tanto frágeis e escorregadias às quais precisamos nos apegar para nos acercarmos do objeto desconhecido, tanto na pesquisa acadêmica, quanto na clínica. Numa visada materialista, os três autores alertam que não é a teoria que comanda, mas o fato histórico, o sintoma e o desejo, que o sujeito do inconsciente interpelado ideologicamente busca interrogar. O que se tece em torno da materialidade são interpretações, no esforço de tentar dar forma para um tópico amorfo.

As montagens discursivas funcionam por desestruturação--reestruturação dessas redes e trajetos (Pêcheux, [1983]2015). A pesquisa científica não está desligada da sociedade e da história, tampouco do desejo e do lugar social do pesquisador. A posição de trabalho evocada por Pêcheux, em relação à Análise do Discurso não supõe, de forma alguma, qualquer cálculo ou previsão dos possíveis deslocamentos de filiações, muito menos facilidades ou sucesso na busca do pesquisador. Ela supõe apenas que, através das montagens discursivas, se possa investigar os momentos de interpretação enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais. Isto é, que os efeitos de identificação possam ser assumidos e não negados e que a forma de apresentação dessa montagem seja a mais singular possível para cada pesquisador.

A escrita freudiana: uma escrita em primeira pessoa

No universo freudiano, escrever é muito mais do que a presença implícita subjacente à produção de uma obra extensa. A escrita é uma presença explícita e exaustiva que tem como tema uma vivência narrada para alcançar a cena clínica do inconsciente, seja ela percebida antes ou depois. Presença intensa e recorrente que obrigou o criador da psicanálise a apelar para diversas dimensões

do saber: o campo onírico, o universo da literatura, o mundo das artes, as lembranças de viagens por cidades e países mais próximos ou distantes, os acidentes ferroviários, as guerras e as epidemias. Esses materiais eram organizados em formato de cartas, de conferências, de artigos ou de livros para dar sustentabilidade à teoria e à técnica psicanalítica nascentes. Nesse sentido, Freud é levado a considerar que a descrição de casos clínicos está muito próxima de um romance, algumas vezes um romance familiar, noutras vezes, um romance histórico, mas sempre pessoal.

No entanto, sua forma de produzir conhecimento, nem sempre foi bem aceita pelas instituições médicas. Em suas *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, entre 1915 e 1917, Freud refere que a "educação prévia e todos os seus hábitos de pensamento estão inevitavelmente propensos a fazer com que se oponham à psicanálise" (Freud, [2016]1976, p.28), pois "nada acontece em um tratamento analítico além de um intercâmbio de palavras entre o paciente e o analista" (Freud, [2016]1976, p.29). As informações que circulam em uma análise serão dadas pelo analisante a partir de uma ligação afetiva especial com o analista. A mesma desconfiança dos "amigos da ciência" em relação à psicanálise, desde seus primórdios até os dias atuais, estende-se sobre a escrita em primeira pessoa em trabalhos acadêmicos. De forma geral, os jovens pesquisadores se perguntam se essa escrita é legítima e aceita como científica e se podem mesmo se apropriar de objetos de pesquisa, decidindo tema, recorte e corpus. Assim como Freud, ao se referir às desconfianças da área médica, perguntam-se sobre as consequências de escrever com essa intimidade, que em geral levanta a suspeita "de uma doutrina esotérica, fantástica, ávida de engendrar mistérios e de pescar em águas turvas" (Freud, [2016]1976, p.35).

Em minha experiência acadêmica, a antipatia que se volta contra a escrita em primeira pessoa é semelhante àquela que se volta contra a pesquisa psicanalítica e contra a Análise do Discur-

so. Ambas lidam com o inconsciente, tanto no desejo quanto na ideologia. São disciplinas consideradas "estranhas", essa estranheza já foi abordada por Leandro-Ferreira (2004), salientando a peculiaridade tanto da Psicanálise quanto da Análise do Discurso de se estruturarem por um furo, na sustentação de uma falta que constitui o sujeito e a língua na certeza de falhar. A ausência de completude abre para um espaço perturbador de transformação do sentido. É no "*nonsens* do inconsciente, em que a interpelação encontra onde se agarrar" (Pêcheux, [1978] 2014, p. 276), por outro lado, é via inconsciente que a resistência opera através dos indícios de silenciamentos, pois não há ritual de dominação sem falhas, que faz com que aquilo que não pode ser dito se imponha sob outra e mais outra forma inusitada.

Na escrita em primeira pessoa, busco afirmar o lugar do inconsciente, o que talvez pareça à ciência centrada na razão uma ofensa a um preceito científico, para nós da Psicanálise e da Análise do Discurso funciona mais como um preconceito intelectual. Nesta proposta, interessam os conflitos do pesquisador e a falta que ele coloca em questão no trabalho da escrita com o seu objeto. Os argumentos de Freud vão na direção de que os processos mentais são inconscientes e que apenas alguns atos e sentimentos são controláveis por nós. A consciência não é a característica que define o psíquico, nem o sujeito. Existe um desejar não apreendido que se manifesta na escrita. Da ordem das pulsões sexuais, esse desejo só pode ser descrito como sexual, tanto no sentido estrito, como no sentido mais amplo do termo. Na clínica psicanalítica, as pulsões estão implicadas na causa dos sintomas, dos atos falhos, dos sonhos, nas criações culturais, artísticas, científicas, políticas e sociais. A pulsão repete tanto quanto o sujeito, ou por meio dele.

O quase conceito estranho [*Das unheimliche*]: uma montagem discursiva freudiana

O texto que tomo para materialidade de análise, nesta pesquisa, é o *Das unheimliche* (Freud, [1919],1982). É mencionado por Freud numa carta a Ferenczi de 12 de maio de 1919, na qual diz que recuperou um velho texto de uma gaveta e o está reescrevendo (Freud, 1996). Para tratar do *Das unheimliche* Freud faz minuciosa busca em dicionários alemães, bem como em dicionários em outras línguas. O estranho — tradução que vai se consagrar no Brasil — exige mais de uma forma de representação linguística, mais de um idioma, para ser tangenciado. Portanto, Freud recorre à literatura, às próprias vivências de viagens, trata da compulsão à repetição. Busca valorizar as *qualidades do sentir*, a partir dos impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos dependem de um conjunto de fatores para se anunciarem, por isso necessitam de uma estética específica para se apresentarem.

Freud, ao valorizar as pesquisas acadêmicas anteriores sobre o tema, parte dos estudos *médico-psicológicos* de Ernst Jentsch que publicou sobre o conceito em 1906, referindo que Jentsch destaca com razão o obstáculo apresentado pelo fato de que "as pessoas variam muito na sua sensibilidade a essa categoria de sentimento" (FREUD, [1919],1982, p.276). Freud acrescenta sobre isso que o tema do "estranho" é negligenciado no campo da estética, talvez por estar obrigatoriamente relacionado com o que é assustador, provocando medo e horror e que os tratados de estética preferem se dedicar ao que é belo, atraente e sublime. Ao mesmo tempo em que valoriza, ele critica a postura de Jentsch pela "particular obtusidade na matéria, onde a extrema delicadeza de percepção seria mais adequada" (Freud, [1919],1982, p.276), convidando ao autor a experimentar a estranheza em si próprio, reconhecendo algo que tenha lhe causado essa impressão.

Em seu estudo, Freud propõe dois direcionamentos para acercar o tema do estranho. Primeiro, descobrir que significado veio a ligar-se à palavra 'estranho' no decorrer da sua história; segundo, reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza. Acrescenta:

> Mas devo confessar que não fiz um exame muito completo da literatura relacionada com esta minha modesta contribuição, particularmente da literatura estrangeira, por razões que, como pode ser facilmente adivinhado, *estão nos tempos em que vivemos*; de forma que meu artigo é apresentado ao leitor sem qualquer pretensão de prioridade (Freud, [1919],1982, p.276, grifos meus).

Na citação acima, Freud assume os limites de sua pesquisa e faz alusão aos tempos de guerra no período de 1914 a 1918, conhecida como "Primeira guerra mundial", refiro-me assim, pois nós analistas do discurso devemos desconfiar dessas nomenclaturas, já que as guerras sempre existiram. Estranhamente, algumas guerras recebem estatuto de ordem e de grandeza diferenciado, o que exigiria uma análise mais consistente de suas condições de produção, o que não é o meu objetivo agora. O que importa agora é que Freud reconhece a exterioridade histórica atravessando a sua produção e registra isso. O que importa é que o campo que estava construindo exigia idas a bibliotecas e museus, trocas de cartas e de livros, práticas quase inviabilizadas em situação de guerra.

Sem sair do que é estranho e sinistro, sigo na pesquisa etimológica da palavra *unheimlich* realizada por Freud em dicionários. Neles, *Das unheimlich* está relacionado "àquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (Freud[1919]1976p.277). Observa que a supressão do prefixo *un* da palavra alemã *unheimlich* faz relação direta com *heimlich,* cujo significado está ligado ao lar. *Unheimlich* pode ser entendido como

a negação do familiar, mas que precisa do familiar para se instalar como sentido, pois o *unheimlich* contém o *heimlich*.

> A palavra alemã '*unheimlich*' é obviamente o oposto de '*heimlich*' ['doméstica'], '*heimisch*' ['nativo'] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (Freud[1919]1976p.277).

Freud reconhece que Jentsch não foi além da equação *estranho = não familiar*, pois "atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual" (Freud[1919]1976p.277), assim o *estranho* caracteriza-se por algo que não se sabe como lidar. No entanto, Freud elogia o exemplo que Jentsch traz sobre a dúvida quanto a saber se figuras de cera, bonecos e autômatos estão mortos, mas parecem vivos ou se estão vivos, mas parecem mortos e a poderosa impressão de estranheza causada no espectador, envolvendo-o nessa incerteza de maneira que perdure nela, sem obter um esclarecimento imediato. Jentsch cita os contos de E.T.A. Hoffmann como eficazes em provocar esse efeito emocional no leitor com suas narrativas fantásticas, especialmente O *homem da areia,* lançado entre 1816 e 1817 (Suzuki, 2023).

Jentsch analisa O *homem da areia* enfatizando o tema da boneca Olimpia que se confunde com um ser humano, por quem Nataniel desenvolve uma afeição instantânea, remetendo à fantasia da mulher idealizada, fazendo oposição à Clara, noiva do protagonista:

> Olímpia tocou piano com grande habilidade e cantou uma ária de bravura com voz límpida como um sino de vidro. Nataniel ficou absolutamente encantado; [...]. As coloraturas artificiais [do

> rosto] eram para ele júbilos celestiais de uma alma transfigurada em amor [...] ainda ninguém a havia tirado para dançar e ele mal conseguindo gaguejar uma palavra, pegou sua mão. Mais fria que o gelo era aquela mão (Hoffmann, 2023, p.72).

Freud concorda com o achado de Jentsch e chama a atenção para a rica estranheza do tema, apontando outros aspectos do conto: "Mas não posso achar – e espero que a maioria dos leitores concordem comigo – que o tema da boneca Olimpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato, o mais importante" (Freud, [1919],1982, p. 285). Freud afirma que o tema principal da história é "pelo contrário, algo diferente, algo que lhe dá o nome e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do 'homem da areia', que arranca os olhos das crianças".

> O conto inicia com as recordações de infância de Nataniel, entre elas a lembrança da morte misteriosa de seu querido pai. Em algumas noites, a mãe costumava mandar as crianças mais cedo para cama, alertando-as de que o homem da areia estaria chegando. Nataniel associa o homem da areia a um tenso visitante com o qual o pai trabalhava em algumas noites: "no silêncio de papai e na tristeza de mamãe, certa noite percebi que o homem da areia viria" (Hoffmann, 2023, p.13).
>
> Quando perguntava à sua mãe se o homem da areia existia, ela dizia que não, era só uma maneira de falar para avisar que estava na hora de dormir. No entanto, como a resposta da mãe não o convence, ele pergunta à babá que tipo de homem é o homem da areia:
>
> "Ora Nathanael, meu pequeno", ela disse, "você ainda não sabe? É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga um punhado de areia nos olhos delas, com isso, seus olhos saltam para fora, sangrando, e ele então coloca no saco e leva à lua crescente para alimentar suas criancinhas,

> que estão no ninho e tem bicos curvos, como os de coruja, para bicar os olhos das criancinhas travessas (Hoffmann, 2023, p.9).

Impressionado com o relato da babá, Nataniel começa a espionar o convidado do pai, que é um advogado desagradável, chamado Copélio que costumava chamar as crianças de bestinhas. O pai e Copélio estão no escritório em volta de um braseiro incandescente:

> "Meu Deus! Ao se debruçar sobre o fogo, meu pai tinha uma aparência completamente diversa. Uma dor terrível, convulsiva, parecia ter transformado suas feições ternas e íntegras numa feia e repugnante imagem do diabo. Estava parecido com Coppelius. Este balançou o alicate vermelho em brasa e com ele tirou da fumaça espessa massas reluzentes e então as martelou com cuidado. Eram como que faces sem olhos – no lugar destes, monstruosas e profundas cavidades negras. "Olhos pra cá! Olhos pra cá!, gritava Copellius com voz abafada e ameaçadora" (Hoffmann, 2023, p.20).

Tomado de horror, Nataniel solta um grito e despenca do esconderijo de onde observava a cena, sendo agarrado por Copélio que ameaça arrancar-lhe o par de olhos, mas é salvo pelo pai, que ordena ao homem que solte o garoto. Nataniel desmaia. Um ano depois, durante outra visita do homem da areia, o pai é morto por uma explosão no escritório.

Freud reconhece, na fantasia do menino, a influência da história contada pela babá. "Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças" (Freud, [1919],1982, p.289). Relembra que costumamos dizer que zelamos por uma coisa como se fosse a menina dos olhos. Nos estudos psicanalíticos dos sonhos, das fantasias e dos mitos, o medo de ficar cego é, em geral, uma fantasia de temor à castração. Os olhos vazados de Édipo por ele mesmo, funcionam como lei de talião – castigo de castração – para os crimes de matar o pai e desposar a mãe.

Voltando ao conto e às fantasias infantis, na perspectiva defendida por Freud ([1919],1982, p.289), a "ameaça de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura, e que é essa emoção que dá, antes de mais nada, intenso colorido à ideia de perder outros órgãos". Motivo pelo qual Hoffman colocou essa angústia em relação tão íntima com a morte do pai, pois o homem da areia aparece sempre como um perturbador das relações amorosas.

Nesta ligação do estranho às fantasias de temor à castração, Freud recorre a um arquivo que transcende os estudos e as referências tidas como científicas, até então, e debruça-se sobre obras literárias, teatro grego e experiências infantis cotidianas propondo um gesto de leitura em que teoria e empiria constituem-se mutuamente, próprio das disciplinas de interpretação, tais como a psicanálise e a análise do discurso. Nessa linha, Pêcheux ([1981]2010, p.51) propõe tratar o arquivo de modo a constituir "um espaço polêmico das maneiras de ler", ou seja, "enquanto relação do arquivo com ele mesmo, em uma série de conjunturas, trabalho da memória histórica em perpétuo confronto consigo mesma".

Ao abordar as fantasias infantis de castração, Freud propõe outro modo de trabalhar o desenvolvimento infantil, com olho crítico, constata a impossibilidade de se identificar com a moralidade sexual convencional e não manifesta concordância com a forma como a sociedade procura regulamentar os problemas da vida sexual na prática. Propõe outra leitura do conto de Hoffmann em relação direta com a ideologia patriarcal, onde fervilha a inscrição do político. Problematiza a ambivalência de sentimentos na dinâmica familiar a partir da imagem do pai desdobrada no advogado Copelios e mais tarde, no vendedor de barômetros Coppola, "cujos nomes remetem aos olhos: "copa" em italiano significa 'órbita ocular', o que na interpretação freudiana, indicaria que o conto trata inconscientemente do medo da cegueira, isto é, simbolicamente, do

medo da castração" (Suzuki, 2023, p.102). Apoiando-se na teoria freudiana, Milner (2012) alerta sobre esse entrecruzamento entre a língua e a psicanálise ao expor o ponto nodal no qual o inconsciente vem corromper a linguística; nó que faz notar uma relação acessível com uma provável teoria do desejo.

Nesse enlace da língua com o inconsciente, Freud continua a sua busca obstinada sobre o "campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão", como afirma Pêcheux ([1981]2010). Recorre ao verbete *unheimlich* em outras línguas, compilando-o curiosamente em seus deslizamentos de sentido. Depois disso, retorna ao dicionário alemão, concluindo que *heimlich* é uma palavra que se desdobra em direção à ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto. Da ideia de *'familiar', pertencente à casa, não estranho, doméstico (domesticado), íntimo, amistoso* para a ideia de *escondido, oculto da vista dos estranhos, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros, secreto*.

A pesquisa de Freud nos dicionários tenta separar as duas palavras, ao mesmo tempo em que parece buscar um limite de pertencimento do '*unheimlich'e do heimlich* à língua alemã e da forma desse pertencimento, ao tentar iluminá-las e jogá-las no já-posto sobre o seu sentido na língua. "Aponta, então, fronteiras na escrita; diz das partições em uma língua", conforme os estudos de Petri e Medeiros (2013) em seus estudos sobre verbetes em obras literárias.

Na busca por conceituar o estranho, Freud se defronta com o real da língua (Milner, 2012), na tentativa de nomear aquilo que escapa à univocidade, inerente à qualquer definição, de certa forma, busca em vão domesticar esse real, debatendo-se com o equívoco, constitutivo da língua, implicado pela ordem do simbólico. A referência ao escritor alemão Gutzkow, ao mesmo tempo em que apresenta o deslocamento de sentido do *heimlich* para o *unheimlich*, aponta para o equívoco:

> "*Os Zecks* [nome de família] *são todos 'heimlich'*." [...]' "'*Heimlich*'? *O que você entende por 'heimlich'*?" "*Bem,... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.*" "*Oh, nós chamamos a isso 'unheimlich'; vocês chamam 'heimlich'. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeitoso acerca dessa família*?"' (Gutzkow). (Freud[1919]1976, p.280).

Esta pesquisa de Freud nos dicionários faz a palavra *unheimlich* correr solta para reenviá-la ao texto e apontar um lugar de língua em deslocamento, sempre sujeita ao equívoco, abrindo-se para outras possibilidades de sentidos. Esta palavra da língua que está inscrita em um passado, vem ao presente através desse texto e indica um gesto que porta algo que não havia sido articulado sobre a língua. A retomada do *unheimlich* nos dicionários não pressupõe separá-la do universo, mas iluminá-la e transportá-la em outra configuração de análise. Toca a materialidade da escrita em primeira pessoa para produzir um texto e toca a língua. Desdobra-se sobre o escrever e o fazer clínico ao mesmo tempo em que transforma o dizer e a escuta.

Escrever em primeira pessoa é experimentar a estranheza

Freud, num gesto de coerência e delicadeza convida o leitor a experimentar a estranheza em si próprio ao descrever uma experiência de viagem, reconhecendo algo em si que tenha lhe causado tal impressão:

> Em certa tarde quente de verão, caminhava eu pelas ruas desertas de uma cidade provinciana da Itália, quando me encontrei num quarteirão sobre cujo caráter não poderia ficar em dúvida por muito tempo. Só se viam mulheres pintadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me a deixar a estreita rua na esquina seguinte. Mas, depois de haver vagado algum tempo sem perguntar o caminho, encontrei-me subitamente de volta à mesma

> rua, onde a minha presença começava agora a despertar atenção. Afastei-me apressadamente uma vez mais, apenas para chegar, por meio de outro *détour*, à mesma rua pela terceira vez. Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha, e alegrei-me bastante por encontrar-me de volta à *piazza* que deixara pouco antes sem quaisquer outras viagens de descoberta (Freud 1919[1976], p.296]).

As ideias de Freud não são desligadas do afeto, sua pesquisa se dá no cotidiano, mas não se confunde com o senso-comum. Não se trata de um conhecimento que está nas profundezas do psiquismo, mas na sua superfície e se manifesta no social. *Afastei-me apressadamente uma vez mais, apenas para chegar, por meio de outro détour, à mesma rua pela terceira vez* é uma constatação que não menospreza o equívoco. Ele coloca em linguagem um ato que revela a ambiguidade do gesto e aponta a divisão do sujeito, onde o eu não é o senhor em sua própria casa. Freud não nega a repartição e distribuição da cidade, percebe a disputa de forças entre os quarteirões. O equívoco é revolucionário (Leandro Ferreira, 2021), pois abala o princípio de unidade do sujeito e da cidade, onde o recalcado se encontra com a contradição da história que faz com que uma *cidade provinciana*, provavelmente conservadora, guarde bem o seu prostíbulo a poucas quadras da praça. É nesta dupla afetação pelo inconsciente e pela história que o pesquisador se situa. Assim, Freud expõe, na sua própria pele, que o estranho contém o familiar, reconhece o tropeço com o inconsciente na sua própria vivência. Ele não poupou palavras para remate do *unheimlich* na escrita da própria vivência para demonstrar uma impressão e construir um conceito. Na produção do conhecimento, alcança o singular e o pessoal da escrita implicada na história que toma a forma de montagens discursivas por intermediação do sujeito do inconsciente.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *Correspondence Sigmund Freud - Sandor Ferenczi*. Tome II :1914-1919. Paris: Les Éditions Calmann-Levy,1996.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise* [1915-1916]. In: FREUD, Sigmund, Obras completas. Rio de Janeiro: Imago. v. 15, 1976.

FREUD, Sigmund. O estranho [1919]. In: FREUD, Sigmund, Obras completas. Rio de Janeiro: Imago. v. 17, 1976.

HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia*. Ilustrações de Eduardo Beliner. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Análise de Discurso e Psicanálise: uma estranha intimidade*. Correio da APPOA, Porto Alegre, 2004.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*.2.ed. Campinas: Pontes Editores, 2021

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua* [1978]. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio [1975]. Tradução de Eni Orlandi. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje [1981]. *In:* ORLANDI, Eni. *Gestos de leitura:* da história no discurso. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

PÊCHEUX, Michel. O discurso, estrutura ou acontecimento, 7.ed. Campinas: Pontes Editores, [1983]2015.

PETRI, V.; MEDEIROS, V. Da língua partida: nomenclatura, coleção de vocábulos e glossários brasileiros. *Letras,* Santa Maria, n. 46, p.43-66, 2013.

SUZUKI, Márcio. Entre o autômato e os humanos: as muitas artes de E.T.A. Hoffmann (posfácio). In: HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia*. Ilustrações de Eduardo Beliner. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

O desmonte do monte (2018), filme de Sinai Sganzerla – um heteróclito composicional intermídia para um espectador "desantolhado"

Maria Cristina Cardoso Ribas

> A emancipação [do espectador], por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. (Rancière, 2012, p.17)

As múltiplas modalidades de articulações constitutivas dos textos literários trazem tanto a sua potência significativa que reconhecem o amálgama história (*fabula*), contexto e materialidade, quanto a convocação a um leitor emancipado (Rancière, 2012).

A crescente assumpção das misturas, em seus vários graus de saturação – transposições, combinações e referências (Rajewsky, 2012) –, demandam, do receptor, um modo de percepção diferenciado. A heterodoxia discursiva promove urgentes transformações de ordem teórico-crítica, dentre elas: reconhecer a dilatação dos suportes que vão além do livro impresso sem excluí-lo; empreender uma análise não exclusivamente conteudista que confunde interpretação com ajuizamento; desenvolver um diálogo não hierarquizante entre as mídias em jogo; entender a composição e o *modus operandi* como procedimentos que incluem inserções, repetições, rasuras, omissões, enfim, interferências que promovem o processo de iluminação mútua das artes.

As novas configurações democratizam o espaço literário, são (plata)formas de visibilidade da escrita e da imagem que inserem vozes de representação popular até então historicamente excluídas (Schøllhammer, 2009) e que precisam ser vistas, ouvidas, partilhadas. Essa expansão do olhar é vital para que se leia, fora do alheamento contemplativo, o diverso, o silenciado, o que implode as fronteiras e classificações e clama por novos espaços, temporalidades e configurações. Conforme já mencionei em trabalho anterior (Ribas, 2022), a revolução tecnológica na era digital implica reconfiguração da rede perceptiva que nos constitui e que continua ainda sob o domínio da visão contemplativa, projetiva, autocentrada. Se este modelo de captação entrar no modo automático-imediatista e não se estender aos silêncios, aos vazios, se não incluir a perda de controle nem escavar as múltiplas camadas da superfície, se não se atentar às texturas e granulações dessa mesma superfície e não for complementado pelas demais dimensões de sentidos, como vai dar conta da profusão de conexões e transformações? O diálogo que é monólogo a dois e o olhar sem escuta para o outro não são suficientes para observar os níveis multidimensionais das obras/eventos/pessoas/coisas, nem dão conta da ampliação dos campos. Claro, porém, que esse conjunto de procedimentos desejados implica longo e constante processo de reconstrução do modelo perceptivo e sem certezas de alcance. Caso a proposta que nos move seja acolher a intermidialidade e a inespecificidade artística urge, então, considerar as hibridações sem hierarquizá-las, abrir-se à experiência sensível revendo qual modo de percepção está presidindo a leitura adotada e ter em mente algum aprendizado que dialogue com as fortes tendências expansivas da arte.

Para entender a potência da literatura expandida, é importante passar pelos estudos da escultura em campo ampliado de Rosalind Krauss (2015, s.p.). A professora, artista e crítica de arte americana nos lembra que “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto

como uma evolução de formas do passado[...] nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos".

Na área das Letras, Florencia Garramuño (2012) reitera que a literatura adquiriu funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar, em textos abertos e permeados pelo exterior, atravessados pela relação entre arte e experiência. A proposta deste estudo, com o fundamento da Intermidialidade (Clüver, 2007; Diniz, 2012; Bruhn, 2020) visa compreender a tessitura plurimidiática do filme-documentário brasileiro de Sinai Sganzerla, de 2018, que reescreve a história do Brasil a partir da derrubada do Morro do Castelo, em 1920. Sinai nos devolve em espelho, através de documentos históricos e artísticos, a história de um Brasil silenciado, ignorado, vilipendiado, que nos defronta com a própria ignorância e nos convoca a enfrentar tudo isso e a nos implicar em contextos dos quais, queiramos ou não, fazemos parte.

A narrativa fílmica de *O Desmonte do Monte* é constituída por vários entrelaçamentos verbais, imagéticos, sonoros advindos de textos literários, pictóricos, musicais, fruto de minuciosa pesquisa iconográfica por Lucio Branco e Sinai Sganzerla. Vejamos: (1) o livro *Era uma vez o Morro do Castelo*, escrito por Nonato & Santos, que inclui as crônicas de autoria de Lima Barreto publicadas de 28/4 a 03/6/1905 no jornal *Correio da Manhã* que estão, por sua vez, reunidas no livro *O Subterrâneo do Morro do Castelo*; (2) a narração em off por Helena Ignez Galvão - atriz do cinema novo e mãe da cineasta -, como se fossem a voz das águas da Baía da Guanabara; narração esta que se dirige ao espectador e "fala" as crônicas escritas de Lima Barreto, relatos que originalmente se inscrevem como conversa com o ouvinte; águas azuis da baía de Gunabara, testemunho outrora silencioso e que agora, em viva voz, vai contar essa história de montes, desmontes, remoção e aterros; as mesmas águas que foram

canalizadas em jatos para, com sua força, derrubar o Morro do Castelo cuja terra pós-desmonte formou o Aterro do Flamengo que hoje as cerca; (3) as litografias e pinturas de artistas viajantes dos séculos XVI, como as do francês André Thevet, do belga Theodore de Bry e do alemão Hans Staden; e dos artistas viajantes do século XVIII-XIX, como o holandês Albert Eckhout, o alemão Johann Moritz Rugendas e o francês Jean-Baptiste Debret; (4) as fotografias dos brasileiros Augusto Malta e Marc Ferrez; além do (5) recurso técnico de inserir movimento nas imagens das comemorações do centenário de 1922, com efeito de "imagem viva"; (6) a trilha sonora híbrida (soul com sons indígenas – *The Budos Band* –, variações rítmicas africanas, marchinha de Carnaval, Chiquinha Gonzaga, Cartola, Noel Rosa, *The clash* e *afrobeat*), que acompanha e recria as sequências imagéticas. E, ainda, (7) os registros da Exposição do Centenário da Independência e da Exposição o Desmonte do Morro do Castelo; (8) as imagens de ressaca do mar, do Acervo MDL RAI (restauração arquitetônica Integrada); (9) filmagens da remoção da Vila Autódromo (2016), evento contemporâneo a nós que demonstra a infeliz persistência do comportamento higienista e excludente; (10) e quatro depoimentos, gravados para o Projeto Arquivo Vivo, do MIS RJ, de descendentes de trabalhadores e engenheiros que trabalharam na época.

Essa configuração plurimidiática que alia pesquisa documental e iconográfica, entrevistas, efeitos digitais e gráficos, silêncios, além de não descartar acasos ou improviso na filmagem resulta em um documentário que escapa do espartilho das filmagens com "roteiros de ferro". No Acervo iconográfico do documentário de Sinai, a composição heteróclita dos materiais é articulada na montagem deixando brechas para perguntas, atestes da nossa ignorância artística, histórica e política e construída de modo a criar uma narrativa que convoca nossos sentidos, nossa memória e a dor de reconhecer nossa parte nos desmontes em série que desde a *Overture* solapam o Rio de Janeiro. Nesta configuração intermidiática, ainda assim a narrativa

mantém a linearidade própria de uma contadora de histórias que quer conduzir seu leitor/espectador dentro de um documentário.

Este estudo visa compartilhar a potência e a criatividade de um filme que nos oferece, num passado/presente hibridizados, relatos apagados da história do Brasil. Para compartilhar minimamente a narrativa intermidiática de *O Desmonte do Monte*, optei por dividir a análise do filme em três momentos, "como se" fosse uma peça musical: *Overture* – (e não descobrimento) sinalizando um começo bem posterior ao provável início, mediatizado pela imagem do magma incandescente, erupção, derramamento estrondoso dos subterrâneos da terra. Na sequência, a parte a que chamei *Intermezzo*, aqui correspondendo à dança como rito de resiliência ancestral, à guerra e à escravidão dos povos originários, indígenas e africanos, trazidas pelos colonizadores. *Intermezzo* que instala genocídio em tempos de declarada Renascença; que promove, na maturação dos povos, a decrepitude sem ter passado pela adolescência. E a parte que chamei *Da Capo*, corresponde à diretiva que permite ao editor ou ao compositor repetir a parte prévia da música, com floreios ou improviso indicando um retorno e sinalizando a estrutura ternária da peça. No filme, a repetição dos desmontes adentrando o século XXI mostra a falência e a falácia do término, tanto quanto foi a do começo.

É um documentário fundamental para entender o Rio de Janeiro; ou enfrentar o nosso desconhecimento acerca dos processos de formação da cidade em que vivemos.

Overture - parte 1

> - Senhores, estamos com um vulcão por cima da cabeça. A frase não seria de todo absurda, desde que por uma ficção poética se concedessem por um momento ao inofensivo Castelo as honras vulcânicas.
> *Correio da Manhã* - terça-feira, 2 de maio de 1905. (BARRETO, 2019, p.14).

Na primeira cena, o filme acende a tela: um laranja incandescente ocupa 80% da visão do espectador. (Fig.1) Abaixo, uma faixa na sombra como se fossem morros basálticos com pontos de luz minúsculos que poderiam ser casas ou faíscas. Talvez lavas em erupção e golpes de bateria com ressonância mais fina fazendo o som vibrar com o magma incandescente. Um vulcão explodindo toda a voz que estava guardada, retida, apagada. Aos 48 segundos a imagem se abre em duas: um córrego de lavas divide o morro como se fossem os dois seios da terra (Fig.2)

Figura 1

40” Fogo sobre terra.

Figura 2

48” A cratera e a fenda – os seios da terra.

A história começa antes mesmo de começar. Principia quando o vulcão - estrutura geológica criada quando magma, gás e partículas ferventes escapam para a superfície -explode com violência o que estava retido. Depois da sequência da erupção, lê-se o título – O Desmonte do Monte – letras brancas em fundo preto e um corte com a passagem vibrante do magma incandescente para a serenidade das águas azuis.

Abre-se a imagem das águas da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo e o desenho dos morros no horizonte entre o céu e o mar. Tínhamos o fogo, a terra e agora as águas.

Figura 3

1'10" A Baía de Guanabara.

Na correnteza do tempo, nossos olhos navegam na Baía e desaguam na panorâmica de Marc Ferrez que vai lentamente se fechando no centro da imagem; e que, por sua vez, se justapõe à reprodução fotográfica de um manuscrito - um mapa da época dos descobrimentos.

Figura 4

1'57" Mapa do séc.XV que representa a tentativa de criar uma França Antártica na colônia portuguesa.

Toda essa viagem cresce ao som de *Aynotchesh Yerefu*, originalmente cantada em coro no idioma da Etiópia, o Amharic; aqui, no filme de Sinai, é apresentada em versão instrumental tocada por *The Budos Band*. O grupo americano é conhecido por aliar universos musicais como o rock afro-soul ou afrobeat, com toque dos anos 1970 ao *soul* dos anos 1960. Tempos entrelaçados em contiguidade aparentemente aleatória, *The Budos Band* faz uma apropriação que não apaga a obra musical de partida, pelo contrário; faz circular a canção etíope para quem quiser conhecê-la. São relações intermidiáticas em cadeia, como se a narrativa ofertasse ao público uma contínua abertura de links e abas, jogo de espelhos que duplica inclusive a imagem do espectador, um *mise-en-abîme*.

Na sequência *de transfer-mações*, a rosa dos ventos pintada no mapa cede lugar a fotografias dos povos originários em cotidiano festivo: crianças, jovens, grupos em ritos de dança e ocas em círculo - para além da geografia carioca - no Parque do Xingu; as imagens são alinhavadas por ritmos, batuques sincopados e risos de criança brincando na floresta. Um homem e uma mulher indígenas, em gravura de Jean-Baptiste Debret, se insinuam na cena, olhando quem os olha. A população da etnia Camacã tem o nome que remete à economia cacaueira, cuja força foi superior à dos indígenas. Por estarem no caminho da propriedade e da monocultura do cacau, foram vítimas de extermínio e depredação cultural.

Figura 5

2’52” Homem e Mulher da Tribo Camacan Mongoyo. Debret, 1850.

Em várias sequências do filme, recursos de sonorização e as músicas dão movimento e vida às litografias, aos óleos sobre tela, às fotografias. A este desenho de Debret seguem duas litografias em cores de Johann Moritz Rugendas, 1835: "Caça à onça" e "Grupo de índios em sua cabana", que têm um tratamento especial na montagem.

A reprodução fotográfica da gravura colorida à mão de Rugendas, aos 2'58", decompõe a tela em 2 mo(vi)mentos: um primeiro, dando foco no índio com a flecha em riste (Fig.6). De imediato, como se a flecha fosse efetivamente lançada, a câmara percorre a outra metade da tela – justamente onde está a onça (Fig.7) – simulando o caminho da flecha ferindo o dorso do animal. O olho acompanha não o ferimento, mas a dinâmica da caça. Não se vê, mas se sente a precisão do gesto e a velocidade do artefato, ao mesmo tempo em que se ouve um esturro – a dimensão sonora efetivamente agregada à imagem. Como que completando a narrativa, a gravura seguinte (Fig. 8) traz a culminância da caça não enquanto entretenimento, mas como alimento para a tribo em cena cotidiana: todos reunidos em torno da fogueira e o corpo de uma onça nas mãos de um dos índios presentes na cena:

Figura 6

2'58" O caçador

Figura 7

2'59" A caça

Figura 8

3'01" A tribo

Os exemplos vão mostrando, no filme, a vida cotidiana antes, durante e após a fundação da cidade. Nestas escolhas artísticas da narrativa fílmica, vai ficando cada vez mais visível a construção do imaginário do europeu colonizador sobre os povos originários. E no caso dos muitos pintores e desenhistas que nunca tinham visto pessoalmente um índio, eles os representavam a partir do que liam, ouviam, traduziam, suspeitavam, e/ou eram recomendados a fazer.

As duas viagens ao Brasil são o *Relato de Hans Staden* (1525-1576) e tiveram a sua primeira edição feita na Alemanha em 1557. O livro é dividido em duas partes: a primeira, com cinquenta e três capítulos, conta os percursos *trilhados* da Europa ao Brasil por duas vezes, e como, após naufrágio na capitania de São Vicente, o viajante teria sido capturado por Tupinambás, ficando cativo por nove meses. A segunda parte, com trinta e oito capítulos, faz uma análise enciclopédica dos povos originários. Em nível de transposição midiática, o relato do escritor e aventureiro alemão inspirou dois filmes: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1971), *Hans Staden*, de Luís Alberto Pereira (1951).

As litografias da gravura a seguir, do livro de Hans Staden, apresentam cenas cotidianas, tais como mulheres e crianças tupinambás alimentando-se das vísceras de cativos europeus executados e outros momentos antropofágicos (Fig.9).

Figura 9

3’12” Mulheres tupinambás preparando vísceras humanas para alimento.

As tomadas de Câmara transitam verticalmente pelas reproduções fotográficas das gravuras do livro de Staden, como se fossem nossos próprios olhos – não lendo -, mas percorrendo de cima a baixo a obra do escritor alemão e a história dos povos originários contada não por eles mesmos, mas por um viajante aventureiro. Diferentemente dos pintores, que em sua maioria nunca tinham visto em presença um representante dos povos indígenas, Staden tinha vivido entre eles como cativo e veiculou a ideia de uma antropofagia não somente explicada pela assimilação da coragem alheia, mas por outras modalidades menos românticas de procedimentos canibais cotidianos que incluíam o prazer, o entretenimento e o poder. Esta outra visão de antropofagia também aparece no filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, que conta a história do Brasil de 1594, quando um aventureiro europeu é preso pelos tupinambás.

No filme de Sinai, há também reproduções fotográficas do gravurista, ourives e editor belga Theodore de Bry, que emulam o imaginário do Ocidente sobre os povos originários com uma versão demonizada do canibalismo, condizente com o imaginário europeu cristão sobre os nativos.

A parte inicial da narrativa, a que eu chamei *Overture* – não Descobrimento - uma introdução lenta, em ritmo marcado, seguida de um movimento vivo em estilo "fuga" corresponde, portanto, à introdução de uma peça coral ou dramática que, mais tarde, passou a ser, ela própria, uma forma de composição. Aqui, analogamente, uma forma de decomposição.

Intermezzo: dança, guerra e escravidão

Os traços vão mudando e cresce em cores, tela sobre tela, a reprodução fotográfica de *A Dança dos Tarairiu* (Tapuias) (Fig.10), óleo sobre tela do artista holandês Albert Eckhout.

O grupo de oito jovens índios totalmente nus, expressão fechada em dança ritualística e observados por duas índias foi a

obra de Eckhout que mais chocou o público europeu. À época, foi reprovada pela mentalidade calvinista reinante, além de ser considerada fora dos padrões estéticos renascentistas. Sua presença no filme de Sinai traz à cena a tela, sua representação, a dança cotidiana e/ou ritualística e o imaginário do colonizador, inclusive quando condena o que vê.

Nesse momento a narração se faz ouvir: "Em meados de 1560, os originais donos dessa terra *ainda* eram os índios."

Figura 10

3'43'' Dança dos Tarairiu (Tapuias), Albert Eckhout.

A narração, em tom entre sereno e fatalista, segue dizendo que "Eles [os índios] tinham medo das montanhas de pedra". É quando reaparece, pela lente de Marc Ferrez, a reprodução fotográfica do Pão de Açúcar sem o bondinho e um trecho da baía de Guanabara espremido entre a pujança das florestas e a nobreza das montanhas. A vista se desdobra no relato.

Figura 11

3'50" Pão de Açúcar sem o bondinho e um trecho da baía de Guanabara.

Agora é a vez de uma litografia colorida à mão, de Ferdinand Perrot (1808-1841), em que seis caravelas e o mastro de uma sétima à direita do observador, vão passando em nossa frente. Das fotografias estanques, o movimento de câmera descongela a estaticidade da imagem, movimentando-a de forma que o efeito simula o movimento: como se estivéssemos dentro da própria caravela, ao sabor das ondas, dos ventos e da guerra. Mais uma sequência em que os recursos técnicos da animação imprimem dinamismo às caravelas singrando e sangrando as águas da baía de Guanabara.

A guerra contra os franceses é apresentada na justaposição em sequência das gravuras de Theodore de Bry (1592) Hans Staden (1557) e André Thevet (1575), mostrando a gravura dos *maracajás* que, crédito a montagem, ganha ao mesmo tempo vida – e morte – com o som de espingardas, gritos e cantos de guerra. Música e barulho do mar, vozes da floresta, a narração se faz ouvir: "Da guerra, nasceu a cidade do Castelo de São Sebastião".

A sequência seguinte traz reproduções de telas e gravuras de matança, tortura, genocídio. São gravuras de Rugendas que se alternam com som de tiros de espingarda e gritos dos povos indígenas, feridos e, conforme a narrativa, "pacificados através da opressão". Numa história de captura, domínio e assassinatos, chega a vez dos povos africanos, nas reproduções fotográficas das telas de Debret (Figs 12 e 13) cujas temáticas adentram, vergonhosamente, a Fundação da Terra de Santa Cruz.

Figura 12

18'08" Johann Moritz Rugendas
"Castigos domésticos"

Figura 13

7'36" J.B.Debret – Feitor corrige em propriedade rural

Uma linda cidade emoldurada por morros, mares, fauna e flora verdejante nasce sob o esteio da morte, da violência, conluios políticos, da escravização de pretos e índios, da guerra. Já antes da Fundação, vai seguindo a trilha de apagamento, desmonte, remoção, aterro.

Da Capo: A Cidade de São Sebastião e o Morro do Castelo

> Foram encontrados, no meio do barro lamacento, restos carcomidos pela ferrugem de instrumentos de suplício, pregos, correntes, polés, gargalheiras etc. *Correio da Manhã* – sábado, 20 de maio de 1905. Os subterrâneos do Rio de Janeiro (BARRETO, 2019, p.53)

Remoções, desmontes, ocultações. Pântanos e lagoas soterradas, rios desviados e canalizados, a cidade embranquecida e higienizada – tudo pelo progresso da capital federal.

Figura 14

56'23" A derrubada do Morro do Castelo com jatos d'água

O Morro do Castelo, a "Colina sagrada", nas lentes do fotógrafo Marc Ferrez, foi o local da Fundação da cidade do Rio de Janeiro e, apesar da sua importância histórica, foi destruído em reformas urbanísticas que tinham o intuito de "higienizar" a cidade. Um desmonte que carregou consigo inúmeros outros. Importante citar que, no ano de 1920, viviam cerca de cinco mil moradores no Morro do Castelo da então capital federal.

Os jesuítas, conta a narradora repetindo trechos das crônicas de Lima Barreto, expulsos em 1759 pela perseguição do Marquês de Pombal, deixaram a lenda que no Morro do Castelo de São Sebastião havia um tesouro armazenado. Nos antigos manuscritos, contavam que havia "ouro em pó, moedas, barras e imagens de santos com olhos cravejados de brilhantes e esmeraldas guardadas em catacumbas secretas. Tudo escondido no subterrâneo do Morro do Castelo. Assim, toda essa destrutiva construção do imaginário habilmente tramada ao longo dos anos 'saiu do imaginário para entrar no cotidiano'".

Nas primeiras escavações, descobriu-se galerias internas e túneis. Lá dentro, o tesouro encontrado: correntes, instrumentos de tortura, restos de história enterrada. No Morro havia monumentos de expressão histórica, tais como o Convento de Santo Inácio dos Jesuítas, o Convento dos Capuchinhos, a primeira Fortaleza do Rio, a Casa dos Vice-reis e a Igreja de São Sebastião. Era o marco fundador da cidade, a pedra fundamental. Tudo foi demolido. Até hoje temos a marca da ausência: não existe mas o Morro, mas a linha de ônibus e os pontos no centro do Rio têm o nome "Castelo".

Figura 15

Vista do Convento de São Bento, detalhe de pintura de Jean-Baptiste Debret, antes de 1861. Vê-se o Morro do Castelo com a Fortaleza de São Sebastião à esquerda e a Igreja de São Sebastião no centro. Logo abaixo a Igreja de Santa Luzia e na extrema direita a Ponta do Calabouço – que foi aterrada e reurbanizada para acolher a Exposição Internacional comemorativa do centenário da Independência do Brasil.

Debret, 1891.

Figura 16

Última missa no Morro do Castelo, 1921

Mais um alerta da narração: "O desmonte do Morro do Castelo [projeto considerado desde 1798] levou quase três décadas para ser levado a termo. A guerra contra os morros da cidade não parou por aí. Era também preciso apagar a memória. Tudo foi muito bem ocultado, por anos".

Lima Barreto cobriu parte da escavação e desmonte do Morro do Castelo como repórter do *Correio da Manhã*. Ele acompanhou como os políticos usaram a derrubada para enriquecimento próprio, como o então prefeito Carlos Sampaio era um entusiasta do desmonte e um dos sócios da empresa de demolição.

E escreveu meticulosamente como os textos publicados sobre o Morro do Castelo – que contavam *espetaculosamente* a descoberta de galerias e tesouros subterrâneos – iam ganhando contorno de ficção, explorando uma lenda urbana sobre o tal tesouro que teria sido enterrado pelos jesuítas.

Foi um dos únicos que defendeu veementemente a preservação do Morro. Faleceu no dia do desmonte. O próximo fotograma, utilizado no trailer[1], são imagens justapostas: no vazio deixado pelo desmonte, um buraco no centro da cidade. O Pão de Açúcar ao fundo e, na sequência, um desenho que vem tomando a tela, aos poucos, aparecendo, ganhando nitidez, até apagar o fundo e surgir em primeiro plano (Fig. 16)

1 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pv530RUAZ8g. Acesso em: 1 Set 2024.

Figura 17

49” Sobreposição do Pão de Açúcar e Lima Barreto

> “Se o ouro ainda não refulgiu ao golpe explorador da picareta, um modesto som metálico já se fez ouvir, eriçando os cabelos dos novos bandeirantes e dando-lhes à espinha o frio solene das grandes ocasiões; som feio e harmônico de ferro velho, contudo se o animador que faz pregoar orquestrações das barras de ouro, cruzados do tempo de D.João VI, pedrarias policrômicas, raras baixelas de repastos régios, tudo isto desmoronando-se, rolando vertiginosamente como o cascalho humilde pelo talude escarpado da montanha predestinada.” (BARRETO, 2019, p.13.)

Figura 18

38’56” Lima Barreto

Sua verve de jornalista e escritor radiografava os discursos da elite interessados e diretamente beneficiados pelo desmonte. Em suas crônicas ironizava e punha à mostra as estratégias discursivas dos políticos para convencer a população acerca dos benefícios da derrubada do Morro do Castelo e a remoção de tudo o que 'sujava a cidade" – prédios, casas, pessoas, inclusive –, remoção esta que estaria, segundo os próprios representantes políticos da cidade, comprometida com a saúde da população, o progresso e a beleza do Rio de Janeiro.

Sua arma foi repetir as falas prévias na boca de personagens em tom de Commedia dell' Arte: o sarcasmo, a ironia, entre o circense e o grotesco, qual personagens de opera bufa. A diretiva da repetição – da Capo – termo musical do italiano cuja repetição remonta ao início, analogamente nos confirma a imersão num círculo vicioso dos desmontes e respectivos rastros e restos encontrados, resultantes da estrutura ternária: desmonte, remoção e aterro. E com a aclamação das mesmas audiências que não abrem mão do poder.

Considerações finais

Ao criar possibilidades de leituras do mundo a partir de uma revisão crítica que utiliza como arma a montagem dos arquivos, o documentário de Sinai dialoga com as práticas de colagem e apropriação das artes visuais, tomando como estratégia estruturante da narrativa as combinações e referências intermidiáticas que são a potência constitutiva do seu filme. "O aspecto destas midialidades não pode ser separado da mensagem[..]sem mencionar que o propósito da arte e da literatura é muitas vezes o de borrar as mensagens comunicativas que um produto de mídia evidentemente envia" (Bruhn, 2020, p.22).

As estratégias são diversas: vimos combinações midiáticas, em que a justaposição deixa reconhecer as mídias constitutivas: animação através de closes e rápidos movimentos de câmera e

reenquadramentos, *travellings* sobre fotografias, sobreposição de uma banda sonora que se relaciona com as imagens estáticas das obras – óleo sobre tela, litografias, gravuras - imprimindo-lhes movimento e som. E referências intermidiáticas, que implicam alguma transformação, já que o produto resultante não necessariamente é, hoje, o mesmo que foi no passado.

A atualidade da proposta traz ao debate o par modernização e embelezamento, quando implica apagamento e exclusão, remoção, aterro; quando condiciona a desapropriação das populações pobres com o desejo de maior enriquecimento por parte da elite de ontem e de hoje; quando reconhecemos que o passado parece se projetar perversamente no Rio de Janeiro dos dias atuais, com projeto de remoção e assassinato dos pobres para higienizar a cidade; ideia recorrente de apagamento; passado arbitrado; violência (deslocada) volta-se contra o lugar como repositório produtor de imaginário. Uma das perguntas que o filme nos traz: como munir o presente com as experiências do passado, de modo a dificultar que o sofrimento retorne em círculo vicioso?

Muita tristeza, muito apagamento da alteridade, sem projeto coletivo, descompasso entre as declarações e a prática. E muito esquecimento, memórias encobridoras, criadas em benefício de interesses próprios, sem critérios que não seja o próprio.

A proposta da narração é ser fiel não a quem contou a história antes, mas ao modo como foi contada, para justamente desmontá-lo... O desmonte precisa ser pensado sobre muitos ângulos não necessariamente nessa ordem: 1. o desmonte do morro veio e carregou consigo vários outros morros, construções, vidas. 2. Quando há uma escavação, uma avalanche inversamente proporcional se forma nas bordas do buraco, ou seja, quando mais cavo, quando mais afundo, mais a superfície aparece. 3. O desmonte, porém, também implica releitura, reflexão, entender seus propósitos e efeitos; inclusive

desmontar preceitos de base ideológica que afirmam nos liberar mas "não nos deixam ver"...

O *Desmonte* convoca outra experiência de leitura, literatura em campo expandido, tessitura intermidiática da narrativa, embora em configuração de base linear. Nosso esforço foi, dentre outros, desentranhar a tessitura granulada e plural das midialidades constituintes na narrativa fílmica a partir de pesquisa sobre a pesquisa iconográfica de Lucio Branco e Sinai Sganzerla. Seja considerando as combinações sincrônicas dentro da mesma mídia, seja observando as transformações diacrônicas entre mídias diversas, o filme convoca um receptor emancipado, atento, ativo, sempre a postos para entender as conexões em tela e os limites do próprio desconhecimento. Aqui retomamos o neologismo no título: antolhos é um acessório colocado na cabeça e animal de montaria ou carga, com o intuito de limitar a sua visão de modo que ele só possa olhar em uma direção para não sair do rumo. Os antolhos tiram a visão lateral do indivíduo, estreitando a lateralidade de seu campo de visão, que fica mais fechado. O prefico "des" transmite à palavra a ideia de separação, afastamento, intensidade etc. Desantolhar, portanto, corresponde ao avesso do sentido atribuído a 'antolhos' e à decorrente posição tomada.

Enfim, o *Desmonte do Monte* convoca um(a) leitor(a)/espectador(a) que possa ver, ouvir – e sentir - como o filme expõe, à cena pública, relatos apagados da história do Brasil.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2019.

BUDOS BAND. Disponível em¨ https://www.instagram.com/budosband/

BRUHN. Jørgen. O que é midialidade e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Cecília; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira.(Orgs.*) A Intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria:Ed.UFSM, 2020.p.15-54.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II:* um modelo expandido para compreender as relações intermidiais. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2021.

JOBIM, José Luis, ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro (Orgs.). *(Novas)Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Makunaima, 2021.

NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem (Orgs.). *Era uma vez O Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

O DESMONTE do Monte. Curta-Documentário bras. Dir. e Roteiro. Sinai Sganzerla. Pesquisa iconográfica: Lucio Branco. Mercúrio Produções. DVD. 85min.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade. Intertextualidade e "Remediação". Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Intermidialidades e Interartes. Desafios da Arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.15-46.

RANCIÈRE, Jacques *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Momento incorpóreo e leitura sinestésica. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; MARTONI, Alex; RIBAS, M.C.C. (Orgs.) *Estudos de Intermidialidade:* teorias, práticas, expansões. Coleção PPLIN Presente. Vol.3. Curitiba: CRV, 2022. p.21-49.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Être étranger dans un monde globalisé : la littérature brésilienne en question

Maria da Conceição Coelho Ferreira

A l'époque où nous vivons, où le monde globalisé se constitue en tant que société et en tant qu'espace, où l'émergence des échanges et de circulations humaines est de plus en plus prégnante, parler des différentes conceptions du mot « étranger » et de sa possible corrélation avec le discours et le langage paraît aller de soi. « Étranger » désigne celui « qui est d'une autre nation, qui appartient, qui a rapport aux autres pays », et par extension, signifie « être étranger dans sa famille, ne pas savoir ce qui s'y passe, ou encore « qui ne se mêle point d'une chose, qui n'y a point de part, qui n'y prend point de part. »[1] Si « étrange » et « étranger » ont été jadis synonymes, aujourd'hui ces deux mots sont distincts et signifient pour le premier : « ce qui est hors des conditions naturelles » ; et, pour le second : « ce qui est hors de la nation, du pays ». Dans tous les cas, si les délimitations du monde en pays inventées par l'homme peuvent paraître et disparaître ou changer soudainement, il est également vrai que de plus en plus d'êtres humains bravent les dangers et

1 Étranger (1350) : qui n'appartient pas ou qui est considéré comme n'appartenant pas à un groupe (familial ou social). Se sentir étranger dans une réunion, dans un milieu (différent, intrus, isolé. Être étranger à quelqu'un, à un milieu, n'avoir rien de commun avec. Corps étranger : qui n'est pas de même nature que le corps auquel il est mélangé. Étrangeté : caractère étrange, excentricité, originalité, bizarrerie, singularité. In : *Le Petit Robert*, 1999, p. 836-7.

franchissent les frontières géographiques pour explorer un espace, se mettre à l'abri, envahir un territoire, faire du commerce, trouver du travail ou tout simplement changer de vie.

Dans leur sens figuré, en dépit du fait qu'elles ne se confondent pas totalement, les significations des mots « étrange » et « étranger » se rapprochent beaucoup. C'est ce rapprochement qui nous intéressera ici et que nous mettrons en relation avec le langage utilisé dans la littérature brésilienne contemporaine. Pour ce faire, nous partirons de quelques exemples de cette littérature qui serviront de base pour une analyse du roman *Onde pastam os minotauros*, de Joca Reiners Terron, publié en portugais en 2023. Serviront de base pour notre questionnement les théories de « vie nue », de Giorgio Agamben (1997), de « texte caché » et de « texte public » de James C. Scott (2009), et de « pouvoir symbolique du langage » de Pierre Bourdieu[2] (1982).

Seront cités ici quatre romans écrits dans des temporalités différentes: un de la fin du XIX[e] siècle : *O Cortiço*, d'Aluísio de Azevedo (version française de Henry Gunet, parue sous le titre de *Une cité ouvrière*) ; deux du XX[e] siècle : *Macunaíma*, de Mário de Andrade (version française de Jacques Thiériot,, parue sous le titre de *Macounaïma*) et *Relato de um certo Oriente,* de Milton Hatoum (version française de Claude Fages et Gabriel Iaculli, parue sous le titre de *Récit d'un certain Orient*) ; et finalement un roman du XXI[e] siècle : *Onde pastam os minotauros*, de Joca Reiners Terron, de 2023, qui n'a pas encore de traduction en français. Nous essayerons de voir comment, malgré leurs temporalités et leurs sujets distincts, ces textes se rejoignent pour arriver à une nouvelle conception de l'étranger.

---

2 L'ouvrage de Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, édité chez Fayard en 1982 a été publié en anglais par Polity Press sous le titre *Langage and Symbolic Power* en 1992, dans une édition revue et augmentée. Pour le présent travail, nous avons utilisé l'édition originale de 1982.

Bertoleza, une étrangère du dedans

Comme l'indique le titre du roman d'Aluísio de Azevedo, l'endroit où se passe l'histoire est un *cortiço*, mot qui désigne un type de logement collectif, locatif et très familial qui à la fin du XIX[e] siècle se développe dans d'anciens habitats patrimoniaux mais dégradés. Conçu pour abriter des ménages modestes à proximité du centre-ville, il est caractérisé comme étant précurseur des favelas (« semente da favela », Vaz, 1986, p. 30 ; « ... nem bem se anunciava o fim da era dos cortiços, e a cidade do Rio de Janeiro já entrava no século das favelas. », Chalhoub, 1996, p. 7).

O Cortiço présente le personnage de João Romão, un Portugais résidant au Brésil où il commence sa vie de façon modeste. Il parvient néanmoins à faire fortune grâce à une persévérance sans borne, mais surtout parce qu'il exploite sans état d'âme son prochain, soit en lui vendant du vin dilué dans de l'eau, soit en volant du matériel de construction à son voisin. Sa victime ultime est la « négresse » Bertoleza,, femme noire qui vendait du poisson frit devant son échoppe et dont le destin a fini par s'unir à celui de João Romão. Bertoleza confie ses deniers à cet homme qui, profitant de sa bonne foi, prend la somme et l'investit dans son négoce devenu prospère. Tout se passe bien jusqu'au moment où João Romão, devenu riche grâce à un concours de circonstances et à une bonne dose de perfidies, peut prétendre entrer dans les hautes sphères sociales. Pour que cela se concrétise, il doit se marier à la fille de son compatriote Miranda, homme qui appartient à la bonne société de la capitale de l'empire et vient d'acquérir le titre de baron. Chose commune à l'époque, Zulmira, la femme convoitée, fille de Miranda, est évidemment promise en mariage par intérêt. Pour que les noces soient possibles, il faudrait que João Romão se débarrasse de Bertoleza. Celle-ci est devenue, d'une certaine manière, une étrangère pour João Romão, étrangère de l'intérieur, mais pas pour autant

moins étrangère du fait de sa condition d'esclave, de femme noire et pauvre. La force de travail de celle qui « mourejava a valer, mas de cara alegre » (Azevedo, 1890, p. 11) était tout ce dont João Romão avait besoin à ses débuts.

Or, le Portugais, qui avait acquis le capital économique qui lui faisait défaut au début, avait encore besoin de deux sortes de capital : le social et le symbolique. C'est pour accéder à ces valeurs que João Romão décide de réduire son amante au rang d'esclave qu'elle était toujours. Désormais les rôles sont inversés pour de bon : celle qui était née au Brésil est devenue l'étrangère de l'expatrié João Romão pour des raisons diverses : les contextes historique et social ne lui sont pas propices (nous sommes au XIXe siècle et le Brésil n'abolit l'esclavage qu'en 1888) ; en tant que femme noire et esclave de surcroît, elle ne possède pas le pouvoir du langage ; et ne possédant pas d'espace vital, elle est vouée à l'errance et à la mort.

Fort de son capital économique, le Portugais n'a plus besoin de sa force de travail, puisqu'il a déjà des économies et veut atteindre la position sociale de son compatriote et ancien rival. Prêt à tout pour se débarrasser de la « négresse » et ainsi atteindre son objectif, Romão dénonce l'ancienne amante comme une esclave en fuite : « Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado! [...] Mas, e a Bertoleza?... Sim! era preciso acabar com ela! despachá-la! sumi-la por uma vez! » (Azevedo, 1980, p. 322-323). Force est de constater que Bertoleza était loin d'être bête et qu'elle avait compris les subterfuges et le dessein de son ex-amant, mais dépourvue de toute sorte de puissance, en dehors de sa force de travail, elle n'arrive pas à lutter contre le *statu quo* du tenancier du cortiço. Elle n'appartient à aucun champ social susceptible de l'aider à s'imposer face à la figure masculine. Le concept d'habitus cher à Bourdieu (2001, p. 24) désignant un système de dispositions durables acquis au cours de la socialisation et qui recouvre « ce qui va de soi » ne la protège

pas ; elle qui n'a appris qu'à servir les autres sans rien demander en échange, ne peut se prévaloir d'une quelconque liberté. Son corps même est formaté pour accepter son milieu.

En contractant des noces avec Zulmira, João Romão accède au capital symbolique – l'honneur, le prestige, la réputation – et, qui sait, au capital culturel, dans une espèce de mimétisme, qui lui enlèverait la « souillure » de sa vie d'antan. Tel est le projet de cet homme, qu'il poursuit imperturbablement, même si cela va sceller le destin de son ancienne amante.

Appartenant au courant naturaliste brésilien, les personnages de l'intrigue manquent de densité psychologique, mais leur foisonnement et l'agitation dont ils font preuve évoquent une ruche ou une fourmilière avec des insectes en plein travail. Par ailleurs, l'auteur utilise le procédé de la zoomorphie lorsqu'il développe le côté le plus dégradant de la populace du cortiço. Le roman brosse un portrait peu complaisant de la société carioca de la fin des années 1890, époque où le Brésil connaît encore l'esclavage et que l'émancipation de la femme est un sujet tabou. Nous verrons dans quel contexte nous retrouverons le héros moderniste.

Macunaíma *versus* le géant Pietro Pietra : deux étrangetés, deux langages

Dans le roman de Mário de Andrade, Macunaíma, dont la trame commence dans le Nord du Brésil, le héros erre partout dans un Brésil à l'espace totalement dérégionalisé pour finir à São Paulo, qui est la capitale industrielle du pays et qui connaît une importante vague de migration dès la fin du XIX^{e} siècle, aussi bien externe qu'interne. São Paulo est le berceau du Modernisme, courant littéraire dans lequel s'inscrit le roman, celui-ci considéré par bien des critiques littéraires comme une « archilégende pan-folklorique », proche de l'épopée médiévale, alors que son auteur l'appelle « rhapsodie nationale », « concert ethnique national et géographique » (Andrade, 1979, p. 13). Mário de Andrade raconte

que la première version de son « poème facile à écrire » lui a pris six jours, lorsqu'il était en vacances chez un ami à São Paulo. Le livre n'avait d'autre prétention que d'être un amusement, selon les propres dires de l'auteur :

> *Ora este livro que não passou dum jeito pensativo e gozado de descansar umas férias, relumeante de pesquisas e intenções, muitas das quais só se tornavam conscientes no nascer da escrita, me parece que vale um bocado como sintoma de cultura nacional.* (Andrade, 1928, s/p)[3]

Le titre du roman, *Macunaíma,* suivi du sous-titre « le héros sans aucun caractère », laisse présager une immersion compliquée dans la conscience nationale, dans l'identité d'un peuple qui se cherche en vain. Comment a-t-il forgé ce « héros de chez nous », né au « fin fond de la forêt vierge », « fils de la peur qu'inspire la nuit », dont la rengaine distinctive dès la prime enfance est la phrase « j'ai la flemme » ? L'auteur explique ceci au lecteur dans la préface inédite de 1928 :

> *O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal. [...] Está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma.* » (Andrade, 1928, s/p)

3 Les citations de *Macunaíma* sans numéro de page spécifiés sont de celles de la version électronique de l'ouvrage, où nous avons trouvé les préfaces de 1926 et de 1928.

Comme l'affirme Mário de Andrade, cette œuvre représente une anthologie du folklore brésilien tel qu'il a été traité par l'allemand Theodor Kock-Grünberg dans un ouvrage de cinq tomes, *Du Roraïma à l'Orénoque*, où il raconte les histoires des tribus autochtones qui peuplaient le territoire sud-américain. C'est d'une légende du 2e tome de ce livre que le personnage de Macunaíma est tiré (« Makou » : méchant + suffixe « ima » : grand) et que l'auteur mélange avec d'autres types pour construire son personnage et ainsi forger son concert national. Il s'agit alors d'une vaste fable de quête.

Écrit à la manière dont Wladimir Propp (Gomes, 2020) caractérisait les contes, Macunaíma présente comme situation initiale l'introduction des membres de la famille : la mère, Tapaniumas, le héros, les frères Maanape et Jigué. Au cours de la pérégrination des trois frères, le héros rencontre Ci, reine des Icamiabas, qui le sacre empereur de la Forêt Vierge et lui offre, lorsqu'elle est sur son lit de mort, le « muiraquitan », un talisman aux vertus magiques, la pierre tant convoitée par Wenceslau Pietro Pietra, un marchant itinérant faisant du petit commerce dans le bassin de l'Amazone. Une fois qu'il arrive à se saisir de la pierre et une fois enrichi, Wenceslau s'établit à São Paulo où il rencontre à nouveau les frères, qui sont à la recherche du talisman volé. S'ensuivent plusieurs péripéties entre Macunaíma et son rival, qui n'est autre que le géant Piaiman, le « grand magicien », le sorcier-ogre des légendes indigènes de Roraima, transformé dans la saga en riche spéculateur italo-pauliste.

Finalement, Macunaïma réussit à vaincre le géant par la ruse en le précipitant du haut d'une liane qu'il balançait au-dessus d'une énorme marmite de macaroni. Le sorcier-ogre tombe dans la marmite et y est dévoré par sa propre épouse, la vieille Ceïouci. Macunaíma et ses frères peuvent enfin retourner en Amazonie. Néanmoins, comme dans un conte à la façon de Propp, la répétition du méfait est nécessaire : d'autres surviennent et la ruse de Macunaíma ne le protège pas. Déchu de sa puissance, il décide de monter au ciel et de devenir une étoile.

Une des richesses de l'œuvre est le parler nouveau et impur de Macunaíma, qui rompt avec toutes les règles du portugais européen, en mélangeant des variantes des régions du pays, avec des indigénismes, des africanismes ; il est traversé par les rythmes répétitifs de la poésie populaire. La figure du très malin Wenceslau Pietro Pietra est un travestissement d'un péruvien en un riche homme d'affaires italien résidant à São Paulo. En dépit de son astuce et de son pouvoir, il n'arrive pas à vaincre Macunaíma, un anti-héros hybride énigmatique et contradictoire comme le définit Haroldo de Campos (1973), un personnage qui fuit les normes bourgeoises de la capitale pauliste. Mário de Andrade crée un personnage anti-normatif, qui regroupe tous les contraires et les abolit, en créant une nouvelle dialectique, entre le Même et l'Autre.

Nous voyons, ainsi, que dans sa volonté de « desregionalizar o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea » (Andrade, 1926, s/n), l'écrivain de São Paulo crée un univers pluriel dans son homogénéité, et c'est certainement pour cela que le concept d'étranger se brouille pour donner lieu à autre chose, à un état latent où toutes sortes d'hommes se meuvent dans une géographie et dans une langue composite. Très tôt Macunaíma établit une distinction entre les « duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito » (Andrade, 1993, p. 69). Si le héros sans caractère « já sabia o nome de tudo » dans le sertão, une fois dans la ville, Macunaíma « ficou muito contrariado porque não sabia qual era o nome daquele buraco da máquina roupa onde a cunhatã enfiara a flor » (Andrade, 1993, p. 69).

Le langage est un point intéressant de ce roman, car il décodifie un nouveau code à partir des bases variées du lexique et de la grammaire portugaise pratiquée au Brésil. C'est la façon qu'a trouvée l'auteur pour affirmer le pouvoir de cette nouvelle langue, construite à partir du code européen portugais avec d'autres substrats linguistiques et langagiers. C'est une belle façon d'utiliser le langage comme

marché, en tentant d'abolir la hiérarchie des variantes plus ou moins nobles du portugais, ce qui n'a pas été reçu à l'époque sans heurts dans le pays. Bourdieu analyse le langage à partir de la métaphore de l'offre et de la demande. Le sociologue français met l'accent sur le fait que la langue standard va s'imposer dans les sociétés contemporaines grâce à l'unification du « marché linguistique », grâce à l'intervention de l'État et à travers l'école, mais aussi, ajouterions-nous, à travers la littérature. Le langage marque, ainsi, un double impérieux, à savoir le droit à l'altérité et à l'identité.

Au carrefour des altérités : le pouvoir du langage

Un saut géographique et chronologique nous ramène à la fin du XX[e] siècle à Manaus, avec la référence au roman *Relato de um certo Oriente*. La figure de l'étranger trône au milieu de ce monde connu et distant à la fois, victime de sa propre différence, en conjuguant identité et altérité dans un jeu en spirale. Le roman de Hatoum raconte l'histoire d'une famille libanaise habitant Manaus par le biais de plusieurs voix, dont la principale est celle de la fille adoptée qui retourne chez sa mère adoptive, Emilie, après une vingtaine d'années loin des siens. Le récit de cette protagoniste qui ne va pas être nommée va être structuré sous la forme d'une lettre qu'elle écrit à son frère de sang qui habite en Europe – et qui, comme elle, a été adopté par la matriarche. Elle y raconte la vie de la famille restée dans le Nord, confluence de plusieurs identités. Les évènements qu'elle décrit vont tourner autour de la mort de leur mère adoptive, ce qui donne l'occasion à la narratrice et à d'autres figures de la famille, ou proche d'elle, de se questionner sur la vie d'Emilie, de tenter de comprendre la réalité dans laquelle vit sa famille, la notion d'étranger prenant alors de l'ampleur. La mère adoptive semble dominer en matrone la maisonnée de cette famille originale et elle incite ses enfants à s'intégrer à la culture de son pays d'adoption mais aussi à cultiver sa culture d'origine. La langue étrangère qu'elle utilise parfois enveloppe la vie de la famille d'une aura de différence.

La protagoniste partage sa voix avec les amis proches et avec les membres de la famille, comme le photographe allemand Dorner et la native Hindié Conceição, ou encore avec le frère Hakim. Cette polyphonie verbale rend le texte polysémique, d'autant plus que l'histoire entremêle des destins très différents dans un espace à la confluence de plusieurs mondes et mêle plusieurs langues. Hakim, le fils à qui la mère a confié la tâche d'ordonner l'histoire de la famille, est l'héritier de ce monde polyphonique : « Desde pequeno convivi com um idioma nas escolas e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas. » (Hatoum, 1989, p. 52). Le secret que sa mère Émilie semblait garder dans une malle qu'elle maintenait fermée et dont la clé était bien cachée pèse sur lui.

Emilie domine cette famille composite et incite ses enfants à s'intégrer dans son nouvel environnement, alors qu'elle n'est pas du pays : ses habits, ses habitudes, son expression verbale montrent qu'elle vient d'ailleurs, un ailleurs qui ne la quitte pas, malgré le temps. Elle ne partage pas non plus avec son mari la même religion ; la famille paraît se constituer dans un lien précaire qui risque de se défaire à chaque humeur d'un de ses membres. La lettre que la protagoniste écrit à son frère laisse par ailleurs entrevoir que la notion d'étranger dépasse celle ou celui qui vient d'un ailleurs géographique, mais que cette notion peut aussi être employée pour désigner tout être qui, tout en appartenant au-dedans, n'est pas pour autant moins étranger. La narratrice semble se cacher derrière cette carapace comme s'il lui fallait se défendre contre un monde hostile.

La qualité d'étranger peut être liée au repli identitaire ou au sentiment de non-appartenance à un groupe donné. Cela peut se traduire par des actes anodins comme le fait de parler une autre langue, la façon de vivre sa foi, ou par le seul regard d'autrui. Dans le roman d'Hatoum, le rôle joué par la pratique et la transmission d›une langue étrangère – « idiome hybride » selon le personnage-

narrateur – assume dans le pays d'accueil une importance majeure. Si auparavant le jeu du langage ne passait que par une rupture entre le parler populaire et le parler érudit comme c'est le cas de Macunaíma, entre la langue écrite et la langue orale, entre deux normes distinctes, la brésilienne et l'européenne, en somme, il s'agit maintenant d'une hybridité nouvelle, qui, d'une certaine façon, fait de celui qui parle une autre langue que celle du pays, un étranger. Car c'est aussi sa façon de percevoir le monde, de le concevoir et de le nommer qui change ; cela peut culminer avec un renversement de la notion d'étrangeté initiale ou même avec une acceptation de l'altérité d'autrui et de la sienne propre.

Le roman est divisé en chapitres que la version française va intituler, et nous pourrons constater que tous les personnages, à des degrés divers, ont des altérités distinctes, comme si la terre d'exil choisie par les « étrangers extérieurs » devenait en quelque sorte leur terre natale, atténuant ainsi leur sentiment de double appartenance, alors que ceux du dedans qui se considèrent, pour des raisons diverses, des étrangers au sein de leur propre famille, le sont davantage. Hamir, par exemple, peut éprouver le sentiment de l'altérité soit du fait de la nouvelle langue apprise et des codes que cette dernière véhicule, soit du fait du regard qu'il porte sur le monde ou encore du regard que les autres portent sur lui.

L'adjectif indéfini dans le titre – *Relato de um certo Oriente* – engendre ce sentiment d'étrangeté car ce *certain orient* se manifeste de façon multiple, comme les paroles du mari d'Émilie l'attestent :

> *A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores* (...). (Hatoum, 1989, p. 71)

Dans ce carrefour de cultures, de langues, de destins, être étranger est la condition la plus commune. Le Brésil ne se situe

pas à l'Orient, mais apparemment il peut contenir une certaine idée de l'Orient, car c'est l'endroit qui a été choisi par cette famille. Quant à celle qui écrit une longue lettre à son frère, établi lui aussi à l'étranger, elle ne perd jamais, d'une certaine façon, sa condition d'« étrangère », puisqu'elle n'est pas nommée : elle n'est jamais qu'une voix. Sa condition d'adoptée doit jouer un rôle sur sa façon de voir le monde et de se voir elle-même.

Hakim, le fils d'Emilie, raconte comment il a très tôt vécu dans les affres de l'altérité qui présente un double tranchant du fait de la possibilité d'apprendre une nouvelle langue dans laquelle un monde tout entier, si loin et si proche, voit le jour, avec des convenances qu'il ne lui conviennent peut-être plus, ou du fait de l'impossibilité de vivre dans ce monde sans porter atteinte à sa propre identité, en devenant un autre, dévoré par l'amour total et dévastateur de sa mère qui l'initie par ailleurs aux plaisirs et aux douleurs de cette découverte. Le témoignage d'Hakim est prépondérant pour aider la protagoniste à cerner la personnalité de celle qui l'a accueillie au sein de la famille. Sans cette reconstruction du sens du clan par le biais de la compréhension de la matriarche, tous seraient restés des étrangers les uns face aux autres, et la narratrice encore davantage.

Dans le Nord du Brésil, l'immigration a été plus tardive qu'ailleurs, avec une arrivée d'immigrants libanais à l'époque du cycle du caoutchouc au début du XX^{e} siècle. De confession catholique ou musulmane, ces immigrants se sont faits à la nouvelle terre en s'intégrant plus ou moins facilement, certains subissant une certaine pression du fait de leur différence, ce qui se voit en premier lieu au sein du propre clan. La région Nord, avec une importante population autochtone d'ethnies différentes, voit son creuset humain se diversifier davantage. Être dans la différence devient la norme. Cela nous mène au quatrième roman analysé, où il sera question d'une autre forme d'altérité.

Langage et silence comme formes de résistance

Le quatrième roman qui constituera le *corpus* de cette analyse est *Onde pastam os minotauros* (2023), dernier roman d'une trilogie[4] sombre et dystopique de Joca Reiners Terron – qui a commencé avec *A morte e o meteoro*, de 2019, *O riso dos ratos*, de 2021, et ce dernier, publié en 2023. En traitant des tragédies récentes du pays, la structure narrative et le ton des trois romans font penser à un cauchemar éveillé. *Onde pastam os minotauros* est l'histoire du quotidien de trois amis, Cão, Crente et Lucy Fuerza, dans leur travail à l'abattoir de viande hallal, qui se trouve au milieu d'immenses champs de soja dans un lieu imaginaire de l'État du Mato Grosso (autant dire « au milieu de nulle part »). Selon J. R. Terron, ce troisième volet de la trilogie est né d'une possibilité non concrétisée de faire un reportage sur un abattoir dans l'État du Mato Grosso qui allait se spécialiser dans l'abatage religieux des animaux, casher ou hallal. Cet abattage obéit à des règles qui doivent être suivies, avec des retombées importantes pour la société locale. Comme le reportage n'a pas pu voir le jour mais que ce marché est vite devenu très important, l'écrivain décide de concevoir un roman qui raconte un jour dans cet abattoir du centre-ouest du Brésil, avec des personnages inspirés de l'échiquier politique et de la scène économique du Brésil. L'œuvre pose, entre autres, la question des conséquences de ce type d'abattage, car les anciens employés, non-juifs et non-musulmans, perdent leur travail ou, dans le meilleur des cas, sont affectés à des postes inférieurs aux autres qui sont attribués à ceux qui sont de ces confessions-là. Cette histoire dystopique met en relief une population qui s'appauvrit alors que ceux qui gèrent la juteuse affaire de la viande hallal/casher deviennent de plus en plus prospères.

4 Le roman *A morte e o meteoro* de Joca Reiners Terron, écrivain brésilien de l'État du Mato Grosso, a été traduit par Dominique Nédellec, la version française ayant été publiée aux éditions Zulma en 2020.

Le lecteur trouve dans ce roman un procédé similaire à celui utilisé par Luiz Rufatto dans *Eles eram muitos cavalos*, en ce qui concerne la temporalité des histoires, avec cette différence toutefois que dans le roman de Terron l'histoire gravite toujours autour des mêmes personnages : l'histoire retrace un jour dans la vie de cet abattoir, ainsi que des trois personnages principaux, liés par des affects solides et par un objectif commun, dans un jeu de flash-backs, de retour plus ou moins long dans le temps de l'humanité, pour esquisser, dans un ancrage philosophique et avec un considérable bagage de lectures, un questionnement sur le sens de la vie dans une période difficile que traversait le pays. Il ne faut pas perdre de vue que le contexte de l'histoire est celui de la pandémie de COVID 19 qui a bouleversé la vie du monde entier.

Avec la figure mythique du minotaure, figure hybride mi-homme, mi-animal, l'auteur dresse un constat alarmant du désastre qui hante notre civilisation : l'abattage désordonné d'animaux, l'utilisation indue des terres, la catastrophe environnementale, la pandémie qui a sévi dans le monde et l'inversion de valeurs entre l'animal et l'homme, qui ne cesse de s'opérer dans l'histoire jusqu'à la tragédie finale. La horde humaine qui attend les os[5] devant l'abattoir « rumine », à l'instar des pachydermes (Terron, 2023, p. 13) Par ailleurs, la vente de ce lieu aux musulmans a contribué à la dégradation des conditions de travail, en faisant des travailleurs autochtones des étrangers par rapport aux nouvelles pratiques. La façon dont l'abattage des animaux est fait choque même ceux qui y sont habitués.

Cão, qui doit les emmener par une espèce de labyrinthe jusqu'au couloir où s'effectue leur mise à mort, est né lui-même à l'abattoir et où il est resté. La compassion qu'il éprouve pour les

5 Au Brésil, pendant la pandémie de Covid 19, afin d'obtenir les apports protéiques contenus dans la viande, les os étaient devenus, à côté des abats, une option d'achat des familles en situation de vulnérabilité, situation qui a empiré à cause de la paralysie de l'économie informelle pendant la pandémie.

animaux montre bien qu'il se sent mieux parmi eux que parmi les humains. Quant à son ami Crente, il est dévoré par la peur de perdre sa fille, clouée depuis quelques mois sur un lit d'hôpital après avoir été contaminée par le Covid, alors que sa mère a déjà succombé à la maladie. Lucy, quant à elle, ne vit que pour son « homme » ; aussi accepte-t-elle de participer à tous les projets des deux amis : « *O Crente e o Cão. Os planos deles não são os mesmos que os dela, mas o que fazer, ela precisa apoiar seu animal.* » (Terron, 2023, p. 28). Tous les trois personnages sont tiraillés là où ils se trouvent, car ils sont conscients de la réalité extérieure, qu'ils ne supportent pas.

L'auteur a emprunté les motifs du poème de Carlos Drummond de Andrade, « Um boi vê os homens » (2012, p. 20) dont le ton désabusé et empreint de noirceur imprègne ce roman fantastique :

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos

> *de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme*
> *(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo*
> *como pedras aflitas e queimam a erva e a água,*
> *e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.* (Andrade, 2012, p. 20)

La métaphore de l'abattoir comme labyrinthe où l'entité mi-homme, mi-bête est emprisonnée tient à la configuration de l'espace, et la légende du minotaure qui consomme de la chair humaine a une relation étroite avec le sort de tous ces animaux dont le chemin vers la mort représente un dédale. La métaphore du piège mortel que le dédale présuppose suggère également la puissance de la chair consommée grâce à ce lieu d'abattage ; le dédale est comme le signe avant-coureur d'une catastrophe, annoncée par le comportement inquiet de Cão. Cet employé de l'abattoir recourt à la parole de manière parcimonieuse : il entend des voix, les reproduit, mais établit peu de relations avec reste de la communauté. Il se mure dans le silence, mais dans un silence chargé de sens, et qui n'est pas le fruit d'une sidération qui empêcherait l'action. Au contraire, Cão se prépare à l'action. Au sujet de cet abattoir-labyrinthe, Cão se rappelle que « *a única saída é o abate. Mas às vezes a metamorfose ocorre, e se escapa processado em linguiça. O rio morreu e agora só resta o leito seco, uma cicatriz mal costurada no solo arenoso*. » (Terron, 2023, p. 15).

Dans l'ouvrage *La domination et les arts de la résistance* – Fragments du discours subalterne, James C. Scott propose une nouvelle approche des situations de domination, en établissant une différence entre le « texte public » et le « texte caché » pour penser les relations dominants-dominés :

> Tout groupe dominé produit, de par sa condition, un « texte caché » aux yeux des dominants, qui représente une critique du pouvoir. Les dominants, pour leur part, élaborent également un

> texte caché comprenant les pratiques et les dessous de leur pouvoir qui ne peuvent être révélés publiquement. La comparaison du texte caché des faibles et des puissants, et de ces deux textes cachés avec le texte public des relations de pouvoir permettra de renouveler les approches de la résistance à la domination. (Scott, 2009, p. 12)

Scott nous donne la clé de l'énigme qui entoure la réaction des trois amis, tous trois ouvriers de l'usine d'abattage de bétail. Les conditions de travail ayant sensiblement empiré avec la vente de l'établissement à des musulmans, dont la façon même d'abattre les animaux change par rapport aux méthodes « traditionnelles » pratiquées auparavant, un sentiment de révolte anime les trois employés, surtout Cão, qui devient plus taciturne. Crente impute aux réactions de son ami Cão un problème physiologique lié à l'âge ; or, il n'en est rien. Ce qui a changé pour cet homme a été l'expérience de la prison, où il a eu tout le loisir de se forger une conscience :

> *Tinha lido livros na prisão, é esse o seu problema, não a velhice, [...] gastou tempo naquilo e agora sua cabeça não para de pensar. [...] Alguma esperança. [...] Nos livros que leu, o Cão descobriu que já estava preso antes de o jogarem numa jaula cheia de animais iguais a ele, todos trancafiados desde o nascimento.* (Terron, 2023, p. 24)

Les trois amis continuent leur travail routinier inébranlablement dans ce lieu, et ce que l'histoire nous raconte est l'envie de chacun d'entre eux de modifier le cours de sa vie, mais chacun d'eux le fait à sa façon, à son niveau, comme si un accord tacite avait été scellé entre les membres de ce trio pour que la journée soit celle qu'elle avait toujours été, avec une différence : elle serait la dernière. Selon la théorie de Scott, le texte public entraîne une théâtralisation de la vie sociale. Ici, les dominés, représentés par Lucy, Cão et Crente, sont soumis à la nécessité d'apparaître aux yeux des dominants et du public en général tels qu'ils doivent être dans l'ordre des choses

qui légitime la hiérarchie sociale en vigueur, sous peine de voir leur plan se solder par un échec. Leur rôle performatif est interprété comme il se doit et il montre l'asymétrie des relations entre eux et les deux patrons, dans une relation crédible de subordination et de déférence, sans laquelle leur plan ne pourrait aboutir :

> *Onde caralhos a madame anda que não está aqui na recepção, diz o áudio do patrão número um. [...] Se foder, arrombada. [...] Quando aparece, o irmão patrão número um a olha com rancor, enquanto número dois lhe pergunta o paradeiro do motorista enviado ao aeroporto. Está de prontidão, diz Lucy, os convidados já desembarcaram e logo estarão a caminho.* (Terron, 2023, p. 131).

Toujours selon Scott (2009), la capacité des groupes dominants à remporter cette lutte réside dans le fait de séparer leur texte public de ce qui doit être maintenu dans l'arrière-scène. Or, à plusieurs reprises les deux frères propriétaires de l'abattoir ont dévoilé à leur insu la faille sur laquelle reposait leur pouvoir. Leurs différents textes – « public » et « caché » – s'érodent, et l'arbitraire de leur puissance, de leur domination apparaît au grand jour, ce qui ouvre une brèche dans laquelle les dominés peuvent s'engouffrer. Dans un premier niveau du discours (Scott, 2009, p. 32), c'est l'image flatteuse qu'ils produisent d'eux-mêmes qui se dissipe :

> [...] *eu devia esse contrato a ele, você sabe, a gente frequenta a mesma sala de pôquer, ele e eu. Eu devo a ele. Deve o cu. Só se for. Dinheiro. Algum dinheiro. O esporro de número dois termina por implodir num murmúrio de desalento. [...] Mão-aberta, diz número um. Filho de uma vaca. Mão de vaca, diz número dois. Feto abortado de um cu. O cinzeiro de ferro arremessado por número um contra o vidro do escritório da diretoria elevou a animosidade a nível jamais visto por Lucy* [...] (Terron, 2023, p. 82 et133)

Le deuxième niveau de discours proposé par Scott fait référence au texte caché des dominés, qu'ils partagent en coulisses, à l'abri du pouvoir ; ils peuvent alors le dénoncer ouvertement :

> *Entre rico perder dinheiro, a polícia meter a mão na merda, e condenar um inocente, diz o Cão, o que você acha mais provável. O porqueiro (acusado de matar o patrão) não tinha saída. Culpado ou inocente, já nasceu condenado. [...] Igual em todo canto, diz Ahmed. Igual a vocês aqui. É o único lugar que existe, o estrangeiro. E costuma estar cercado de grades.* » (Terron, 2023 p. 60 et 89).

L'étranger étant le seul lieu qu'il connaisse, l'expérience de l'altérité d'Ahmed commence bien avant qu'il n'arrive au Brésil. Le vécu du musulman corrobore l'idée de Michel Agier lorsqu'il parle de « mondialisation partielle » qui se caractérise par « l'effondrement des frontières, leur remplacement par des murs et la construction des mondes nouveaux à l'intérieur de ces couloirs d'exil. ». Ainsi, selon l'anthropologue français, l'étranger ne doit plus être considéré comme une identité, mais comme un lieu (Agier, *apud* Brieg, 2011, s/p).

Le troisième niveau du discours se situe entre les deux niveaux précédents : « c'est la politique du déguisement et de l'anonymat [qui] se déroule aux yeux de tous mais qui est mise en œuvre soit à l'aide d'un double sens, soit en masquant l'identité des acteurs. » (Scott, 2009, p. 33). A ce troisième niveau apparaît une multitude de formes discrètes de résistance. Dans le roman de Terron, cela se voit dans l'union des forces d'Ahmed et des trois amis pour faire capoter l'affaire des deux frères avec les musulmans ; dans les préparatifs méticuleux de Lucy, de Cão et de Crente en vue du braquage du coffre ; dans les actions de Cão, lorsqu'il annonce aux nécessiteux « *o milagre da multiplicação dos bifes daquela segunda-feira.* » (Terron, 2023, p. 171) pour lequel il les invite.

Le côté contestaire de Cão a vu le jour grâce aux lectures qu'il a faites au cours de l'année passée en prison. Sa résistance s'exprime

dans le silence au travail – c'est un homme avare de mots –, ce qui lui permet d'occulter ses objectifs et d'atténuer les conséquences d'un éventuel échec. Sa retraite forcée a servi à quelque chose et lorsque l'heure de l'action sonne, la rumination « du texte caché » donnent lieu à une série de stratagèmes discrets et à des pratiques visant à la réussite de son plan et de celui du groupe. Par ailleurs, après sa naissance dans une écurie, le miracle de la multiplication de la viande auquel il convoque la population pauvre de CRS[6], ainsi que le sacrifice de sa vie pour que Lucy et Crente puissent vivre rappellent très vivement la figure du Christ. Les similitudes s'arrêtent là, car si le Christ est né un soir de décembre, Cão, lui, perd la vie à la même période. C'est sa forme de résistance. Par ailleurs, lorsqu'il incite la horde de nécessiteux à participer au banquet final, il provoque une mobilisation populaire très rapide ; la colère et la faim de ces individus sont partagées et sont, de ce fait, décuplées, désordonnées. A force de se taire, ils agissent désormais comme des animaux, guidés dans la scène publique par la force de leur manque :

> *Agora a multidão se debate nos arames farpados que retinem alto, dezenas de pés tropeçam uns nos outros e avançam para a plataforma de carga e descarga [...] Ao ouvirem os disparos, sua docilidade desaparece. A magarefe larga a criança, que é engolida pelas pernas enlameadas dos invasores. [...] Lobos de si mesmos, é o que são. Quanto sentem fome, Cão, eles ficam tristes e se tornam cruéis.* (Terron, 2012, p. 171 et 172 ; soulignage du texte original)

Conclusion

Dans le monde globalisé, toute personne subit une espèce d'anéantissement identitaire au profit d'un Autre. La variété des temporalités et des champs littéraires des romans traités nous conduit à voir dans ces quatre œuvres de la littérature brésilienne des

6 Le lecteur découvrira plus tard que ces initiales renvoient à Curva de Rio Sujo (Terron, 2023, 111).

champs de possibles comparables, notamment la notion d'étranger. Les quatre romans présentent des paradigmes d'altérité distincts, cette différence s'expliquant notamment par le temps social et l'histoire dans chacun d'entre eux. Le concept de « vie nue » forgé par le philosophe italien Giorgio Agamben vient contrecarrer la « forme *vitae* », qui englobe tous les éléments d'une bonne forme de vie, laquelle garantit la puissance et la possibilité d'accéder au bonheur ; c'est une vie où tous les possibles sont encore ouverts. La « vie nue » serait, en contrepartie, une vie dénuée de puissance, une vie consistant à agir ou à ne pas agir, selon le bon vouloir du sujet. Il s'agit, en somme, d'une vie dépourvue de qualités. Selon Agamben, la « vie nue », la vie séparée de sa forme se caractérise par son inintelligibilité. La vie nue est muette, indifférenciée et dépouillée des possibilités du langage ; elle s'oppose à la vie heureuse, comme c'est le cas chez Bertoleza, qui subit la vie sans en profiter. La vie nue se caractérise aussi par l'assujettissement aux nécessites biologiques. Les corps besogneux et exclus sont pris dans les mailles de leur asservissement aux nécessités physiologiques et sont assujettis à leur simple subsistance. Le musulman Ahmed, réfugié au Brésil, et la horde de nécessiteux qui attend les os devant les grilles de l'usine en seraient-ils un bon exemple ? La vie nue se caractérise enfin par une exposition illimitée à la blessure et au meurtre. Selon ce concept agambéen, nous serions tentée de classer Hakim et la narratrice de *Relato de um certo Oriente* dans cette catégorisation, ainsi comme Cão. Or, il nous semble que le concept d'Agamben trouve ici ses limites car, en dépit du fait que toutes ces identités ont été exposées à la blessure, elles ne sont pas pour autant complétement dénuées de puissance politique.

Le langage comme marché et son pouvoir symbolique dont parle Bourdieu permettent d'éclairer la place occupée par João Romão, Zulmira et son père Miranda. Selon un échange de bons procédés, par le mariage de sa fille avec João Romão, Miranda

augmente le capital économique de la famille en même temps qu'il assure à celle-ci un capital symbolique. La société en tant que lieu de conflits entre les individus pour maintenir ou modifier la répartition du capital laisse derrière elle Bertoleza, qui n'appartient pas au milieu favorisé et qui, d'ailleurs, ne peut pas aspirer à avoir un discours intelligible. Dans *Macunaíma*, la mixité, la notion d'hybridisme culturel et national est recherchée. Le roman qui a été écrit en six jours, selon son auteur, et qui a commencé comme un amusement devient une œuvre emblématique d'un savoir-être et d'un savoir-faire nationaux : « *Me parece que os melhores elementos duma cultura nacional aparecem nele*. » (Andrade, 1928, s/p). L'étrangeté étant un élément constitutif de *Macunaíma*, l'auteur ne fait que dresser le constat de toutes les idiosyncrasies qui constituent l'imaginaire national.

Quant au roman de Milton Hatoum, il présente une population hybride, dont les spécificités font miroiter tous les possibles de l'imaginaire. Dans cette région reculée du centre-sud du Brésil et peu connue jusqu'au début du XX^{e} siècle, ce sera cette population mélangée d'indigènes et d'étrangers venus d'horizons divers qui colonisera l'espace vert. Il est vrai que, de par sa localisation géographique, la marge est un concept qui vient s'ajouter à celui d'étranger. L'altérité se manifeste de plusieurs manières : par la religion des parents, par la langue que la mère a apprise à son fils Hakim, par la distance géographique qui sépare la matriarche Emilie de sa terre natale, par l'absence de liens du sang entre la narratrice et ses frères et sa sœur, qui sont restés à Manaus, par une espèce d'exil, dont la cause ne nous est pas révélée. Aucune identité n'est revendiquée, mais les altérités sont conservées précieusement comme un atout qui définit chacun.

Onde pastam os minotauros fait également table rase de ce concept tel que nous pourrions l'envisager. Ahmed, qui a connu le déracinement dans son propre pays natal, affirme de prime abord que

l'étranger est partout. Il confirme l'expérience traduite en mots par Agier (2011) du fait que l'étranger est un lieu et non plus une identité. Ce qui interpelle dans le roman est le caractère pseudo-conformiste des personnages. Cão, Lucy et Crente semblent être dans l'incapacité de penser ; néanmoins, ils se révèlent rapidement être les maîtres d'un avenir possible. Ils sont dans l'action, mais dans une puissance d'action qui suppose une « scénographie particulière » (Scott, 2009, p. 25), dissimulée. On remarquera que, malgré le fait que cette société soit très hiérarchisée, les groupes subalternes, les trois amis, Ahmed et la populace qui s'amasse devant l'abattoir sont révoltés au point que ni le rapport de forces inégal avec les patrons et sa « police » personnelle, ni les maigres chances qu'ils ont de remporter la victoire ne les dissuadent de lutter. Le poème de Drummond utilisé comme point de départ pour l'écriture du roman de Terron résume bien l'idée de décentrement contenue dans la notion d'étranger. Devient un Autre celui qui, à défaut de faire partie de la même classe dans l'évolution de l'espèce, « se rend étranger » par d'autres procédés, alors que les animaux se rapprochent des hommes par leur abandon de la violence : *Onde pastam os minotauros* a été écrit sous le signe évident du désenchantement de l'homme vis-à vis de ses semblables et de la direction que prend le monde actuel. *O Cortiço*, de son côté, montre les temporalités qui distinguent deux personnages, l'écart qui les sépare étant clairement mis en évidence dans les relations de pouvoir établies entre eux. *Macunaíma* tente de créer un monde qui prenne en compte la diversité du Brésil en termes culturels et géographique, mais aussi en termes humains. Ici l'Autre et le Même se confondent pour le meilleur et pour le pire. Dans *Relato de um certo Oriente*, étant donné que la société présentée dans le roman est composée elle-même d'un enchevêtrement d'altérités, l'étranger est tout un chacun, et chacun, tout en restant un étranger, s'insère dans la société plus ou moins bien. Ainsi, aussi bien dans *Relato de um certo Oriente* que dans *Onde pastam os minotauros*, l'étranger

est, contre toute attente, celui qui est né dans le pays et qui ne s'y retrouve pas. Il lui reste, toutefois, une issue : celle du langage performatif ; en se convertissant en action, le langage rend à cet homme la place et l'identité usurpées.

RÉFÉRENCES

AGAMBEN Giorgio. *Homo sacer*. Le pouvoir souverain et la vie nue. Paris : Seuil, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993. Disponible sur : https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=131824

_____. *Macounaïma*. Paris : Flammarion, 1979.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890.

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*. L'économie des échanges linguistiques. Paris : Fayard, 1982.

BRIEG Capitaine. Michel Agier, Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun, *Lectures*, 26/01/2011. Disponible sur : http://journals.openedition.org/lectures/1254.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril:* cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOMES, Letícia Bonesso. *Macunaíma*: a contrafação do herói clássico. Dissertação de mestrado, Assis: UNESP, 2020.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

LE PETIT ROBERT de la langue française. Paris, Le Robert, 1999.

SCOTT, James C. *La domination et les arts de la résistance*. Fragments du discours subalterne. Paris : Ed. Amsterdam, 2009.

VAZ, Lilian Fessler. Notas sobre o Cabeça de Porco. *Revista do Rio de Janeiro*: Niterói, vol. I, nº 2, jan./abr., 1986.

TERRON, Joca Reiners. *Onde pastam os minotauros*. São Paulo: Todavia, 2023.

A escrita da memória em Milton Hatoum: uma linguagem pictórica

Mireille Garcia

Nos romances de Milton Hatoum, a maioria dos narradores tem em comum sua pertença ou ligação à família e desempenham o papel de guardiões de uma memória familiar, papel que garante que as lembranças sejam transmitidas através das gerações. Sendo assim, a estrutura das obras hatounianas revela-se um verdadeiro trabalho de recomposição e representação da memória por meio de uma variedade de processos e recursos que servem para perenizar a memória, salvando-a, em maior ou menor grau, do esquecimento. Entre eles, o aspecto estético dos romances e o uso da arte, assim como de várias formas artísticas, representam uma maneira de transmitir o discurso. Construídas a partir de descrições ricas em detalhes pitorescos e de uma ampla variedade de imagens, as tramas romanescas promovem o encontro de uma linguagem pictórica e sensorial que lembra a das artes. Aqui, a representação da memória assemelha-se à reprodução de imagens por meio de vários suportes, tais quais a pintura, a escultura, o desenho, a fotografia ou ainda a escrita. Esse recurso à arte também é uma maneira de dar forma a um determinado aspecto da realidade: trata-se de um diálogo intersemiótico muito presente na obra do romancista. De fato, para tematizar a memória, os narradores recorrem a vários artifícios artísticos que, por sua natureza estetizante, aparentam-se a peças

de arte de museu. Veremos que todos esses dispositivos e recursos usados para expressar a memória podem ser entendidos como uma extensão da lembrança, a constituição de um rastro, mas também como uma forma de transmitir um discurso, tornando-se o elemento de sustentação de uma possível narrativa para as obras.

Uma memória de papel: cartas e correspondências

Por definição, a escrita é memória, ela preserva vestígios do passado e é a guardiã da memória, pois, em sua qualidade de traço escrito, pode atestar a veracidade de uma declaração memorial. Desde tempos imemoriais, as pessoas têm usado cartas e inscrições gráficas para conservar e consolidar suas memórias.

A presença recorrente da escrita nos romances de Milton Hatoum – e mais especificamente de cartas e correspondências diversas – é uma forma de organizar a memória. Por exemplo, na estrutura de alguns de seus romances, a carta interfere na narração, irrompe no meio das tramas impondo-se tanto como elemento constitutivo da narrativa quanto como fator de ruptura enunciativa. Ao se deparar com a questão da presença da carta no romance, o estudo de Frédéric Calas explica esse fenômeno, apontando que se trata de "cartas incluídas na narrativa, que são lidas pelos personagens ou circulam em sua totalidade. Em geral, por meio de marcas tipográficas, elas se destacam claramente do corpo do texto que as contém" ; ele acrescenta que "os marcadores de incorporação introduzem a carta, que passa a ocupar o mesmo lugar e a mesma função de uma citação" (Calas, 1996, p.40. Tradução nossa). Esse tipo de inclusão coloca os romances no limiar da forma epistolar, porque eles simplesmente tomam

emprestadas certas técnicas[1] dela, como por exemplo as do "romance-memória[2]".

As obras de Hatoum podem ser lidas como romances da memória por meio das correspondências que percorrem as diegeses. Mediante fragmentos e lacunas – assim como a memória que se apaga com o passar do tempo – o autor evoca correspondências e cartas nas quais a memória é verbalizada. Por exemplo, na obra *Relato de um certo Oriente*, é somente por intervenção da correspondência trocada entre sua mãe Emilie e a freira Virginie Boulad que Hakim consegue contar a história: "Essa passagem de sua vida bem como outras disseminadas entre o Líbano e Manaus, consegui ordená-las graças às cartas empilhadas sob o disco do pêndulo, nos confins da caixa de madeira" (Hatoum, 2024, p.62).

Além de contribuir para perenizar lembranças e recordações, as cartas também podem salvar as pessoas do esquecimento, mantendo os vínculos e o contato quando a distância se instala. Em

1 "Em sua maior parte, a presença da carta na narrativa é justificada mais pelos efeitos que ela produz do que por sua própria natureza enquanto "carta". A discursividade da carta inserida no romance não é a mesma usada para construir um romance epistolar. A carta inserida se distingue do tecido narrativo primário pela ruptura enunciativa que existe entre o discurso incorporado e o discurso embutido. O romance-memória frequentemente usa esse dispositivo, que faz parte de uma estratégia ficcional projetada para autenticar a narrativa e dar a ela a cor da verdade factual [...] Em uma narrativa desse tipo, que geralmente é retrospectiva, a carta [...] possibilita o retorno ao presente dos eventos atuais à medida que eles estão ocorrendo". (Calas, 1996, p. 42. Tradução nossa).

2 Como ressaltado ainda no estudo de Calas: "Ao contrário da narração epistolar, em que existe uma perfeita adequação do personagem e do narrador, aqui há uma clara divisão entre essas instâncias, produzindo um tipo de narração semelhante às técnicas do romance-memória. Esta obra não é um romance epistolar, a partir do momento em que abandona a pureza da estrutura imposta pela carta em relação à ação e à narração, e a partir do momento em que desune as instâncias de ator e de narrador". (*Ibid.*, p.44).

Hatoum, os temas da viagem e das migrações são recorrentes, por isso muitos dos personagens frequentemente têm de deixar a casa da família, a cidade natal ou até mesmo o país. A carta se torna então uma espécie de mediador entre a presença e a ausência, de objeto que certos protagonistas conservam como uma lembrança que supostamente possibilita se aproximar da pessoa distante, guardando um contato com ela.

É por isso que a matriarca Emilie pedia à sua fiel amiga Hindié que lesse as cartas de seu filho ausente. A narradora principal dessa obra, também ela atormentada pela falta de seu irmão ausente, diz que lia e relia impetuosamente suas cartas. O romance *Dois irmãos* também parece considerar a carta como um elo memorial que liga à família, como é o caso das correspondências enviadas por Yaqub que, após ter deixado a casa familiar para viver no sul do país, mantém um contato por escrito com sua mãe: "Uma carta de Yaqub, pontual, chegava de São Paulo no fim de cada mês. Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alternava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante". (Hatoum, 2000, p. 59). No entanto, à medida que o tempo passa e as lembranças se apagam gradualmente, as cartas também se tornam mais escassas, comprovando a deterioração dos relacionamentos. Assim, embora as correspondências ajudem a manter vivas as lembranças e recordações – atuando como um "elo" entre os personagens, entre o passado e o presente, ou entre o "aqui" e o "outro lugar" –, todo o empreendimento da escrita gira em torno da seguinte questão: como dizer o indizível? De fato, é a incapacidade ou impossibilidade de dizer certas coisas que constrói a narrativa escrita e faz da carta o elemento de predileção do anúncio e da revelação. Várias passagens dos três primeiros romances de Milton Hatoum apontam essa dinâmica: Hakim afirma que as cartas enviadas por Dorner revelavam novas informações a cada nova leitura, e que as cartas trocadas entre sua mãe e a freira Boulad

continham segredos que nunca haviam sido contados: "Das leituras das cartas de V.B. induzi que Emir estava enfezado com Emilie desde a simulação do suicídio no convento; e o esboço de uma carta que Emilie não enviou elucida de certa forma essa desavença e talvez o destino trágico do irmão" (Hatoum, 2024, p.97).

O fato de escrever ou pedir que alguém escreva uma carta é também um meio de inocular memórias e palavras, de revelar o que não pode ser revelado. Somente a palavra escrita parece ter esse poder, como demonstra o trecho a seguir, no qual a matriarca Zana pede ao narrador Nael que escreva uma carta para Yaqub:

> Zana me pediu que datilografasse uma carta para Yaqub. Trouxe uma máquina de escrever para o meu quarto e começou a ditar o que tinha em mente [...] Zana insistiu no assunto, recorrendo a circunlóquios e reticências. Eu ouvia a voz de mãe culpada, cheia de remorsos, e escrevia. Às vezes ela me perguntava se as palavras não a estavam traindo [...] Assinou o nome em árabe, enviou a carta e passou os dias seguintes remoendo cada linha que havia ditado. Duvidava das próprias palavras, não sabia se havia descaso ou exagero no teor da carta. (Hatoum, 2000, p.227-228)

E mesmo que a língua seja um obstáculo e uma impossibilidade de comunicação, a escrita parece assumir o controle para revelar o que não pode ser dito. Em *Cinzas do Norte*, a índia Naiá tem a difícil tarefa de comunicar a morte de Mundo a seus amigos estrangeiros:

> Dois amigos deles enviaram cartas. O Adrian desenhou e escreveu que nem história em quadrinhos [...] O outro escreveu em português [...] A patroa nem quis saber, nem avisou que o menino tinha morrido. Mas eu escrevi para os dois, na minha língua. Borrei as palavras de tanto apagar e corrigir, mas contei tudo. (Hatoum, 2023, p.287).

À primeira vista, esses fragmentos de cartas e correspondências parecem constituir uma massa compacta de narrativas incompletas, desconectadas umas das outras e confusas em sua

enunciação, mas não são em vão, pois de certa forma oferecem a insistência de uma memória que proclama sua presença e sua lembrança por meio da escrita.

Enquanto nas obras *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* as correspondências são evocadas apenas por fragmentos sem que nunca o leitor possa lê-las na íntegra, em *Cinzas do Norte* as cartas se misturam ao tecido narrativo, que é intercalado tanto com fragmentos de correspondência, notas ou mensagens, quanto com cartas completas. De fato, o leitor é convidado a passar da leitura de uma ação para outra completamente diferente e desvinculada da anterior, já que ela se inscreve em uma correspondência que irrompe no meio da narrativa. As cenas se sucedem e são justapostas de forma descontínua e fragmentária, como a própria memória. Dessa forma, a noção de gênero do romance assim como sua estrutura narrativa são revisitados pela escrita que pressupõe a presença de uma identidade ambígua autor-narrador-personagem. Ranulfo pode ser associado a esse status na medida em que é o autor das cartas que destina a Mundo – e que pontuam oito dos vinte capítulos do romance –, mas também o narrador dos eventos nelas descritos e um personagem de pleno direito na diegese. Suas cartas são um relato retrospectivo de sua própria vida, da vida de Mundo e da vida de sua família, no qual a infância e o passado são temas principais. Em um tom semelhante ao de um monólogo interior, dado o fluxo quase ininterrupto de seus pensamentos, sua fala revela vários segredos, coisas não ditas e histórias até então desconhecidas; é na primeira carta que Ranulfo revela sua motivação para escrever, declarando: "Me arrependo de não ter contado tudo para ti" (Hatoum, 2023, p. 54), o que de imediato define o tom de sua correspondência para o leitor. Portanto, essa é a escrita da memória à qual esse personagem se dedica.

Quanto a Mundo, os fragmentos de cartas que ele escreve para Lavo também fazem dele um autor-narrador-personagem: ele é o fiador de sua própria história e de suas memórias que ele coloca

por escrito. Tal como um diário no qual ele registra seus receios, desejos e pensamentos mais pessoais, suas cartas não se resumem a uma mera correspondência: são escritas no tom da confidência. Seu destinatário Lavo declara: "Mantive com meu amigo uma estranha correspondência: ele não respondia aos assuntos que eu comentava nas cartas". (Hatoum, 2023, p.220). Em outra cena, Lavo encontra uma caderneta que pertenceu ao seu amigo, contendo uma passagem inteira de um diário no qual Mundo relata a trágica morte de seu companheiro Cará durante o treinamento militar na selva. Esse outro registro de escrita é tão simbólico quanto a carta, pois é uma maneira de enfatizar o aspecto dramático do momento evocado, trazendo ao leitor uma outra forma de narração.

O narrador, Lavo, desempenha o papel de "editor" dessas cartas transformadas por ele em uma narrativa que depois publica e transmite ao leitor, o que indica que ele domina a técnica de difusão de todos os documentos que compilou. De certa forma, ele é o arquivista e organizador dessas histórias, que não lhe pertencem, mas que cabe a ele transmiti-las.

A inserção dessas cartas e correspondências no tecido textual lembra um pouco a colagem: com o objetivo de reconstruir certos eventos-chave, essa técnica forma o pano de fundo do romance, mas se faz de forma caótica e confusa porque cada carta é uma voz, e cada voz é um personagem que molda as memórias *ad infinitum*. Portanto, a escrita também é esse labirinto de memórias desordenadas e disparates. A *mise en abyme* sugerida pela escrita é produzida aqui por meio de um jogo especular entre narrador e personagem, no qual também se desvenda o autor-escritor que monta uma narrativa dentro da narrativa, um livro dentro do livro, o que indica uma duplicação da história, uma vez que ela consiste em uma (re) interpretação dos fatos, uma (re)leitura dos acontecimentos.

Assim, da mesma forma que a fotografia e a pintura aparecem como sendo técnicas mais utilizadas para as memórias visuais, a

carta – num espírito de continuidade que ecoa o desejo de imortalizar – é também uma técnica para registrar e resgatar memórias e relacionamentos entre o passado, o presente e os indivíduos. Milton Hatoum faz com que seus narradores escrevam e redijam cartas que, espalhadas ao longo das tramas, proporcionam diferentes perspectivas e pontos de vista, além de manter a atenção do leitor. E pelo viés de trechos e fragmentos de cartas é que o leitor também presencia o surgimento das memórias mais enterradas, mais distantes e até mesmo mais inconfessáveis dos personagens. Além disso, enquanto depositária de memórias e segredos, a carta revela verdades, e sua natureza escrita tende a legitimar e autenticar os acontecimentos que ela contém, pois proporciona um certo grau de verossimilhança aos fatos. Em suma, a carta reconstrói a vida dos protagonistas, reescrevendo-a e contribuindo assim a tecer a narrativa por meio da memória, mas também da revelação.

Uma memória em preto e branco: a fotografia

A presença da imagem desempenha um papel crucial na recuperação da lembrança, tanto que a memória parece não poder prescindir do visual. Isso se verifica com a imagem fotográfica, que "devido ao seu poder de fixação fornece acesso à permanência da memória e pode abrir outros espaços de reminiscências" (Muxel, 1996, p.168. Tradução nossa.). De fato, como um verdadeiro conservador de memória, o clichê fotográfico tem o poder de imobilizar uma cena e congelar um rosto ou expressão, parando o tempo e fixando-os para sempre. A fotografia pode, portanto, ser considerada como um arquivo da memória, uma vez que fala não apenas do passado, mas também da realidade, isto é, daquilo que "foi" (*ce qui a été*)[3].

3 Em um de seus ensaios, Barthes afirma: "Na fotografia, nunca posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: a da realidade e a do passado [...] 'isso foi' (ça-a-été), essa é a característica da fotografia". De acordo com ele, a fotografia seria: "[...] aquele objeto (que) realmente existiu e esteve onde eu o vejo [...] até agora, nenhuma representação po-

A fotografia não registra apenas os traços mais visíveis e externos do passado reproduzidos na imagem: ela também permite o acesso à relação subjetiva do ser com o momento fixado e congelado pela câmera, funcionando como uma espécie de suporte para o afeto[4]. Isso se confirma nos romances de Milton Hatoum em que a fotografia, além de onipresente, não é apenas um elemento que retém os traços fisionômicos de uma pessoa ou o aspecto pictórico de uma paisagem: ela também registra todo um passado pelo qual transcorreram, o que lhe confere todo o seu valor afetivo. Assim, dentre os personagens que compõem as tramas, "muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado" (Hatoum, 2024, p.69).

Em Hatoum, a imagem tem o poder de acionar o mecanismo da memória, provocando um *flashback*, uma retrospecção do passado, tornando-se, assim, parte integrante da estrutura narrativa das tramas; a fotografia substitui a fala, torna-se discurso e narrativa. Seus romances são construídos em torno da linguagem pictórica da fotografia, em particular *Relato de um certo Oriente*, que aparece sendo o mais significativo devido à presença do personagem emblemático de Dorner, um jovem fotógrafo alemão que :

dia assegurar do passado da coisa, exceto por retransmissões; mas com a fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desiludir dessa certeza. A fotografia torna-se, então, para mim, um médium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certa forma, modesta, compartilhada (por um lado, "não está lá", por outro, "mas estava lá"): uma imagem louca, esfregada com a realidade". (Barthes, 1980, p.120 e p.177).

4 É nessa mesma linha que Le Goff escreve sobre a fotografia em relação à memória: "A fotografia perturba a memória: ela a multiplica e democratiza, dá a ela uma precisão, uma verdade na memória visual nunca antes alcançada, torna possível manter a memória do tempo e da evolução cronológica [...] As imagens do passado evocam e transmitem a lembrança de acontecimentos que merecem ser preservados". (Le Goff, 1988, p.161-162).(Tradução nossa)

> [...] se dizia um perseguidor implacável de instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica (cuja) a memória era evocada por meio de imagens [...] Há tempos ele se dedicava à elaboração de um acervo de surpresas da vida [...] tudo o que ele enxergava era enquadrado no visor da câmara ; as lentes da Hassel, dos óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formavam um único sistema ótico. (Hatoum, 2024, p. 67).

No que diz respeito a esse personagem, entende-se aqui que a imagem funciona como a palavra: é a matéria-prima que projeta sua visão, sua interpretação e seu olhar sobre a realidade. A escolha do tema da fotografia soa como uma forma de convite ao leitor para refletir sobre a composição das tramas do autor. De fato, a fotografia substitui as palavras, ao se tornar ela mesma palavra, reforçando assim a natureza autorreferencial do romance. Em um processo de tradução ou transição de uma forma de arte para outra, há uma tentativa da literatura de alcançar os efeitos da arte fotográfica, de se tornar, por sua vez, uma imagem por meio de palavras, ao mesmo tempo em que sugere os efeitos da fotografia.

As imagens fotográficas e os instantâneos parecem traduzir os sentimentos e os pensamentos do jovem fotógrafo – "a foto mostrava o que Dorner não me pôde dizer" (Hatoum, 2024, p.67-68) – e a narrativa que ele assume nos dois capítulos que lhe são dedicados atesta isso: como a revelação de um rolo de filme fotográfico, as cenas que ele relata parecem emergir desse processo de impressão e apresentam acontecimentos construídos em cima de imagens que impressionam por sua força ou beleza.

Diversos dispositivos fotográficos trazem semelhanças com a estrutura da obra, permitindo que a imagem suplante a palavra falada, como no caso do personagem Hakim que, ao tirar uma fotografia, lembra: "Essa imagem, que parecia sustentar a voz de minha irmã, era a última chispa de fogo que anima a voz do pecador" (Hatoum,

2024, p.136). A correspondência na forma de cartas, mensagens e cartões postais vai, por sua vez, dar lugar às fotografias, que parecem ser mais adequadas para relatar determinados acontecimentos. Quando Hakim deixa Manaus para estudar no outro lado do país, sua mãe Emilie inicia uma espécie de ritual que consiste em enviar-lhe cartas regularmente. No entanto, Hakim declara:

> Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência, sabendo ser a única maneira de preservar uma idolatria à distância [...] Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo. Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia. (Hatoum, 2024, p.120)

Suas trocas se resumem à ausência do verbo, suplantado por imagens que só aumentam a percepção dos sentimentos e a acuidade das sensações, reavivando também a memória:

> A outra fotografia, tão diferente daquela, enquadrava Emilie no centro do pátio cercado por um jardim de Delícias [...] Eu contemplava aquela imagem como quem contempla o álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante um sonho. Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio [...] Se eu não tivesse olhado para aquela fotografia, poderia abstrair todas as outras, fechar os olhos a todos os retratos enviados para mim ao longo de tantos anos [...] Porque era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais me impressionava na fotografia. Sentia-me ali, juntinho de Emilie [...] atento ao seu olhar, à sua voz [...]. (Hatoum, 2024, p.121-122)

Claramente, as fotografias veiculam um discurso e se tornam a sustentação para uma possível narrativa. A arquitetura da obra de Hatoum é regida por esses instantâneos, uma vez que um efeito de álbum de recortes é produzido ao ler o romance no qual os capítulos

são exibidos como imagens, retratos e clichês que restituem a história em pedaços dispersos e representam vislumbres do passado.

Na realidade, a fotografia na obra também revela outra maneira de ver as coisas, outra realidade, ou simplesmente uma memória que não pode ser percebida a olho nu, daí a precisão dos processos fotográficos que os narradores descrevem em detalhes, ou a insistência do autor em "enquadrar" sua narrativa como uma imagem colocada em uma moldura[5]. E é precisamente com a moldura dentro da moldura, com a imagem que reproduz constantemente a imagem, que ocorre a *mise en abyme* da fotografia, processo que é uma forma de ter acesso a uma consciência do tempo[6].

Os trechos supracitados também poderiam ser usados para ilustrar essa teoria da consciência do tempo, pois testemunham o passado que buscamos recuperar por meio de imagens, assim como todas as fotografias representam um traço do passado ou um arquivo de memória. De certa forma, a fotografia provoca a imobilização do tempo, sendo que ela incentiva os personagens hatounianos a (re) considerarem o passado, ao associá-lo à imagem estática e congelada do instantâneo. Esse processo reflete uma recusa em aceitar a perda e uma resistência ao esquecimento, aplicando-se principalmente a situações ligadas à morte ou ao desaparecimento de um personagem – em outras palavras, poderíamos dizer que "a fotografia tem algo a ver com ressurreição[7]". Essa hipótese pode ser facilmente atribuída à obra *Relato de um certo Oriente*, na qual a morte do personagem

5 Uma análise semelhante pode ser encontrada no estudo de Vera Lúcia Marquêa da Rocha sobre o uso de imagens fotográficas em *Relato de um certo Oriente*. (Ver Marquêa da Rocha, 2007, p. 142).

6 Sobre a questão do lugar da imagem no tempo, Anne Muxel afirma que "as imagens do passado nos dão uma consciência vívida da passagem do tempo. Elas nos lembram da inevitabilidade do tempo em movimento. Elas são para a memória uma forma de encontrar seu rumo, de se tornar parte da cadeia da vida, a mesma cadeia que leva à morte" (Muxel, 1996, p.177-178). (Tradução nossa)

7 Tomamos aqui a frase do estudo de Barthes (1980, p.129).

Emir – irmão da matriarca Emilie – é narrada, lembrada e lamentada por meio da fotografia. Mais uma vez, o fotógrafo Dorner está no centro desse cenário, pois foi a última pessoa a ver Emir vivo e a fotografá-lo pouco antes do trágico acontecimento. Por muito tempo, Emilie insiste em obter esses retratos nos quais ela acha que pode encontrar a resposta às suas perguntas e uma possível explicação para o ato desesperado do irmão. O trecho a seguir (na narração de Dorner) demonstra o poder da imagem fotográfica de fixar o passado e congelar o tempo :

> [...] há sempre um estigma, uma marca inextirpável da angústia que até mesmo a fotografia perpetua. Imaginei, num desses momentos em que a morbidez se interpõe entre a nostalgia e o esforço para que o irreversível se torne possível, imaginei como seria a expressão de Emir ao contemplar o seu próprio rosto multiplicado por uma série de ampliações e qual ele escolheria para satisfazer o desejo de Emilie; esta, ao examinar treze ampliações, deteve o olhar nas que definiam todos os contornos e detalhes do rosto do irmão. Ela permaneceu alguns minutos silenciosa e serena, embebida pelas imagens, talvez pensando « por que esse olhar, esse rosto contraído, essa febre intensa que o jogo de luz e sombra deixa transparecer ? ». Deixei-a sozinha com os retratos, ao notar que suas mãos pousavam nos olhos de Emir ou encobriam uma parte do rosto, como se ela quisesse mirá-lo por partes para desvendar alguma coisa que nos escapa ao fitarmos o todo. (Hatoum, 2024, p. 90)

Aqui, por meio da fotografia, o autor destaca a natureza elusiva da identidade, ou seja, o que está por trás da imagem e o que está por trás da máscara de cada indivíduo. Essa afirmação ganha todo o seu significado com a descrição do gesto de Emilie que escondeu parte do rosto com as mãos, como quem diz que a identidade do irmão é fugidia, parece estar escapando e afundando na distância, assim como seu gesto desesperado e ainda incompreendido. O personagem não se revela totalmente, sua identidade permanece embaçada e elusiva,

pois apenas indícios e vestígios de uma identidade complexa e em constante mudança são mencionados. Apesar da natureza elusiva de sua identidade, o rosto de Emir está imobilizado e gravado na foto, como se estivesse congelado para sempre em uma era passada.

O estudo de Muxel sugere que as fotografias são "narradoras, recitadoras e 'demonstradoras' de memórias"; a imagem se desloca para um passado longínquo, "torna-se uma narrativa e uma memória, na intersecção de todos os tempos. Ela revela a eternidade ao mesmo tempo que a efêmera travessia das aparências" (Muxel, 1996, p. 178. Tradução nossa.). Assim, o passado que se torna presente na narrativa é uma forma de ressaltar o objetivo e o papel da imagem fotográfica. No intuito de reencontrar ou recriar o instante da fotografia, de manter vivo o ente querido desaparecido através da imobilização dos seus traços e gestos, a fotografia é emoldurada, colocada sob um vidro como se estivesse cristalizada para sempre.

Se Roland Barthes afirma que "em cada fotografia há o regresso dos mortos" (Barthes, 1980, p. 23. Tradução nossa.), isso se verifica também no romance *Dois irmãos* onde a matriarca Zana, sozinha após o falecimento do marido e a partida dos filhos, resolve pendurar o retrato de Galib no lugar do oratório e encosta os lábios na fotografia de Omar, cultivando a memória dos ausentes através da sua imagem. Porém, nem sempre a imagem é capaz de trazer de volta o passado e as lembranças: apesar das fotografias de sua infância, Yaqub é incapaz de reencontrar o seu passado; tudo parece perdido para sempre, irrecuperável, e este sentimento é amplificado pelas imagens que encontra e que remontam ao tempo anterior à sua "viagem-exílio" para o Líbano. Ao olhar para uma fotografia sua na companhia do irmão "via no plano de fundo da imagem [...] rostos que pareciam tão borrados na foto quanto na memória" (Hatoum, 2000, p. 21). Outra vez aqui o caráter esquivo e fugidio da identidade assim como a impossibilidade de apreender o sentido da realidade

conferem aos relatos uma qualidade impressionista, semelhante à das pinturas que retratam e representam a realidade.

Segundo Barthes, a fotografia é "sem futuro (eis o seu *pathos*, a sua melancolia); nela não há protensão [...] Imóvel, a fotografia vai e volta da apresentação à retenção" (Barthes, 1980, p. 140. Tradução nossa.), ao contrário da pintura, que, por sua vez, representa a possibilidade de reconstituição e imaginação.

Milton Hatoum aproveitou o aspecto imóvel e imutável da fotografia em seus romances, justapondo-a à pintura e à obra de arte que expressam um desejo de mudança e metamorfose do passado; essas imagens paradoxalmente próximas e opostas – a fotografia e a pintura – coexistem nos romances com o único propósito de narrar e mostrar o comum através da visão.

Uma memória em cores: pinturas, telas e esculturas

Tal como a fotografia, a pintura é um instrumento da memória, uma vez que pode representar o passado e as recordações. Além disso – como mostra o estudo de Bourneuf sobre a relação entre pintura e literatura – cada descrição literária é uma pintura, uma visão que parece formar uma moldura[8].

De fato, devido à força da linguagem pictórica, as descrições em Milton Hatoum dão a impressão de um retrato ou de um quadro, animando um espaço de cores intensas, mais concretamente predominantemente vermelhas. A memória está inscrita em imagens fortes, como se fossem marcadas a ferro. Assim como um pintor com

8 "Escolher um ponto de vista, de um observador neutro cuja presença não está marcada, ou aquele de um personagem, a descrição sendo então fiel ao que ele vê; recortar um pedaço de espaço, considerá-lo como um quadro e, no interior desse quadro, compô-lo, eis o trabalho de descrição [...] Toda descrição literária, mesmo se ela dá a impressão de um objeto estático, supõe na verdade uma (dupla) duração: aquela que o olho emprega para explorar o objeto, e aquela que cria a sucessão de palavras. A descrição se assimila a um esboço ágil, ou a um desenho meticuloso, ou a um quadro demoradamente trabalhado" (Bourneuf, 1998, p.113-114). (Tradução nossa)

uma paleta, o autor escolhe os tons exatos de vermelho para representar a cena da forma mais realista possível. O mesmo acontece com o episódio em *Dois irmãos* que descreve a paixão, o ciúme e a rivalidade entre Zana e a nova conquista do seu filho Omar, temas habitualmente associados à cor que o autor faz renascer através de uma multiplicidade de pequenos detalhes tais quais "a imagem das chamas daquelas velas vermelhas (que) ainda se acende com força na minha memória" (Hatoum, 2000, p. 103), como declara Nael, ou a rede vermelha onde Omar descansa, o vestido vermelho usado pela sua conquista, as flores vermelhas dos arbustos que ladeiam a estrada, ou as sementes vermelhas de guaraná e os batons que o Caçula guarda como troféus de namoros passados. A memória é contada através dessas fortes alusões visuais impressas pela cor vermelha, que, mesmo desbotada pelo tempo, dificilmente pode ser esquecida. É o caso da simbólica rede vermelha de Omar, velha e gasta, mas cuja intensidade ainda está impressa na memória.

Dentre os primeiros romances de Milton Hatoum, *Cinzas do Norte* é o mais representativo da questão pois está repleto de descrições em que a arte se manifesta de uma forma ou de outra pela presença de obras-primas, como o quadro de Domenico de Angelis, *A Glorificação das Belas Artes na Amazônia*, que adorna o teto do pequeno palácio de Jano, e que se revela uma réplica do que ele pintou para o teatro Amazonas: um estuque antigo com representações de liras, harpas, cavaletes e pincéis. O romance convida o leitor a mergulhar no mundo da arte e suas diversas manifestações, e toma as feições de um ateliê, pois tudo se torna matéria para a pintura e a escultura, de modo que a memória parece se inscrever e se escrever – assim como a fotografia – na e pela esfera pictórica, por assim dizer, a imagem. Para além disso, a recorrência de personagens artistas reforça o aspecto estético da obra, e a relação destes artistas com a sociedade parece corresponder à ideia do autor de "pintar" a sua narrativa. Há, por exemplo, a presença do artista Arana Balduino,

espécie de mestre ou mentor do protagonista Mundo, que se refugia no ateliê dele para poder entregar-se livremente à sua paixão. Os quadros de ambos são expressamente utilizados como objetos da narração, ou mesmo como disparadores da narrativa, permitindo ao autor encenar "retratos e descrições, análises das obras e de seu criador, reflexões sobre as múltiplas componentes da sua atividade, visões e teorias estéticas, considerações sobre a finalidade da vida[9]". Milton Hatoum também menciona grandes pintores da história da arte como modelos para o jovem artista Mundo, o qual fala com entusiasmo de artistas famosos e anônimos e parece inebriado por imagens. Embora o autor não reescreva nenhum quadro, ele coloca seu personagem-artista sob a influência de vários grandes pintores cuja estética parece inspirar algumas de suas obras, já que várias passagens estão repletas de alusões a esses grandes artistas.

O romancista reconhece que o seu gosto pela arte e conhecimento de certos artistas o ajudaram na construção da sua personagem e da sua história, como ele declara na entrevista seguinte:

> As referências vêm da vida e da arte. Admiro muito a obra de Francis Bacon, que expressa em sua pintura o horror e o dilaceramento do ser humano, o horror que ele, Bacon, testemunhou durante a Segunda Guerra. Li várias entrevistas que ele deu a jornalistas ingleses e franceses. Tenho um amigo paulista que viveu por uns dez anos em Londres e conheceu Bacon, frequentavam o mesmo pub etc. Um outro amigo, amazonense, e também artista, foi preso e torturado no Rio, em 1974. Depois foi internado num hospital psiquiátrico. Ele sobreviveu, exilou-se na Alemanha, onde morou por muito tempo. Esses dois amigos foram importantes quando comecei a pensar na construção do personagem Mundo. (Hatoum, 2010, p. 27)

9 Tomamos a liberdade aqui de retomar os termos de Bourneuf para ilustrar nossa argumentação. Mesmo se ele os emprega a respeito de outras obras, consideramos que eles definem perfeitamente a estrutura do romance de Hatoum. (Bourneuf, 1998, p. 70).

O interesse e a repetida referência ao artista Francis Bacon não são, portanto, insignificantes, uma vez que certas caraterísticas da sua arte podem ser encontradas na obra de Mundo que se expressa através dos seus esboços e pinturas, tornando-se o narrador-ilustrador da sua própria história. Os seus desenhos denunciam o poder e a autoridade do regime militar sob a forma de caricaturas impregnadas de sarcasmo e morbidez, como as que o seu amigo Lavo encontrou um dia:

> Numa caderneta [...] duas caricaturas: a primeira, de um certo general J.-F. d'Aisselle – rosto rechonchudo, olhos afundados, de vidro, uma papada de peru de onde escorriam medalhas e cadáveres; a outra ilustrava a cara bexiguenta e apalermada do tenente N. Trevo, que "depois de contrair malária, tremia e falava fino". (Hatoum, 2005, p. 173-174).

Estes esboços parecem ser a sua leitura pessoal e subjetiva da realidade e do contexto da ditadura militar em que se encontra e que se refletem nas suas escolhas enquanto artista. Outra série de caricaturas evidencia o carácter zoomórfico que ele atribui às principais figuras do regime militar:

> As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplars do *Elemento 106*, o jornaleco do grêmio. Destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carrapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bicho de casco com feições grotescas [...]. (Hatoum, 2023, p. 16)

Quanto à sua criação, que ganhou a primeira página do jornal sob o título: "*Campo de cruzes* – Filho de magnata inaugura 'obra de arte' macabra", é também uma forma de denunciar a modernização rápida e devastadora que o regime militar implantou em Manaus. Como forma de expressão, a arte vem suplantar a fala e torna-se discurso, narração, como atesta o amigo Lavo, que recebe a correspondência:

> Recebi quatro esboços com desenhos de roupa rasgada e três pequenas aquarelas com paisagens da Vila Amazônica. Nenhuma carta, nem mesmo um bilhete. Mais estranha foi a série de envelopes que Mundo me enviou em seguida, todos postados na mesma data: em cada um deles, uma folha branca, ne frente e no verso [...] Eu observava as sete folhas, tentando encontrar algum sinal. Foram as últimas "mensagens" dele. (Hatoum, 2023, p. 257)

Assim, as obras de arte apresentadas ao longo da diegese traduzem a memória de Mundo e a sua perceção da vida, do seu passado e de suas recordações familiares. Consequentemente, não é por acaso que a arte está no centro do conflito entre pai e filho: objeto de discórdia e de desacordo entre ambos, estes desenhos retratam a intransigência de Jano quanto à vocação de Mundo. É o que demonstra uma das cartas escritas por Ranulfo, na qual ele relata o episódio da fuga de Mundo, frustrado por não ter conseguido captar a atenção do pai com os seus desenhos. Vivida como uma fatalidade por Jano, que temia que o filho se afastasse do seu destino de herdeiro, a arte parece manchar o nome da linhagem, e por isso é condenável, como o explica Ranulfo quando conta que Mundo foi castigado porque passava horas desenhando. No entanto, a vocação de Mundo é cada vez mais forte: ele não tem a herança moral e exemplar do pai; pelo contrário, é graças à memória ligada a essa herança militar e rigorosa que ele se opõe à atitude geral, e é precisamente este conflito de interesses com o pai que vai alimentar a sua resistência ao sistema. Suas obras de arte, desenhos e pinturas, constituem-se assim como um discurso de denúncia e reivindicação, mas são também a marca e a expressão da ruptura e do desgosto na relação com o pai que, num gesto simbólico, rasga e destrói várias das suas obras, chegando até a queimar algumas delas. A partir de então, o desenho e a pintura ficam ligados à memória familiar e se tornam uma forma de a expressar, como dissemos anteriormente.

Embora nem todos os romances sejam tão ricos em telas e referências artísticas, eles não deixam de apresentar uma certa estética pictórica como possibilidade de discurso, especialmente quando certas coisas parecem indizíveis. Como o fariam um pintor ou escultor, o próprio romancista desenha e dá forma aos seus romances. A sua escrita – inspirada mais por uma preocupação com a estética pictórica do que pela necessidade de reescrever obras-primas famosas – é ilustração, gravura, desenho ou litografia, todas elas construções pictóricas que permitem aos protagonistas reconstruir as suas memórias. Ele cria uma forma original de expressão da memória, ao procurar dialogar com outros recursos para além da simples escrita, inclusive com a fotografia e as artes plásticas, construindo as suas narrativas com base em jogos de espelhos e *mise en abyme* característicos do romance pós-moderno.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.

BOURNEUF, Roland. *Littérature et peinture*. Québec : Les éditions de l'Instant même, 1998.

CALAS, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan, 1996.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. 2°ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 4°ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.

MARQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *Memórias inventadas : um estudo comparado entre* Relato de um certo Oriente, *de Milton Hatoum e* Um rio chamado Tempo, *de Mia Couto*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo : 2007. Disponível em : https://www.teses.usp.br/teses/

disponiveis/8/8156/tde-02102007-153753/publico/TESE_VERA_L_ROCHA_MAQUEA.pdf

MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris : Nathan, 1996.

RICOTTA, Lucia ; LIBRANDI ROCHA, Marília. « Questões para Milton Hatoum » (Entrevista). In : *Floema*, ano VI, n°6, jan-jun de 2010 (pp.19-30).

O que foi "literariedade"? (Contribuição para a história de um conceito – Segunda parte)

Nabil Araújo

A propósito da história de conceitos, Reinhart Koselleck (2020, p. 69) nos fala de "quatro situações com base nas quais pode ser configurada a mudança recíproca de conceito e estado de coisas", a saber:

> Primeira: o significado de uma palavra e o estado de coisas que ela apreende permanecem iguais, tanto sincrônica quanto diacronicamente.
>
> Segunda: o significado de uma palavra permanece o mesmo, mas o estado de coisas muda. Esquiva-se do significado antecedente. A realidade em transformação precisa, portanto, ser apreendida e conceituada de um modo novo.
>
> Terceira: muda o significado de uma palavra, mas a realidade que ela apreendeu antes permanece a mesma. A semântica em transformação precisa, portanto, encontrar novas formas de expressão linguística para fazer jus à realidade.
>
> Quarta: estado de coisas e significados das palavras desenvolvem-se de forma inteiramente divergente, de modo que a anterior correspondência não pode mais ser compreendida. Apenas o método histórico-conceitual permite averiguar que realidade foi apreendida antes, com que conceito e de que modo (Ibid., p. 69-70).

Isso posto, o autor esclarece: "Em termos puramente lógicos, não existem alternativas além dessas quatro possibilidades de escrever uma história dos conceitos. Em termos empíricos, no entanto, existem naturalmente inúmeras formas intermediárias, como costuma ocorrer na história" (Ibid., p. 70).

Vislumbramos, aqui, em relação ao conceito de *literariedade*, uma forma intermediária de escrita da história, já que sua situação se enquadraria, a princípio, na terceira modalidade de que fala Koselleck, sem se deixar recobrir inteiramente por ela. Tratar-se-ia, na verdade, de uma mudança superficial ou aparente: muda o significado de uma palavra – *literariedade* –, a qual chega, mesmo, a ser substituída por outra palavra – p. ex. *ficcionalidade* –, sem que o "estado de coisas" a que ela se refere seja fundamentalmente alterado, posto que *visado* da mesma maneira, algo em conformidade, aliás, com a célebre máxima saussuriana de que *o ponto de vista cria o objeto*.

Nesse caso, portanto, e para permanecer com o léxico saussuriano, ainda que o significante *literariedade* tenha recoberto, ao longo do tempo, variações semânticas importantes, ou, ainda, tenha eventualmente sido substituído por um significante alternativo como *ficcionalidade*, o objeto visado pelo conceito central da teoria da literatura *stricto sensu* – dir-se-ia: o "próprio" da literatura – permaneceu fundamentalmente inalterado, na medida mesma em que o ponto de vista conceitual a apreendê-lo não se alterou. Isso não causa surpresa quando se leva em conta que: "Um conceito representa uma categoria de objetos, de eventos ou de situações e pode ser expresso por uma ou mais de uma palavra" (Hardy-Valée, 2013, p. 16), o que se explicaria, por sua vez, em termos históricos, do seguinte modo: "Como um estado de coisas não se deixa apreender, de uma vez por todas, sob um único e mesmo conceito, ele provoca uma multiplicidade de designações que devem fazer jus à sua transformação" (Koselleck, 2020, p. 69), estado de coisas o qual, não obstante ,"sem essas performances linguísticas não existe" (Ibid., p. 69).

Dada a centralidade do conceito em questão para certa concepção de "teoria da literatura" como campo de investigação acadêmica e, mesmo, como disciplina, trata-se, aqui, de uma empreitada historiográfica em que a história conceitual há de necessariamente se confundir com uma história disciplinar no âmbito dos estudos literários.

Partamos, então, da história da teoria da literatura tal como apresentada por Luiz Costa Lima em *Teoria da literatura em suas fontes*, importante *reader* em língua portuguesa no qual se busca traçar um panorama da reflexão teórica sobre a literatura ao longo do século XX, e que contou, até agora, com três edições: a primeira é de 1975; a segunda, de 1983; a terceira e última, de 2002.

No posfácio que redigiu para a 2ª edição, e que permaneceu inalterado na 3ª, Costa Lima (2002a p. 1029) esclarecia que "na hora presente a teoria da literatura tenta cumprir o que, no século XIX, fizera principalmente a filologia: propiciar uma compreensão da literatura, mesmo sabendo-se que não se conhece toda a literatura", com a seguinte ressalva:

> enquanto a filologia ofertava ao especialista um sentido de orientação a partir de dados como "nação", "época", "influências", a teoria da literatura procura fornecer este sentido a partir das diferenciações discursivas, das diferenças que cada um dos discursos estabelece com a "realidade" comum, e de um conhecimento mais aprofundado do que constitui a literatura (Ibid., p. 1029).

O desenvolvimento da teoria da literatura no período pós-guerra teria correspondido, segundo o autor, quer ao questionamento de "uma concepção totalista de história", quer à "sensação empírica de que as famosas unidades das nações e da cultura ocidental são mitos arruinados" (Ibid., p. 1029). A partir desse colapso, defende Costa Lima, "abre-se para a teorização contemporânea a alternativa de duas direções", as quais poderiam ser chamadas de abordagens "de cunho linguístico" e de abordagens "de cunho cultural" (Ibid.,

p. 1029), as quais teriam como traço comum, "além da recusa à história totalista", o "descrédito das exclusivas literaturas nacionais", e o "ultrapasse das fronteiras linguísticas dos métodos de análise" (Ibid., p. 1029-1030). Quanto às diferenças, o autor esclarece:

> A primeira linha ressalta o caráter verbal da literatura. Sua teorização e os métodos que procurarão operacionalizá-la tratarão a literatura como um universo fechado em signos. Não estranha que para esta linha seja a linguística a ciência-piloto. O analista poderá então ver a literatura como uma "mônada sem janelas", i. e., em que o extratextual importará apenas como matéria-prima para o agenciamento verbal, ou adotar uma visão mais permeável ao contexto social, que não impugne, entretanto, a primazia exclusiva da verbalidade linguisticamente considerada. Em qualquer das duas variantes, duas características assentarão sobre o seu trabalho: (a) postular ou tender à postulação de uma concepção imanente da literatura – esta se especifica por um determinado uso do código verbal, de que o exemplo mais avançado é a definição do poético por Jakobson: "a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção para o eixo da combinação". (b) operar mediante a rigorosa e exclusiva análise dos aspectos linguísticos encontrados na composição verbal. Esta linhagem sobressai na primeira fase do formalismo russo, no *new criticism*, e encontra seu mais poderoso defensor no estruturalismo, tal como se configurou com os analistas franceses (Ibid., p. 1030).
>
> O reverso da alternativa é apresentado pelo que chamamos de linha cultural. Como sucede com a primeira linha, também suas teorizações e metodologias consequentes podem-se chocar internamente. Mas, enquanto filiáveis à mesma linhagem, apresentarão como traço comum negarem que o discurso literário possa ser definido imanentemente, i. e., que à semelhança de um objeto científico, seja tomado como possuidor das mesmas propriedades, independentemente do *lugar* em que se processe a observação. Em consequência, a linguística deixa de aparecer

> como ciência-piloto, para tornar-se um meio auxiliar do exame adequado. A caracterização imanentista é recusada porquanto algo não se reconhece como literário senão em função do horizonte da cultura, da sociedade, de uma posição determinada dentro dela. Noutras palavras, cada cultura, e as sociedades que a compõem, tendem a recortar de formas diferentes as regiões discursivas que apresentam e praticam. [...] o valor dominante como caracterização do literário numa certa sociedade dificilmente o será noutra de perfil diferenciado. O representante atual mais fecundo dessa linha é a estética do efeito e da recepção (Ibid., p. 1030-1031).

Sobre esta segunda linha, Costa Lima acrescentará a seguinte nota para a 3ª edição do seu *reader*: "Escrito em 1982, não podíamos imaginar que a linha cultural, que privilegiávamos, daria lugar aos hoje chamados 'cultural studies'. Tal como praticados, estes não têm nenhum interesse na teorização da literatura" (Ibid., p. 1030).

Isso posto, façamos duas objeções importantes à versão costalimiana da história disciplinar da teoria da literatura que aqui evocamos. A primeira, de ordem mais geral, diz respeito à afirmação de que o desenvolvimento da teoria da literatura no século XX corresponderia à "sensação empírica de que as famosas unidades das nações e da cultura ocidental são mitos arruinados", ou seja, à sensação empírica de uma crise do Estado-Nação e seus corolários. Este, na verdade, como bem mostrou Bill Readings em *A universidade em ruínas* (2003), funcionou como sustentáculo do conceito forte de Cultura (*Bildung*) herdado do romantismo alemão e, consequentemente, da pória universidade moderna, a "universidade da cultura" de matriz humboldtiana, no âmbito da qual emergiram os modernos estudos literários, aí incluída a teoria da literatura na acepção de Costa Lima. Nesse sentido, um sintoma importante, como quer Readings (2003), do acirramento da crise do Estado-Nação teria sido a ascensão, não da teoria da literatura,

como sugere Costa Lima em seu sumário histórico, mas, antes, dos Estudos Culturais, ascensão então encarada, aliás, como atestado do declínio da teoria da literatura no final do século XX pelo autor brasileiro, que identifica na década de 1990 "o surgimento de rumos – os estudos sobre gênero, sobre as minorias sexuais, a literatura pós-colonial, o papel dos *media*, os genericamente chamados "cultural studies" – que não se notabilizam particularmente por algum vigor teórico" (Costa Lima, 2002b, p. 7).

Se Readings se mostra de acordo quanto à percepção de que "aquilo que é notável nos Estudos Culturais enquanto disciplina é o pouco que têm a que se possa chamar articulação teórica, o pouco de que precisam para articular seu objeto", chama a atenção a ressalva por ele acrescentada a tal observação: "O que não quer dizer que muita da teorização não seja digna desse nome; apenas que esses esforços não são empreendidos de um modo que fixe a relação de um observador com um conjunto de fenômenos ou com um objeto autônomo" (Readings, 2003, p. 105). E aqui formulamos nossa segunda objeção, mais específica, à mencionada versão costalimiana da história disciplinar da teoria da literatura: isso que se diz faltar aos Estudos Culturais, e que caracterizaria, segundo Readings, uma "articulação teórica" propriamente dita – a saber: a fixação da relação de um observador com um fenômeno/objeto autônomo –, equivaleria, quanto à teorização do "próprio" da literatura, àquela "postulação de uma concepção imanente da literatura" que Costa Lima gostaria de restingir ao que chama de abordagens de "cunho linguístico", como se as ditas abordagens teóricas "de cunho cultural" pudessem, então, se caracterizar por "negarem que o discurso literário possa ser definido imanentemente, i. e., que à semelhança de um objeto científico, seja tomado como possuidor das mesmas propriedades, independentemente do *lugar* em que se processe a observação". Ora, a relativização anti-imanentista segundo a qual "algo não se reconhece como literário senão em função do horizonte

da cultura, da sociedade, de uma posição determinada dentro dela", de modo que "cada cultura, e as sociedades que a compõem, tendem a recortar de formas diferentes as regiões discursivas que apresentam e praticam", confunde-se, no horizonte dos estudos literários, com aquela relativização antiteórica que Readings identificará com a ascensão dos Estudos Culturais, os quais, defenderá Costa Lima, " não têm nenhum interesse na teorização da literatura".

Uma vez que já reconstituímos a história do conceito de *literariedade* no âmbito do que Costa Lima divisa como uma primeira linha da teoria da literatura, dita "de cunho linguístico" (cf. Araújo, 2024), vamos nos ater aqui a evidenciar a medida da "postulação de uma concepção imanente da literatura" na segunda linha divisada pelo autor, dita "de cunho cultural", cujo "representante atual mais fecundo", observava na ocasião o teórico brasileiro, era "a estética do efeito e da recepção".

Foquemos aqui, mais especificamente, na medida em que a articulação teórica de Wolfgang Iser em *O ato da leitura* pareceria ecoar a de Roman Jakobson na sua articulação teórica da "função poética" da linguagem.

***

O ato da leitura divide-se em quatro partes – (i) "Situação do problema"; (ii) "Modelo histórico-funcional da literatura"; (iii) "Fenomenologia da leitura"; (iv) "A interação entre texto e leitor" –, interessando-nos, em particular, as duas partes centrais (ii e iii), nas quais Iser desenvolve seu intrincado modelo poético, à luz do aporte pragmático da teoria dos atos de fala, bem como de outros aportes conjugados ou subordinados ao primeiro, sobretudo o da tradição fenomenológica – Husserl, Ingarden, Sartre, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, etc. – e o da psicologia da Gestalt.[1]

1 Para uma análise mais detalhada dos aportes teóricos em jogo na teoria do efeito estético, bem como da preponderância do aporte pragmático sobre os demais, cf. Borba (2003).

Mas em que consiste, afinal, o modelo poético dito *histórico-funcional* de Wolfgang Iser? Para o leitor habituado com a tradição poética formalista/estruturalista chama a atenção o fato de Iser tomar os termos *literatura* e *ficção* como intercambiáveis. Para Iser, com efeito, o texto dito literário define-se por seu estatuto ficcional, não havendo, nesse caso, distinção entre *literariedade* e *ficcionalidade*. Nisso, Iser mostra-se herdeiro de uma certa tradição do pensamento poético ocidental identificada por Krystyna Pomorska como paralela à do formalismo russo: o da "escola" polonesa, representada por autores como Ingarden, Kridl e Troczynski.

Diante da pergunta comum pela especificidade da literatura frente à não literatura, os teóricos poloneses, ressalta Pomorska (1972, p. 28), "trabalhando sob influências metodológicas semelhantes, responderam à indagação de uma maneira muito diversa do grupo da *Opoiaz*": ao definirem a literatura, "pressupõem o seu caráter *intencionalmente fictício* como um atributo básico". Assim:

> A obra literária, de acordo com Troczynski, é "um mundo de ficções intencionalmente criadas através da palavra escrita". A mesma convicção aparece nas obras de Ingarden e Kridl. O caráter das proposições na obra literária é imaginário, afirma Ingarden. Não são proposições no sentido lógico, desde que não se prestam a ser avaliadas por um critério de verdade e falsidade e não se referem a *qualquer* realidade. Criam um mundo fictício, submetido à intenção de seu criador e à "concretização" desta intenção, que se complementa no processo de percepção do leitor. [...] o "mundo apresentado" é uma entidade fictícia e independente, sendo submetido à análise como tal. Na visão de Kridl, o caráter fictício do mundo criado na obra literária torna-se o principal elemento de diferenciação entre as *belles lettres* e outros textos escritos. (Ibid., p. 28-29).

A diferença em relação à teoria poética dos formalistas russos é notável: "O que surpreende antes de tudo na teoria da literatura da *Opoiaz* é o fato de o mundo fictício não exercer qualquer função

que seja, na mesma", observa Pomorska (Ibid., p. 29). "Em outras palavras", prossegue a autora, "não existem categorias como a de um 'mundo apresentado', em sua teoria. O conceito de obra literária é inteiramente orientado pelo *caráter conotativo* da obra e, portanto, não há necessidade de apelar para o mundo fictício ('parauniverso'), relacionado com o problema da denotação". Vimos já de que forma e em que medida a perspectiva formalista se prolonga na estruturalista (cf. Araújo, 2024). Vejamos, agora, de que forma e em que medida um autor como Iser apropria-se, via Ingarden, da segunda tradição de pensamento poético mencionada, reconfigurando-a à luz do aporte pragmático.

***

Identifica-se, como mostrou Pomorska, no âmbito da "escola polonesa", uma inclinação em se tomar o mundo fictício que se diria criado pela obra literária como uma espécie de *parauniverso*, contraposto, enquanto tal, ao universo dito real. Referindo-se, no que diz respeito a modelos textuais, a uma certa "decisão heurística" que "busca definir a ficção do ponto de vista da realidade, enquanto seu polo oposto", decisão essa epitomada pela obra de Ingarden (Cf. 1979), Iser (1996, p. 101) afirma que tratou-se, nesse caso, de qualificar a ficção "como figura seja autônoma, seja heterônoma, a fim de se poder formular sua diferença quanto ao caráter objetivo da realidade", o que teria levado a uma ontologização da ficção e da realidade, que passaram a ser tratadas como seres. Iser (1996, p. 102) propõe-se então a abandonar "as premissas cognitivas que definem a ficção como o não real", substituindo o que chama de *argumento ontológico*, pelo qual ficção e realidade opõem-se enquanto seres, por um outro, que denomina *funcional*, pelo qual compreender-se-ia a relação entre ficção e realidade em termos da comunicação: a primeira não se opõe, mas antes *comunica* algo sobre a segunda. "Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujei-

to que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade", explica Iser (1996, p. 102). "Entendendo a ficção como estrutura comunicativa", pondera o autor, "os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas seus efeitos. Só assim teremos acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade".

Esse é o argumento a ser desenvolvido por Iser em seu modelo poético, em duas intersecções complementares: (i) a da relação entre texto e realidade; (ii) a da relação entre texto e leitor. "É preciso descrevê-las para mostrar em que medida a ficção funciona como conector entre o sujeito e a realidade", explica Iser (Ibid., p. 102) a respeito. "O interesse se concentrará então na dimensão pragmática do texto", determina o autor. Remetendo ao pensamento de Charles Morris (Cf. Morris, 1976), Iser define como pragmática "a relação entre os signos do texto e o interpretante". Em suma: "O uso pragmático de signos tem a ver sempre com a conduta que é ativada no receptor" (Iser, 1996, p. 103).

Iser refere-se, então, à *ordinary language philosophy*, epitomada pela teoria dos atos de fala de Austin e Searle, como "aquela que mais densamente tematizou a dimensão pragmática do uso da fala", e acrescenta: "as idéias por ela formuladas – muito embora não visassem aos textos ficcionais – podem servir como ponto de partida para nossa análise do caráter pragmático de textos ficcionais" (Ibid., p. 103). Isso porque a teoria dos atos de fala "procura descrever as condições que garantem o êxito da ação verbal", sendo que "essas condições estão em jogo também na leitura de textos ficcionais, que motivam uma ação verbal à medida que o leitor, ao entender o texto ou aquilo que é comunicado por ele, tem êxito ou fracassa" (Ibid., p. 103-104).

Iser postula assim para o texto ficcional o mesmo tipo de *ato* associado por Austin à comunicação ordinária. Em havendo, pois, um *ato de fala ficcional*, por assim dizer, tratar-se-ia, como

em relação a qualquer outro ato de fala, de "captar os pressupostos necessários para que a ação verbal se realize e evidenciar os atos pelos quais algo é verbalmente produzido" (Ibid., p. 104). Ora, isso está na contramão do que Austin e Searle preconizaram em relação ao problema da ficção; para eles, não haveria, nem poderia haver, nada como um ato de fala ficcional, estando, pois, o discurso ficcional excluído, como tal, do conjunto de preocupações legítimas da teoria dos atos de fala.

Austin, numa das conferências *de How to do things with words* (1962), procurou determinar as *condições de felicidade* para ação performativa, à guisa de um contexto total de enunciação a ser estritamente observado a fim de que um ato performativo qualquer pudesse ser tomado por exitoso. Iser sintetiza essas condições nos seguintes termos: (i) "A enunciação do falante há de se referir a uma *convenção*, que vale também para o receptor"; (ii) "É necessário que o uso da convenção seja apropriado à situação, ou seja, orientado por *procedimentos aceitos*"; (iii) "Por fim, a disposição dos participantes que se envolvem na ação verbal deve ser adequada à *situação* em que se cumpre tal ação" (Ibid., p. 106). Descumpridas essas condições, observa Iser (Ibid., p. 107), "a enunciação corre o perigo de permanecer vazia e não provocar aquilo que a caracteriza".

O fato, contudo, é que Austin (1988, p. 21-22) distingue um certo tipo de enunciação que seria *vazio* ou *nulo* por natureza, a despeito do cumprimento ou não das referidas condições, perante o qual nem se colocaria, aliás, a indagação pelo cumprimento ou não das referidas condições. Assim, ele diz: "um proferimento performativo será vazio ou nulo, *de um modo peculiar*, se dito, por exemplo, por um ator no palco, ou se introduzido num poema, ou falado em solilóquio". A linguagem, em tais circunstâncias, prossegue o autor,

> é usada não seriamente, mas de forma *parasitária* em relação a seu uso normal, forma essa que se insere na doutrina do *estiolamento* [definhamento, enfraquecimento] da linguagem. Tudo

> isso nós *excluímos* de nossas considerações. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias (Ibid., p. 22).

Em meados dos anos 1970, Searle retomaria mais detidamente a questão, sem alterar, contudo, o posicionamento geral da teoria frente à mesma. O próprio modo pelo qual colocava então o problema reforçava a idéia da *nulidade* performativa do discurso ficcional enquanto tal: "como é possível", perguntava-se (Searle, 2002, p. 95-96), "que as palavras e outros elementos tenham, numa história de ficção, seus significados ordinários e, ao mesmo tempo, as regras associadas a essas palavras e outros elementos, regras que determinam seus significados, não sejam cumpridas?" Searle constata que o escritor de ficção emite proferimentos com uma determinada significação [*meaning*] sem se comprometer, contudo, com as condições de verdade associadas a essa significação. Se os proferimentos então em causa não podem ser tomados, por exemplo, por *asserções*, posto definirem-se as asserções pelas regras constitutivas da atividade de *asserir*, que tipo de ato ilocucionário realizar-se-ia, afinal, quando do proferimento ficcional?

Searle (Ibid., p. 103) passa então a analisar o que considera "uma resposta errada a nossa questão, uma resposta que de fato muitos autores propuseram", a saber: aquela de acordo com a qual o escritor de ficção "não realiza o ato ilocucionário de fazer uma asserção, mas o ato ilocucionário de contar uma história ou escrever um romance" – o que pareceria confirmar a existência de atos ilocucionários *especificamente ficcionais*. "Segundo essa teoria", explica Searle, "um relato de jornal contém uma classe de atos ilocucionários (enunciados, asserções, descrições, explicações) e a literatura de ficção contém outra classe de atos ilocucionários (escrever histórias, romances, poemas, peças de teatro, etc.)". Assim: "O escritor ou falante de ficção tem seu próprio repertório de atos ilocucionários, que estão no mesmo plano que os atos ilocucionários

de tipo padrão" – ao que retruca o autor: "Creio que essa análise é incorreta".

O argumento contraposto por Searle à referida teoria é relativamente simples. "Se as sentenças de uma obra de ficção fossem usadas para realizar atos de fala completamente diferentes daqueles determinados pelo significado literal que possuem", explica (Ibid., p. 104), "elas teriam de ter algum outro significado. Portanto, qualquer um que sustente que a ficção contém atos ilocucionários diferentes dos contidos na não ficção compromete-se com a concepção de que as palavras não têm, nas obras de ficção, seus significados normais". Fosse uma tal concepção verdadeira, "seria impossível para qualquer pessoa entender uma obra de ficção sem aprender novos conjuntos de significados correspondentes a todas as palavras e outros elementos contidos na obra", replica Searle (Ibid., p. 104); "e, já que qualquer sentença pode ocorrer numa obra de ficção", conclui o autor, "um falante da língua, para ter a capacidade de ler qualquer obra de ficção, teria de aprender essa língua novamente, uma vez que cada sentença da língua teria um significado ficcional e um significado não ficcional".

Mas se o ato realizado por quem quer que, por exemplo, escreva um romance, "*não é o de escrever um romance, por não existir um tal ato*" (Ibid., p. 105), qual então seria? Uma tal pessoa estaria, na verdade, segundo Searle (Ibid., p. 105), simplesmente "fingindo fazer uma asserção, ou efetuando as operações de feitura de uma asserção, ou imitando o ato de fazer uma asserção". Em suma: "o autor de uma obra de ficção finge realizar uma série de atos ilocucionários, normalmente do tipo assertivo". (Ibid., p. 106).

Em outras palavras, a classe ilocucionária a que pertence o discurso ficcional não seria a do "ato ficcional", a qual não existiria enquanto tal, mas a classe ilocucionária do *fingimento*; além do mais, seria preciso reconhecer que o autor de ficção finge como qualquer outro sujeito finge em qualquer outra situação de fingimento. "É

um traço característico do conceito de fingimento", explica Searle (Ibid., p. 109), "o fato de que alguém pode fingir que realiza uma ação complexa, de ordem superior, por meio da relização *efetiva* de ações menos complexas, de ordem inferior, que sejam partes constitutivas da ação complexa, de ordem superior". Assim:

> pode-se fingir bater em alguém por meio da execução efetiva de movimentos de braço e punho característicos da ação de bater. A surra é fingida, mas os movimentos de braço e punho são reais. Analogamente, as crianças costumam fingir que dirigem um automóvel estacionado sentando-se no banco do motorista, girando a direção, movendo a alavanca do câmbio, etc. O mesmo princípio aplica-se à obra de ficção. O autor finge realizar atos ilocucionários por meio da emissão efetiva de sentenças. (Ibid., p. 109).

Assim sendo, tanto para Austin quanto para Searle o discurso ficcional não passaria de imitação/fingimento de atos ilocucionários reais, evidenciando-se, com isso, seu caráter *parasitário* em relação ao discurso dito "sério", único objeto legítimo da teoria dos atos de fala. Ora, é claro que Iser não ignorava um tal estado de coisas. "Se a enunciação poética permanece vazia, é porque ela não consegue produzir, segundo Austin, uma ação verbal", observa Iser 1996, p. 110-111) a respeito. "Defini-la como parasitária", prossegue, "significa contudo que ela dispõe dos procedimentos necessários de uma enunciação performativa, mas os usa, como parece, de forma inadequada. O discurso ficcional imita, portanto, os hábitos verbais dos atos ilocucionários, mas o que ele diz não produz o que é intencionado". Isso equivaleria a dizer que um tal discurso *não produz nada* ou *fracassa em tudo que produz*?

Iser (Ibid., p. 111) imagina a propósito a seguinte circunstância: "Quando Hamlet insulta Ofélia, Austin diria que essa enunciação é parasitária, pois o ator que interpreta Hamlet apenas imita um ato de fala; além disso, este ato permanece vazio porque Hamlet na

verdade não quer insultar Ofélia, mas visa a algo diferente daquilo que diz". No entanto, pondera Iser,

> nenhum espectador do drama tem a impressão de que aqui se realiza um ato de fala parasitário e, por conseguinte, vazio; ao contrário, essa fala de Hamlet "cita" para o espectador quase todo o contexto do drama, que começa a despertar tudo o que o espectador sabe sobre o mundo dos homens, suas relações, os motivos de suas ações e a peculiaridade de suas situações (Ibid., p. 111).

Daí: "Um discurso que é capaz de despertar tudo isso sem dúvida não será vazio, mesmo que não se confunda como ação verbal com um contexto pragmático de ação. [...] cabe mesmo perguntar se, dessa maneira, não se realiza outro modo do performático do que aquele que Austin tivera em mente". É justamente esse "outro modo do performático" que procurará definir, na sequência, o teórico alemão.

"Austin e Searle excluíram o discurso ficcional de seu modelo ao qualificá-lo como vazio segundo a intenção pragmática", remarca Iser (Ibid., p. 113), que, apesar de tomar por legítima a distinção entre discurso ficcional e discurso pragmático quanto ao *sentido de seu uso*, adverte: "O fato de que o uso do discurso ficcional não se confunde com o dado de uma ação atual ainda não significa que ele não tem efeitos". A natureza do *efeito ficcional* é então buscada, pelo autor, junto aos argumentos do próprio Austin sobre o assunto. "Ser vazio significa para Austin que o discurso ficcional não pode referir-se a convenções e procedimentos aceitos [...]. Mas isso é correto em um sentido restrito", declara Iser (Ibid., p. 113-114) a respeito. Isso porque "se o discurso ficcional é parasitário, deve ter algumas qualidades dos atos verbais que imita, deles diferindo apenas por seu modo de aplicação". Donde: "O discurso ficcional não é sem convenções, mas sim as organiza de um modo diferente daquele que vale para os atos de fala obrigatórios à enunciação performativa" (Ibid., p. 114).

No que tange às condições de felicidade da performatividade, Austin (1988, p. 23-24) estabelecera que o ato performativo de uma

pessoa pode ser considerado nulo ou vazio por não ser aquela a pessoa indicada ou capacitada para realizar tal ato – como quando "batizo" um navio sem ter sido o escolhido para isso –, ou, ainda, por não haver procedimentos convencionais aceitos para o ato em questão: "Quando o santo batizou os pinguins", indaga-se Austin a propósito, "seu ato foi vazio porque o procedimento de batismo não se aplica a pinguins ou porque não há procedimento aceito de batismo que não aplicado a humanos?". Iser (1996, p. 114) observa a respeito: "Desse modo se evidencia o que Austin e a teoria dos atos de fala compreendem como convenção e procedimentos aceitos: sua estabilidade, ou seja, sua aceitabilidade, condicionada por uma estrutura vertical. O que antes era válido, vale também agora; o que regulara as ações, agora é invocado". Em suma: "A validade da convenção tem uma estrutura vertical e sua função depende da permanência desta".

Como se pode perceber, a referida *verticalidade* das convenções estaria, na verdade, para a teoria pragmática austiniana, como a *verticalidade* dos elementos linguísticos para a teoria linguística saussuriana. Para Saussure (1972, p. 143), "as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas", relações às quais Saussure chamou *associativas*, e que ficariam conhecidas mais tarde como *paradigmáticas*. Para Saussure, portanto, é como se houvesse estocado no cérebro do falante grupos diversos de relações paradigmáticas, compondo o "tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo". Ao pôr em xeque a plausibilidade de uma *língua* como sistema autossuficiente, Austin implementaria, por sua vez, a substituição de um código fixo de tipo linguístico por um processo de comunicação regulado por códigos fixos de outra natureza, como o das "convenções", o dos "procedimentos" ou o das "intenções" necessariamente compartilhados pelos falantes e ouvintes. Nessa "*langue*" austiniana, por assim dizer, haveria, ao que parece, gru-

pos de relações paradigmáticas, como na *langue* saussuriana, mas não entre palavras ou unidades puramente linguísticas, e sim entre *convenções*, ou *procedimentos convencionais* tidos por válidos.

Assim, poder-se-ia postular, no que se refere ao não batismo dos pinguins citado por Austin, pelo menos dois grupos de relações paradigmáticas distintas em jogo: (i) o dos atos e procedimentos de humanos *para com humanos*, entre os quais incluir-se-ia o ato/procedimento do batismo – ao lado, por exemplo, do ato/procedimento do casamento –, com todos os seu pressupostos e implicações; (ii) a dos atos e procedimentos de humanos *para com animais* – p. ex.: pinguins – entre os quais *não* se incluiria o ato/procedimento do batismo, com todos os seu pressupostos e implicações. Esta a *estrutura vertical* que torna nulo ou vazio o ato performativo do santo que batiza os pinguins.

Por outro lado, poder-se-ia perguntar: ao afigurar-se *possível* ou *válido*, no domínio ficcional, algo como, por exemplo, um batismo de pinguins – ou o casamento de um humano com um macaco, outro exemplo de ato inválido oferecido por Austin –, não pareceria se impor, nesse caso, um questionamento da própria "estrutura vertical" acima postulada? Não se configuraria, em outras palavras, a ficção, como uma instância de *problematização* da própria forma habitual de validade das convenções acionada pelos atos de fala ordinários? "Essa forma de validade é problematizada no discurso ficcional não porque careça de convenções, pois nesse caso não se relacionaria mais com a convenção", declara Iser (1996, p. 114) a respeito, "senão porque rompe o valor, verticalmente estabilizado, das convenções, e as organiza horizontalmente".[2] Ao fazê-lo, conclui o autor, o discurso ficcional "despragmatiza as convenções escolhi-

2 Searle (2002, p. 107) já havia dito a propósito: "Concebam-se as convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as conexões estabelecidas pelas regras verticais".

das de modo que poderíamos dizer que: esse despragmatizar é sua dimensão pragmática" (Ibid., p. 115).

Essa *despragmatização das convenções* alegadamente perpetrada pelo discurso ficcional há de ser compreendida, num primeiro momento, como *intenção* despragmatizadora discursivamente encarnada, à guisa de uma *força ilocucionária ficcional*, associada, pois, enquanto tal, ao *polo autoral*. "O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida", diz-nos, com efeito, Iser (Ibid., p. 11). "Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas" (Ibid., p. 11).

Não há, contudo, nesse caso, intencionalidade despragmatizadora capaz de confundir-se com o ato performativo global que se tem então em mente, a não ser como intencionalidade efetivamente concretizada num dado *efeito* de despragmatização, associado, enquanto tal, ao pólo recepcional. A experiência literária propriamente dita identificar-se-ia, assim, para Iser, com a experiência de despragmatização das convenções que ele acredita vivenciada *pelo leitor* em seu contato com o texto ficcional, a qual ele faz questão, aliás, de diferenciar da *desfamiliarização* teorizada pelos formalistas russos: enquanto esta implicaria a protelação/dificultação da *percepção*, tal como o previsto por Chklovski, aquela implicaria a protelação/dificultação da *representação*.

> A dificultação da percepção nos libera de nossos hábitos perceptivos, não impedindo, entretanto, que tais procedimentos de desabituação se automatizem por sua vez. A dificultação de representações faz com que abandonemos representações formadas, ocupando uma posição contrária a nossos próprios produtos; criamos então representações que não teríamos produzido se os nossos hábitos familiares ainda fossem determinantes. Daí

> segue: a dificultação da percepção por assim dizer rompe apenas uma vez com nossas disposições habituais; a dificultação das representações, ao contrário, se serve continuamente de nossos hábitos, porque experimentamos graças à colisão das representações um constante distanciamento de nossas próprias produções (Iser, 1999, 134).

Iser (Ibid., p. 135-136) associa o que chama de "potencial estético" da dificultação de representações ao fato de que "além de nos obrigar a reagir a nossos produtos, ela nos induz a representar o que pelo conhecimento era encoberto, ou seja, a descobrir no conhecimento o que não podíamos ver enquanto dominava a perspectiva habitual que controlava os nossos conhecimentos". A dificultação da representação, em suma, "acaba por separar o leitor de disposições familiares, dando-lhe a possibilidade de imaginar o que talvez parecia inimaginável em face da determinação que dominava seus padrões até esse momento".

Isso posto, em que medida dir-se-ia garantida, no ato de fala ficcional, a conformação entre a referida intencionalidade autoral – ou a "reação-do-autor-ao-mundo" – e o referido efeito recepcional – ou a "reação-do-leitor-ao-texto"?

Iser (1996, p. 116) retoma, no que diz respeito à comunicação ordinária, a idéia de que "a situação e suas circunstâncias formam um contexto bem definido, pelo qual as frases não só se transformam em enunciações, mas também constituem uma relação dialógica", e ressalta: "esse é o pressuposto necessário para a comunicação entre falante e receptor". Em suma: "A teoria dos atos de fala mostra como é sobretudo o contexto de uma situação que elucida o significado visado pela enunciação e estabiliza o significado do que é visado". (Ibid., p. 116). Isto, de fato, é concebido por Austin ao modo de um *contexto total* de enunciação. Ora, um tal contexto parece de todo inexistente na instância discursiva da ficção. "É de admirar que tal discurso, despojado de tudo que concerne ao sentido no

uso cotidiano da fala, não se confunda com um não sentido" (Iser, 1999, p. 117-118).

Vimos que a crença num código linguístico homogeneamente compartilhado levara as poéticas formalista e estruturalista a tomarem por garantido o efeito poético que então julgavam associado aos "procedimentos" literários que se punham a descrever: a redução sônica da linguagem, com o primeiro formalismo; o paralelismo gramatical em toda sua extensão, com a poética jakobsoniana (cf. Araújo, 2024). A pragmática viria mostrar que não há critério formal ou gramatical capaz de, *por si só*, distinguir o discurso literário do discurso ordinário, vetando, com isso, tanto a oposição formalista de uma "língua poética" a uma "língua prosaica", quanto a oposição funcionalista de uma "função poética" a uma "função comunicativa" da linguagem. Também Ingarden, lembra-nos Iser (1996, p. 116-117), atentou para essa questão. "As considerações de Ingarden, Austin e Searle sobre o discurso ficcional têm isto em comum: não o qualificam como desvio do uso cotidiano da fala, mas sim como sua imitação. Furtam-se ao problema de explicar a literatura pela oposição entre norma e desvio" (Ibid., p. 118).

A semelhança entre ambos os tipos de discurso interromper-se-ia, contudo, justamente no que diz respeito às condições de êxito discursivo. Assim: "O traço comum aos discursos ficcional e cotidiano encontra seu limite em um ponto decisivo. Para que a ação verbal tenha êxito, pressupõe-se no modelo do ato de fala a presença do dado contextual, justamente aquele que falta no discurso ficcional" (Ibid., p. 118). Mas se assim o é, o que garantiria, afinal, o êxito do ato de fala ficcional tal como concebido por Iser – basicamente: como despragmatização de convenções? "O texto e o leitor apenas convergem por meio de uma situação que depende de ambos para se realizar", ressalta Iser (Ibid., p. 128-129) – e decreta: "se tal situação não é dada de antemão, o texto ficcional deve ter todos os

elementos necessários para que a situação se constitua e o processo comunicativo tenha êxito". Assim:

> Lembremo-nos de que Austin formula três postulados para o êxito da ação: a enunciação performativa pressupõe convenções comuns entre falante e receptor, assim como procedimentos aceitos por ambos e, por fim, a disposição de participar na ação verbal. Se pressupomos que o leitor de um texto preenche aquela disposição, em troca as outras propriedades necessárias para o êxito da enunciação não são dadas. O que no uso cotidiano dos atos de fala é dado de antemão deve ser antes construído diante do discurso ficcional. Em conseqüência, os textos ficcionais devem trazer consigo todos os elementos que permitem a constituição de uma situação entre texto e leitor. Isso significa, no sentido dos postulados de Austin, que o texto ficcional deve apresentar "convenções" e "procedimentos", pois não pode se realizar por meio de covenções estabilizadas e procedimentos usuais. (Ibid., p. 129).

Como se vê, Iser em nenhum momento questiona a plausibilidade/legitimidade do contexto total de enunciação postulado por Austin como condição de êxito necessária e suficiente da comunicação. Para Iser, trata-se, antes de, constatada a inexistência desse contexto, enquanto tal, na instância discursiva ficcional, especificar o modo pelo qual *o próprio texto ficcional* incumbir-se-ia de viabilizá-lo. Isso posto, a participação do leitor no ato de fala ficcional afigurar-se-ia, num sentido importante, como uma participação *dirigida* ou *orientada* pelo próprio texto. É desse processo que se ocupa, então, na sequência, o teórico alemão, dividindo-o didaticamente em duas grandes "fases", por assim dizer, uma associada ao polo da produção textual, outra ao da recepção textual.[3]

---

3 Iser (Ibid., p. 13) observa a respeito que "o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. Nesse processo, no entanto, fases podem ser distinguidas, pois nelas acontece uma mudança daquilo que as precede".

A primeira diria respeito ao modo de mobilização/apresentação das "convenções" e dos "procedimentos" no discurso ficcional, respectivamente renomeados por Iser (Ibid., p. 129) como *repertório* e *estratégias* textuais; a segunda, à participação do leitor propriamente dita, a que Iser chama *realização*. Sigamos essa divisão na exposição do modelo poético iseriano. Tomemos, a princípio, as seguintes definições de repertório e estratégias textuais oferecidas por Iser (Ibid., p. 159):

> O repertório do texto designa o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado. Normas contidas e referências literárias situam o horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado.
>
> A concretização dessa equivalência virtual do repertório necessita de uma organização produzida pelas estratégias textuais. [...] As estratégias precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção da equivalência. Elas também devem criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência.

Como se percebe, os procedimentos associados à formação do repertório e às estratégias textuais resolvem-se, respectivamente, em operações de *seleção* e de *combinação*. O tom inequivocamente jakobsoniano que esses termos acabam por aí assumir é deliberadamente explorado pelo próprio Iser. "Pois a seleção e a combinação são, como Roman Jakobson formulara, 'os dois modos básicos de arranjo usados no comportamento verbal'", declara Iser (Ibid., p. 178) a respeito, citando na sequência a célebre fórmula jakobsoniana segundo a qual "*a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção para o eixo de combinação*".

Vimos já de que modo essa fórmula houve de formalizar, em termos propriamente estruturais, a concepção ainda fortemente intuitiva de função poética sustentada há muito por Jakobson na esteira de certos desenvolvimentos do formalismo russo e do estruturalismo tcheco (cf. Araújo, 2024). Ao retomá-la, Iser tem a oportunidade de conferir um efeito análogo a seu próprio modelo poético, desde que observado não se tratar mais, nesse caso, de seleção/combinação de elementos puramente linguísticos, posto que a "*langue*" a que visa Iser é antes a de Austin do que a de Saussure: composta, portanto, de *convenções* e não de itens gramaticais ou lexicais autossuficientes.

As convenções a serem selecionadas no/pelo texto ficcional, seriam, segundo Iser, basicamente de dois tipos: (i) normas sociais/históricas e (ii) convenções literárias do passado. Tratar-se-ia de uma verdadeira *reconfiguração* e não de mera *reprodução* de convenções tais como elas são e funcionam no mundo extratextual: "as convenções usuais, assim como as normas sociais e as tradições, em princípio são niveladas no texto ficcional e se tornam desse modo um pólo de interação", explica Iser (Ibid., p. 130) a respeito.

Segregadas de seu contexto original, essas convenções "assumem outras relações sem que percam por completo as originais. Essa relação deve de certo modo permanecer para que funcione como pano de fundo sobre o qual se erige o novo uso". (Ibid., p. 130). Daí resulta o que Iser (Ibid., p. 173) denomina *relação de primeiro e segundo planos*:

> Se um certo elemento é incorporado ao texto pela seleção, passa-se assim a indicar o campo original de referências. Em consequência, a seleção forma sempre uma relação entre primeiro e segundo planos, à medida que o momento escolhido aponta para o segundo plano, em que era originalmente embutido. Sem essa relação, o elemento escolhido não tem sentido.

Em suma: "O elemento que agora se encontra no primeiro plano só ganha seu contorno se se distancia do segundo plano, que se constitui enquanto tal porque originalmente o elemento separado fazia parte dele". Iser (Ibid., p. 173-174) extrai daí duas consequências: (i) "Se o elemento escolhido evoca seu sistema original de referência, ele marca ao mesmo tempo uma diferença semântica que se desenvolve entre os contextos familiar e o ainda não familiar"; (ii) "A seleção [...] produz por meio da relação de primeiro e segundo planos uma condição elementar de compreensão do texto"; isso porque "o uso ainda não familiar do elemento escolhido se furtaria à compreensão se o segundo plano familiar não fosse evocado pela despragmatização do elemento escolhido".

Iser (Ibid., p. 178) toma a relação entre primeiro e segundo planos como "a condição central de apreensão de todas as estratégias textuais". As estratégias textuais, por sua vez, "devem organizar as 'relações internas' do texto, pelas quais se esboça o objeto estético, o qual se atualizará no ato da leitura. Daí resulta que os elementos contidos no texto pela seleção devem ser mostrados em combinação precisa". Assim: (i) "Se a seleção produz uma relação entre primeiro e segundo planos, esta permite a compreensão do texto. A combinação tem como tarefa organizar os elementos selecionados de tal forma que eles possam ser compreendidos"; (ii) "Se a seleção provoca a apreensão e a combinação produz a compreensão, tal diferença indica que se trata no caso da seleção do acesso ao mundo do texto e no caso da combinação de sínteses dos elementos selecionados" (Ibid., p. 179).

Iser (Ibid., p. 179) distingue quatro perspectivas de seleção dos elementos – concernentes à literatura narrativa – das quais resultaria a primeira combinação do repertório: (i) perspectiva do narrador. (ii) perspectiva dos personagens; (iii) perspectiva da ação ou enredo; (iv) perspectiva da ficção marcada do leitor (narratário), e explica:

> Os comentários do narrador, o discurso indireto livre de herói e personagens secundários, o desenvolvimento da ação e as posições marcadas do leitor se entrelaçam no texto e oferecem através dos pontos de vista nele contidos uma constelação de visões diferenciadas. [...] O objeto estético emerge da interação dessas "perspectivas internas" do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece (Ibid., p. 179-180).

Tomada essa *perspectividade interna* do texto ficcional como "o padrão para a combinação dos elementos selecionados", dir-se-ia a mesma possuir "uma determinada estrutura, pela qual a combinação se regula", à qual Iser (Ibid., p. 180) denomina *estrutura de tema e horizonte*: "como as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si, se compreendemos o texto como sistema da perspectividade. [...] A estrutura de tema e horizonte cumpre essa função". Assim:

(1) "Ela regula primeiro as atitudes do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas de representação não se desenvolvem nem sucessivamente, nem paralelamente, mas sim se entrelaçam no texto", de modo que "o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, senão que, durante o processo da leitura, ele toca nos diversos segmentos das perspectivas diferentes da representação. Tudo que vê, ou seja, em que 'se fixa' em um determinado momento, converte-se em tema";

(2) "Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. [...] Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram temas nas fases anteriores da leitura". (Ibid., p. 181).

Em outras palavras, o tema sempre se consolida em contraste com um dado horizonte, horizonte que se constitui a partir de temas

fixados anteriormente. "A estrutura de tema e horizonte constitui a regra central para a combinação das perspectivas de representação; a intenção comunicativa do texto ficcional pode ser captada através dela", explica Iser (Ibid., p. 186), e conclui: "Sua força decisiva de mediação consiste em que a referência do texto ao mundo se traduz na consciência receptiva de seus possíveis leitores". Mas, como se daria, afinal, essa "tradução"?

Iser (1999, p. 9) ressalta que "o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto"; assim: "caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência". Essa *transferência* do texto para a consciência do leitor "só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento". (Ibid., p. 9). Crucial nesse processo é a ação do que Iser (Ibid., p. 17) chama de *a estrutura hermêutica elementar da leitura*:

> No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior. Daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois.

Esse *ponto de vista em movimento* do leitor, movido pela referida dialética entre protensão e retenção, produz, continuamente, segundo Iser, determinados "correlatos de consciência", aos quais o autor chama *Gestalten*. "A *Gestalt* enquanto interpretação con-

sistente é fruto da interação entre texto e leitor e portanto não pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais, nem às disposições do leitor", explica Iser (Ibid., p. 29). "Como a significação não se manifesta em palavras, ou seja, a leitura não identifica a cada passo todos os signos verbais, só os agrupamentos da *Gestalt* possibilitam a apreensão de um texto". (Ibid., p. 30). E como se formam as *Gestalten*? Da *correlação* dos signos pelo leitor, responde Iser (Ibid., p. 30) "o leitor tentará estabelecer uma relação entre estes, relação a que chamaremos coerência; tais conexões podem por sua vez tornar-se signos para futuras correlações". Iser (Ibid., p. 40) toma a formação de coerência como a base necessária para todos os atos de apreensão: "Ela se realiza através de atividades de agrupamento que cabem ao leitor; o agrupamento identifica as relações de signos textuais e as representa enquanto *Gestalt*".

A leitura assim concebida revela-se, pois, sobretudo um processo de formação de *sínteses* progressivas pelo leitor na direção da concretização do "objeto estético", sínteses às quais Iser (Ibid., p. 56) propõe chamar *passivas*, por se constituírem, segundo ele, independentemente da observação consciente. "A natureza de tais sínteses é bem peculiar. Elas não se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor", explica Iser (Ibid., p. 55). "A projeção que aqui se realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que se 'projetam' no leitor". Em suma: "É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos".

Isso não impede que Iser estabeleça uma espécie de hierarquia da subjetividade na leitura, o que o leva a distinguir dois tipos de *Gestalt* quanto a maior ou menor *seletividade* implicada em cada uma delas, sendo que quanto menor a possibilidade/ necessidade de seleção maior o grau de consenso intersubjetivo. No primeiro tipo, a necessidade de seleção seria mínima; trata-se da *Gestalt* da *trama*

ou da *fábula*, ou seja: da constelação de protagonistas. "A formação de *Gestalt* peculiar ao plano da trama possui geralmente um alto grau de univocidade e isso significa que a equivalência dos signos transformada em representação pela *Gestalt* pode ser facilmente realizada, alcançando um alto grau de consenso intersubjetivo" (Ibid., p. 40).

"Mas o plano da trama não é uma finalidade em si, ele é sempre um meio para significar alguma coisa – o que se comprova no fato de que uma história não é narrada por causa de sua ação, mas por causa do valor exemplar atribuído à ação", explica Iser (Ibid., p. 35). "Por isso", prossegue o autor, "a *Gestalt*, representando o momento da ação, ainda não se fecha totalmente. Ela só se fecha no momento em que o que por ela é significado pode ser representado como ação dotada de sentido por uma outra *Gestalt*". (Ibid., p. 35). A formação dessa *Gestalt* de segundo nível, por assim dizer, implicaria decisões seletivas por parte do leitor, decisões estas, explica Iser (Ibid., p. 36), "que dependem da disposição individual do leitor, de suas experiências, de suas concepções, muitas vezes determinadas por fatores relativos à sociedade ou à época que vive". Seja como for: "estes pontos subjetivos não interferem no fato de que as *Gestalten* do plano da trama colocam à disposição um leque de possibilidades de significação, uma diversidade que antecede a qualquer realização subjetiva" (Ibid., p. 36).

O estado de coisas acima descrito em relação aos dois tipos de *Gestalt* e às diferenças entre eles resolve-se na distinção fregiana, retomada adiante por Iser, entre *sentido* [*Sinn*] e *significado* [*Bedeutung*] (Cf. Frege, 1978, p. 59-86). "A constante porque inevitável pergunta pelo significado indica que algo sucedera conosco quando descobrimos um sentido e tentamos entender o seu significado", declara Iser (1999a, p. 80), e acrescenta: "o significado de um sentido se revela quando este estabelece uma relação com uma determinada referência; o significado traduz o sentido num sistema de referências

e o interpreta em vista de dados conhecidos". Assim: "a estrutura intersubjetiva da constituição de sentido pode ter muitos significados, conforme o código sociocultural, i. e., os valores individuais que começam a interpretar o significado do sentido" (Ibid., p. 81). Isso é o suficiente para que associemos o primeiro tipo de *Gestalt* de que fala Iser, a *Gestalt* da trama, ao *sentido* do texto ficcional, e o segundo tipo, a *Gestalt* de segundo grau, ao *significado* do texto ficcional. Vejamos o exemplo oferecido por Iser a esse respeito, referente à leitura de *Tom Jones*, de Henry Fielding.[4]

De acordo com Iser (Ibid., p. 30-32): (i) o protagonista de *Tom Jones*, Allworthy, é introduzido no romance como o *homem perfeito* por excelência; (ii) à certa altura da narrativa, entra no círculo da família Allworthy um tal Dr. Blifil, de quem se diz *aparentar profunda religiosidade*; (iii) sobre a religiosidade de Blifil, o narrador levanta a questão acerca de ser ela mesmo *real* ou apenas *aparente*. Iser aí entrevê o que chama de "um jogo específico de correlações" colocado em movimento por "um determinado número de signos":

(1) "Inicialmente, os signos textuais denotam a aparência de profunda religiosidade de Blifil e a suposta perfeição de Allworthy. Ao mesmo tempo, porém, o narrador dá um determinado sinal, chamando a atenção para a necessidade de distinguir a aparência falsa da verdadeira";

(2) "Blifil encontra Allworthy e em consequência a perspectiva

4 Sobre os exemplos explorados ao longo de *O ato da leitura*, Iser (1996, p.18) explica: "Quanto aos exemplos, fiz uma seleção rigorosa, para não perder tempo com a descrição dos contextos, dos quais são retiradas as passagens citadas. Por isso, escolhi aqueles textos que interpretei em meu livro *Der implizite Leser*. Nesse livro, encontram-se os pressupostos em que se baseia a argumentação dos exemplos aqui citados, que, no entanto, são desenvolvidos como ilustração". Cf., a respeito do exemplo a que aqui nos atemos, o capítulo 2 de *Der implizite Leser*, intitulado, na tradução americana, "The role of the reader in Fielding's *Joseph Andrews* and *Tom Jones*" (Iser, 1978, p. 29-56).

de Allworthy ganha visibilidade, perspectiva que é retida na memória do leitor. Dois segmentos pertencentes a perspectivas de apresentação dos protagonistas se tornam horizontes recíprocos um para o outro, sobretudo porque o narrador fornece um sinal explícito";

(3) "A correlação de signos verbais é formada pelo leitor e daí emerge a *Gestalt* dos dois complexos de signos. Se, no caso de Blifil, os signos denotam aparência de religiosidade profunda e, no caso de Allworthy, a perfeição, os signos do narrador denotam a necessidade de adotar critérios de distinção".

À certa altura da narrativa, descobre-se que Blifil apenas aparenta sentimentos religiosos no intuito de impressionar Allworthy, ganhar sua confiança e roubar-lhe o patrimônio. Allworthy deixa-se enganar pela religiosidade simulada de Blifil. Isso posto, dir-se-ia converter-se a religiosidade inicial de Blifil em *hipocrisia*, e a perfeição inicial de Allworthy em *ingenuidade*. "Desvendar um protagonista como hipócrita e o outro como ingênuo", explica Iser (Ibid., p. 32), "significa formar uma equivalência com uma *Gestalt* coerente a partir de três diferentes segmentos de perspectiva (dois segmentos da perspectiva dos protagonistas e um segmento da perspectiva do narrador)".

Iser não põe em dúvida a validade intersubjetiva da referida *Gestalt* tal como *por ele mesmo* construída enquanto leitor de *Tom Jones*, tomando-a como equivalendo ao *sentido* do romance de Fielding. Daí, o próximo passo: (i) "agora a questão que se coloca é se essa *Gestalt*, pela qual Allworthy é representado como ingênuo e Blifil como pessoa dissimulada, será autossuficiente"; (ii) "geralmente o leitor não se dá por satisfeito com tal configuração de sentido e coloca perguntas do tipo 'por que' ou 'como', perguntas que são estimuladas pelo narrador, mais exatamente pelo sinal através do qual ele indica a dificuldade de encontrar uma medida que permita distinguir com precisão o falso do verdadeiro"; (iii) "a coerência da *Gestalt* – Allworthy foi vítima de um tartufo – não significa só

isso senão mais alguma coisa. [...] emerge um certo espaço de jogo, devido à forma como abertura latente da *Gestalt* produzida se deixa fechar" (Ibid., p. 33). Iser (Ibid., p. 33-34) arrola as seguintes possibilidades de fechamento da primeira *Gestalt* numa nova *Gestalt* compreensiva:

(1) "Se o leitor surpreende em Blifil um tartufo, por que então Allworthy não faz a mesma descoberta, embora seja ele perfeito?", indaga-se Iser, repondendo: "Daí a conclusão de que a perfeição carece de um atributo decisivo: a capacidade de juízo. Isto faz o leitor lembrar-se de uma decisão errada de Allworthy; este, quando juiz de paz, condenara Jenny Jones, empregada irrepreensível e íntegra, porque parecia culpada";

(2) "Por que motivo a ausência da capacidade de juízo vem à luz justamente numa pessoa perfeita? A inversão paradoxal parece destacar a importância da capacidade de discernimento – uma *Gestalt* de sentido que o narrador sustenta em suas observações";

(3) "Sentindo-se o leitor superior à pessoa perfeita por descortinar o que esta é inábil em ver, há de se perguntar se ele, em face da superioridade temporária sobre o homem perfeito, não poderia descobrir as qualidades que este possui e que faltam ao leitor".

Tais possibilidades de fechamento ou de conversão da *Gestalt* de primeiro grau numa *Gestalt* de segundo grau revelar-se-iam, no dizer de Iser (Ibid., p. 34), "paradigmas de seleção", configurando-se todas elas legítimas, embora divergentes: (i) "O primeiro paradigma se deixaria caracterizar como realização do tema: a capacidade de juízo é algo essencial para a natureza humana"; (ii) "O segundo paradigma poderia ser chamado a realização da significância temática. Pois a capacidade de juízo só pode ser adquirida se houver experiências negativas, não sendo portanto uma capacidade que fosse dada pela fortuna ou até pela natureza"; (iii) "O terceiro paradigma, por fim, leva a cabo a intenção didática. Espera-se do leitor que ele se reconheça a si mesmo no espelho dos protagonistas; com efeito,

a agudeza do juízo seria inútil sem a ancoragem moral, porque originaria apenas a astúcia de um Blifil". Essas possibilidades de fechamento representariam, em suma, possibilidades distintas de *significado* para o romance de Fielding, cujo *sentido* fora determinado anteriormente.

"O sentido", sintetiza Iser (Ibid., p. 82), "representa a totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto, e deve ser constituído no percurso da leitura. E o significado emerge no instante em que o leitor absorve o sentido em sua própria existência". Isso permite a Iser determinar uma espécie de divisão de trabalho interna ao estudo "histórico-funcional" da literatura: "O primeiro fato (a estrutura intersubjetiva da produção do sentido) se refere à teoria do efeito dos textos, o segundo (o significado atribuído a um sentido), à teoria da recepção, que será cunhada mais por premissas sociológicas do que por premissas literárias" Ibid., p. 81).

Nas referidas "premissas literárias" da produção de sentido, evidencia-se, portanto, a medida da "postulação de uma concepção imanente da literatura" (Costa Lima) na teoria iseriana do efeito estético.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nabil. O que foi "literariedade"? (Contribuição para a história de um conceito – Primeira parte). In: JOBIM, José Luís et al. (org.) *Discurso, linguagem e poder*. Rio de Janeiro: Makunaima; Niterói: EdUFF, 2024. p. 215-253.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 2nd. ed. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1988.

AUSTIN, John Langshaw. Performativo-Constativo. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Ed. da Unicamp. 1998. p. 109-121.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a. v. 2. p. 1027-1033.

COSTA LIMA, Luiz. Nota à 3ª edição. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v. 1. p. 7-8.

KOSELLECK, Reinhart. "A história dos conceitos e conceitos da história". In: _____. *Histórias de conceitos*: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social. Trad. de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 63-83.

FREGE, Gottlob. Sobre o sentido e a referência. In: _____. *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978. p. 59-86.

HARDY-VALÉE, Benoit. *Que é um conceito?* Trad. de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2013.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. v.1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996..

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. v.2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

ISER, Wolfgang. *The implied reader*: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975b. p. 118-162.

MORRIS, Charles W. *Fundamentos da teoria dos signos*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca/São Paulo: EdUsp, 1976.

POMORSKA, Krystyna. A teoria formalista da linguagem poética. In: _____. *Formalismo e futurismo*: a teoria formalista russa e seu ambiente poético. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 19-58.

READINS, Bill. *A universidade em ruínas*. Trad. de Joana Frazão. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: _____. *Expressão e significado*: estudos da teoria dos atos da fala. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 95-119.

La production littéraire dans la région des Guyanes : contre-discours à la colonialité

Natali Fabiana da Costa e Silva

Au Brésil, de manière générale, très peu de choses sont connues sur l'extrême nord du pays et, au-delà de nos frontières, encore moins sur les territoires de l'Amérique du Sud situés au nord de l'Équateur. Les similitudes partagées dans cette région sont nombreuses, à commencer par le passé colonial – portugais, néerlandais, français, espagnol et anglais – et le désir actuel de décoloniser la pensée, les arts, la science et les modes de vie. La forêt amazonienne, les flux migratoires, la diversité linguistique et les faibles indicateurs socio-économiques illustrent les affinités de ces espaces qui sont, paradoxalement, aussi très distincts les uns des autres.

Une comparaison entre la Guyane française, le Suriname et le nord du Brésil révèle d'autres indices de correspondance. Selon les données du rapport annuel du Ministère de l'Intérieur de la France (année de référence 2023), la Guyane se situe en tête du classement de la violence sexuelle et de genre dans le pays. En ce qui concerne le nord du Brésil, les statistiques du *Mapa Nacional da Violência de Gênero* indiquent une croissance exponentielle de la violence sexuelle et domestique dans la région depuis 2019. Quant au Suriname, les chiffres les plus récents publiés par le Bureau général de la statistique, couvrant la période de 2010 à 2016, montrent une augmentation significative des cas de violence domestique. L'exploitation du corps féminin dans la prostitution et le trafic de

personnes, surtout dans les zones de mine illégale en Guyane et au Suriname, élargissent l'éventail des similarités, ainsi que l'étendue des préoccupations sociales dans le nord de l'Amérique du Sud.

En ce qui concerne la violence de genre, il est consensuel parmi de nombreuses penseuses du féminisme de comprendre que, depuis la période coloniale, l'enlèvement de personnes pour le travail esclave et le génocide des peuples autochtones ont eu un impact plus aigu sur les corps féminins, que ce soit par la violation, par l'utilisation l'utérus comme forme d'accumulation primitive de capital, ou par la délégitimation des expériences, des savoirs et des corps pluriels. Il n'est donc pas surprenant que des penseuses telles qu'Angela Davis (2016), Silvia Federici (2017), Vilma Piedade (2017), Eliane Potiguara (2018) et Françoise Vergès (2020) nous enseignent que l'exploitation, les sororités et la douleur font partie des expériences des femmes depuis au moins cinq siècles.

Dans cet essai, il m'intéresse d'examiner comment la littérature mobilise ces douleurs partagées. Mon point de départ est la compréhension que les similitudes entre les pays du nord de l'Amérique du Sud se manifestent dans la production littéraire, indépendamment du degré de conscience des auteurs à ce sujet ou de leur désir d'engager un dialogue littéraire transnational ou transfrontalier. En ce sens, il est possible d'affirmer que nous trouvons dans les œuvres de la Guyane française et du Suriname des échos de l'Histoire du Brésil, ainsi que nous partageons l'aspiration à une réparation des silences imposés à nos origines.

Le premier texte illustrant cette réflexion est le conte de l'écrivaine guyanaise Marie-George Thebia, « Bois d'ébène : des racines de l'oubli à la résistance éternelle » (2010). Ensuite, le roman historique de l'écrivaine surinamaise[1] Cynthia McLeod, *Tutuba: The*

1 Comme il n'existe pas de versions publiées en langue française des œuvres surinamienne et brésilienne, toutes les traductions de cet essai sont faites par moi-même.

Girl from the Slaveship Leusden[2] (2013), et enfin, le poème « A saga dos negros[3] » (2018), de la poétesse de l'Amapá Negra Áurea. Trois écrivaines contemporaines, trois localisations géographiques distinctes, trois genres littéraires, mais un thème qui les relie : le voyage de l'Afrique au continent américain dans la cale d'un navire négrier.

L'image terrifiante de l'opprobre : le navire négrier dans la littérature guyanaise

Bois d'ébène et autres nouvelles de Guyane (2010) est le premier livre de l'écrivaine et professeure d'Histoire Marie-George Thebia. En plus de ce recueil de nouvelles, elle a publié le roman *La vie bidim d'Ambrosia Nelson* (2016) – sélectionné la même année pour le *Prix Carbet de la Caraïbe* –, le livre jeunesse *Mon nom est Copena* (2019) et un roman policier intitulé *Âmes Tembé* (2023). De façon général, son écriture est marquée par le déroulement d'événements historiques qui servent de prétextes à la révision de certains discours et points de vue officiels.

Cette pratique est évidente dès la première nouvelle de son anthologie, qui donne d'ailleurs son titre à l'œuvre. « Bois d'ébène » était le terme utilisé par les maîtres coloniaux pour désigner les esclaves, une pratique visant à déshumaniser les sujets noirs. Avec son sous-titre « des racines de l'oubli à la résistance éternelle », le ton de la narration est d'emblée clair, car l'attitude des personnages, avant même le début de l'intrigue, est déjà déclarée : « résistance éternelle ».

Dès la première ligne de « Bois d'ébène », nous lisons la description faite par l'abolitionniste français Victor Schoelcher (1804-1893) d'un certain marché d'esclaves en Martinique : « Nous avons assisté à une de ces criées de chair humaine. Quel spectacle ! C'était en 1841 [...]. Après avoir vendu une baignoire, un lit, un canapé et une lampe, le commissaire-priseur dit : « À la négresse ! » [...] »

2 Traduction de l'original: Tutuba : la fille du navire négrier Leusden
3 Traduction de l'original: « La saga des noirs »

(Thebia, 2010, p. 13). La citation du texte de Schoelcher se termine par l'information qu'elle a été extraite de la colonne « Scènes des colonies. Ventes publiques d'hommes et de femmes », du 25 mars 1847, dans la *Revue Indépendante*.

Victor Schoelcher a en effet régulièrement dénoncé les abus pratiqués par l'esclavage dans la *Revue Indépendante*. Dans la description de l'auteur reproduite dans la nouvelle, l'attitude de la jeune fille de seize ans qui est mise en vente attire l'attention. « Ni précisément humiliée ni désespérée » (Thebia, 2010, p. 13), elle reste digne face à la bande d'hommes blancs qui l'examinent avec insistance. Finalement, elle est achetée pour la somme de quatre cent cinq francs. Les détails effroyables de cette transaction financière et de l'action des maîtres « je les vois encore : c'était horrible » (Thebia, 2010, p. 14) prennent une importance accrue face à la résistance impassible de la jeune fille.

Dans la ligne suivante à l'extrait de la *Revue Indépendante*, sans aucun avertissement préalable au lecteur sur le changement de ton et de perspective, un narrateur hétérodiégétique commence à raconter la décision de Germaine d'offrir à sa petite-fille Cléa Inaya un voyage au Sénégal pour son vingtième anniversaire. Préoccupée par l'indifférence et le dédain de Cléa envers son ascendance, la grand-mère souhaitait emmener la jeune fille à l'Île de Gorée, située près de Dakar, car elle était, entre les XV^{e} et XIX^{e} siècles, l'un des plus grands centres de commerce d'esclaves au monde. Déclaré Patrimoine de l'Humanité par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO) en 1978, le site est aujourd'hui un lieu de préservation de la mémoire de l'une des périodes les plus douloureuses de l'Histoire humaine.

Grand-mère et petite-fille partent pour le Sénégal malgré les réticences de Cléa. L'évident ennui de la jeune fille pendant le voyage contraste avec l'enthousiasme de Germaine, jusqu'au moment où la narration prend un troisième tournant. Sous le prétexte de se

remettre du malaise causé par la chaleur, la jeune fille s'éloigne du groupe touristique et cherche un endroit isolé pour se reposer. Le corps plus détendu, elle commence à somnoler et, dans un état de semi-conscience, elle ne comprend pas si elle rêve, si elle imagine ou si, en réalité, elle voit les événements qui deviennent alors le point central de la nouvelle « Bois d'ébène ».

Face à elle, Cléa voit Inaya, son ancêtre, celle dont elle hérite son deuxième prénom. À l'instar d'une griotte africaine, l'arrière--arrière-grand-mère prend en charge le récit. Le narrateur hétérodiégétique cède la narration à une première personne qui oscille entre le singulier et le pluriel pour relater, au nom de Chandu, le père, Hissa, la mère, Inaya, elle-même, Dene et Efia, les sœurs, et Bandélé, le frère, l'enlèvement et le voyage à bord du navire négrier après avoir été échangés contre soixante-sept pièces de tissus, trois fusils, cinq barils de poudre, cinq barres de fer, huit chapeaux, quelques couteaux et quelques indigènes :

> Le désespoir et le sentiment d'abandon se mirent à nous ronger le cœur et le corps. Nous étions repoussantes, vivant dans nos excréments depuis de mois, le rebut de l'humanité dans la fange, justifiant ce que l'on ne manquait pas d'affirmer, que nous étions des animaux, pire des objets. Cette promiscuité difficile à vivre malgré tout nous renforçait, nous nous sentions une, unies à jamais. Sans en parler, naturellement, nous avions décidé que nous serions les seules survivantes à pouvoir raconter cette histoire (Thebia, 2010, p. 19-20).

En relatant le suicide de la mère, suivi de celui de la plus jeune sœur Efia, la mort du père à bord du navire, la vente des frères et sœurs restants, ainsi que les innombrables événements survenus lors du voyage du Sénégal vers les colonies françaises, la narratrice dévoile des modes de résistance symbolique, psychique et physique pratiqués par toute la famille. La préoccupation d'Inaya, l'arrière--arrière-grand-mère, de décrire le voyage doit également être lue

comme un acte de résistance, car elle cherche à assurer la continuité de la mémoire pour les générations futures. L'ancestralité en avant du devenir est le paradoxe qui rend possibles des horizons insoumis.

À la fin du discours d'Inaya au nom des ancêtres, l'arrière-arrière-petite-fille se réveille de son état de demi-somnolence, et l'intrigue reprend la voix hétérodiégétique qui narre le dénouement de l'histoire, à savoir, l'annonce à la grand-mère Germaine que Cléa souhaite désormais être appelée exclusivement par son deuxième prénom, Inaya. Et elle ajoute, par le discours direct, en clôturant le conte : « En hommage à Chandu, Hissa, Efia, Dene, Bandélé, cargaison infâme d'un navire négrier, tu sais mamie le Bois d'Ébène ! »

La résistance impassible de la jeune esclave décrite par Victor Schoelcher au début du conte est actualisée par l'attitude résolue et sereine de Cléa Inaya à la fin de la narration. Dans le présent de l'énonciation, le personnage, proche des « racines de l'oubli », emprunte le chemin vers la « résistance éternelle », comme le préfigure le sous-titre du conte. Ce chemin circulaire parcouru par Cléa n'est pas tracé par l'action spontanée de la petite-fille de Germaine. L'intervention de la grand-mère, qui l'emmène à l'île de Gorée malgré le manque d'enthousiasme de la jeune fille, ainsi que les voix collectives des ancêtres, qui se manifestent dans cette sorte de rêve pour la jeune fille, jouent un rôle fondamental dans le dénouement. La collectivité et la sororité sont renforcées à travers la narration de l'africaine Inaya au nom de ses proches.

Une histoire de meurtre : le navire négrier dans la littérature surinamaise

Leusden était un navire négrier appartenant à la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales. Selon Leo Balai (2014, p.8), le navire a effectué dix voyages entre 1719 et 1738, au cours desquels il a transporté 6 564 personnes kidnappées sur le sol africain pour être asservies au Suriname. De ce nombre, 1 639 n'ont pas survécu à la traversée et 102 autres sont mortes dans les entrepôts d'esclaves

avant d'être vendues. Deux facteurs déterminent la réputation du navire : premièrement, il fut le plus grand navire négrier au service de la métropole néerlandaise et, deuxièmement, son naufrage a entraîné la plus grande perte de vies humaines lors d'un transport de ce type.

Le dernier voyage du Leusden a eu lieu le 19 novembre 1737. Partant d'Elmina, aujourd'hui située au Ghana, il transportait sept cents esclaves lorsque, sept semaines plus tard, le 1er janvier 1738, il a fait naufrage à l'embouchure du fleuve Maroni, près des côtes du Suriname. Au moment du désastre, 680 esclaves étaient vivants et se trouvaient dans les dépendances suivantes : dans la cale, il y avait 664 hommes et femmes, tandis que seize captifs étaient maintenus dans un autre compartiment. Sur ordre du capitaine, seuls ces derniers ont été sauvés de la noyade. En plus d'eux, tous les membres de l'équipage sont restés en vie.

La série d'omissions dans le rapport présenté à la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales concernant l'accident (Balai, p.111) ne permet pas aux chercheurs de déterminer les raisons justifiant la décision de laisser se noyer autant de personnes dans la cale du navire, étant donné que, selon le rapport technique, il était possible de sauver tous les embarqués. Selon Balai, « la manière dont l'équipage a envoyé les 664 captifs africains restants à la mort est inimaginable, même en considérant la cruauté inhérente au commerce des esclaves[4] » (2014, p.9).

Initialement publié en néerlandais et, la même année, traduit en anglais, *Tutuba: the girl from the slaveship Leusden*[5] (2013) est un roman historique écrit par Cynthia McLeod qui raconte le naufrage du navire à partir de deux perspectives : celle de la jeune

4 Le texte original : « The way the crew sent the remaining 664 African captives to their deaths is unimaginable, even considering the inherent cruelty of the slave trade. »

5 J'utilise la traduction en anglais en raison de mes limitations dans la compréhension de la langue néerlandaise.

Tutuba, enlevée à la veille de son mariage, et celle du capitaine du navire. Les chapitres alternent entre les personnages, six d'entre eux étant narrés à la troisième personne avec une focalisation interne sur Tutuba et cinq également narrés à la troisième personne mais focalisés sur le capitaine Outjes. Les extraits suivants présentent la noyade des esclaves dans la cale du navire du point de vue de ces personnages :

> CAPITAINE OUTJES.
>
> Le capitaine, lui aussi, ne disait presque rien, mais il réfléchissait intensément. [...] Quel désastre ! Si près de la destination, un voyage si bon et si sûr, et maintenant ça. Toute sa cargaison perdue, car tous les prisonniers étaient asphyxiés, noyés. Aurait-il dû agir différemment ; aurait-il dû les sauver ? Mais comment ? S'il les avait laissés sortir de la cale, qu'aurait-il pu se passer ? Auraient-ils tué l'équipage ? [6] (McLeod, 2013, p. 77).

> TUTUBA
>
> « Penses-tu que tous les autres sont morts ? » chuchota-t-elle à Afiba. Celle-ci ne répondit pas, mais l'homme de l'autre côté de Tutuba dit doucement : « Qu'en penses-tu ? La cale est pleine d'eau. Ils se sont tous noyés, tous morts. » « Mais pourquoi ? » Tutuba voulait demander. L'homme à côté d'elle émit un sifflement entre ses dents. « Les Blancs, ces misérables bêtes, les ont tous laissés se noyer. Sœur, ne l'as-tu pas entendu ? N'as-tu pas entendu tous les cris et les pleurs ? Leurs corps sont ici en dessous, mais eux-mêmes ne le sont plus. » Tutuba ne pouvait pas tout comprendre. Comment tous ces gens pouvaient-ils être morts ? Est-ce que les Blancs voulaient qu'ils meurent alors ?

6 Le texte original : « The captain, too, said hardly anything, but he was thinking hard. [...] What a disaster this was ! So near to the destination, such a good and sage voyage, and now this. His whole cargo lost, for all the prisoners were suffocated, drowned. Should we have done things differently ; should he have saved them ? But if so, then how ? If he'd allowed them out of the hold, what then ? Would they have murdered the crew ? »

> Et dans ce cas, pourquoi ne les avaient-ils pas tués bien avant ? Pourquoi les avaient-ils amenés si loin et si longtemps juste pour les laisser mourir ici ?[7] (McLeod, 2013, p. 79-80).

L'alternance entre les focalisations offre une large vision des événements, en mobilisant à la fois le regard de la victime et celui du bourreau. Enfin, un épilogue utilise le procédé du résumé, selon les termes de Genette (1995, p. 95), pour narrer en quelques paragraphes la vie de Tutuba et Outjes après l'accident. Dans le roman, la protagoniste est parmi les seize survivants du naufrage. Elle a vécu au Suriname pendant vingt-huit ans et est décédée à l'âge de quarante-trois ans, après avoir travaillé de manière exhaustive à la plantation Breukelerwaard durant toute la période qu'elle a passée dans la colonie. Outjes, quant à lui, a présenté son rapport à la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales et a été interrogé par le Secrétaire de la colonie. En sa faveur, malgré les nombreuses morts, il a également apporté de l'or au Suriname et a pu livrer cette cargaison en toute sécurité. Ainsi, le 26 août de la même année[8], il a reçu, avec les autres membres d'équipage du Leusden, un montant équivalent à 10 % du total de l'or transporté en guise de prime de sauvetage. Il n'a plus jamais été convoqué pour rendre compte du naufrage et, des années plus tard, il a repris son poste de capitaine

7 Le texte original : « Do you think all the others are dead?" she whispered to Afiba. She gave no answer, but the man on the other side of Tutuba said softly, "What do you think ? The hold is full of water. They're all drowned, all dead"."But why ?" Tutuba wanted to ask. The man nex to her made a hissing noise between his teeth. "The whites, the wretched beasts, they've let them all drown. Sister, didn't you hear it? Didn't you hear all the screams and cries? Their bodies are here underneath, but they themselves aren't any longer". Tutuba couldn't grasp it all. How could all these people be dead ? Did the whites want them dead then ? And in that case why hadn't they killed them long before ? Why had they brought them so far and for so long just to let them die here »

8 Cette information se trouve dans le roman ainsi que dans le livre de Balai (2014).

d'autres navires négriers, effectuant de nombreux voyages d'Elmina à Paramaribo, la capitale de la colonie surinamaise.

L'œuvre de McLeod s'appuie sur les études de Balai et, par conséquent, l'ordre des événements narratifs est présenté selon la séquence des faits décrits dans le livre du chercheur. Par ailleurs, les personnages sont entièrement fictionnalisés ce qui permet de combler certaines lacunes du rapport remis à la Compagnie des Indes occidentales, comme la localisation des seize survivants. Dans l'intrigue, ces derniers étaient placés hors de la cale, car ils étaient exploités sexuellement par l'équipage, et devaient donc être à l'abri des odeurs de vomi et de matières fécales, tout en étant facilement accessibles aux marins. Étant en nombre bien inférieur à celui des membres de l'équipage du *Leusden*, ils ne représentaient pas une menace pour ces derniers, ce qui justifiait leur préservation dans l'intérêt commercial de la Compagnie.

Cynthia McLeod a également écrit d'autres romans historiques, tels que *The Cost of Sugar*, son premier livre, publié en néerlandais en 1987 et traduit en anglais en 2007, et *The Free Negress Elisabeth, Prisoner of Color*, publié initialement en néerlandais en 2000 et traduit en anglais en 2005. Parmi ses autres œuvres non encore traduites en anglais, on compte *Vaarwel Merodia* (1993), *Ma Rochelle Passée Welkom El Dorado* (1996), *Tweemaal Mariënburg* (1997), *Herinneringen aan Mariënburg* (1998), *... die revolutie niet begrepen!* ... (2005) et *Zenobia – Slavin op het paleis* (2015). Son écriture s'inscrit dans une démarche de dénonciation historique, réécrivant les grandes narrations effacées ou déformées par la colonialité. Pour cette raison, le 28 février 2024, elle a reçu le titre de *Docteur Honoris Causa* de *l'Adek University of Suriname*.

Le navire négrier dans la littérature brésilienne

« A saga dos negros » (2018), de Maria Aurea dos Santos do Espírito Santo, plus connue sous le nom de Negra Aurea, est un

poème publié sur le *blog Recanto das Letras*. Cette plateforme facilite le partage des productions d'écrivains, d'artistes et de critiques brésiliens en général. Sur le site, les auteurs disposent d'un profil exclusif où ils peuvent publier leurs œuvres. La page de Negra Aurea indique qu'elle est une poétesse d'Amapá âgée de cinquante-deux ans, dont la production se divise en acrostiches, cordels, hommages, œuvres destinées au public enfantin, paroles de chansons et poèmes. À ce jour, son profil compte seize pages, chacune contenant dix-huit hyperliens menant à un texte de l'auteure. Une dernière page, la dix-septième, présente sept hyperliens. Au total, les dix-sept pages comptabilisent deux cent quatre-vingt-quinze poèmes de sa création, mis gratuitement à la disposition des lecteurs du *blog*.

Aurea expose également sa production et son activité littéraire sur ses profils *Instagram* et *Facebook*[9]. Elle gère également un second *blog, Educar+a+ação*, dont l'objectif est de lutter contre le racisme et la discrimination, de promouvoir la pluralité culturelle et de favoriser les discussions autour des relations ethniques et raciales par le biais de la création artistique. En 2021, elle a publié de manière indépendante une trilogie pour enfants *: Deca Moleca e as lendárias Tucujus, Deca Moleca e a valorização da diversidade,* et *Cantando com Deca Moleca*. En 2023, elle a lancé *Poesiaurea: estratégia pedagógica para a educação das relações étnico-raciais*. Le renforcement des subjectivités noires, la valorisation de l'ancestralité, l'autonomisation des femmes afro-brésiliennes et la diffusion de la littérature afro-amapáienne et brésilienne constituent les fondements de ce que la poétesse considère comme son militantisme dans les domaines de l'éducation et de la littérature (Paes, 2023).

« A saga dos negros », écrit le 10 décembre 2017, posté sur le

9 Profil sur Instagram: @negraurea. Profil sur Facebook : https://www.facebook.com/mariaaurea.dossantos.7?locale=pt_BR. Blog : https://educaaao.blogspot.com/?zx=d71019adfd6dab0f

blog *Recanto das Letras* le 18 février 2018 et réédité le 1er janvier 2021, aborde directement la thématique du navire négrier :

La saga des Noirs
Les Noirs dansaient, chantaient et jouaient,
En Afrique, leur terre natale.
Toujours joyeux pour les récoltes abondantes,
Fertilité, motif des festivals.
Mais un jour, sans s'y attendre, sans droit de questionner,
Ils furent attaqués, capturés.
Et vers plusieurs parties du monde,
Déportés.
Dans les navires négriers,
Coups de fouet, cris et morts.
Légions d'hommes et de femmes,
Livrés à leur propre sort.
Le claquement des fouets,
Flagellations hypocrites.
Pure démagogie…
De douleur, le Noir frémissait.
Ils lui volèrent son âme,
Le droit de vivre en clan.
Le *banzo* était le score mortel.
Oh ! Nostalgie de la terre natale.
En arrivant au Brésil,
Fouet sur le dos des Noirs.
Le régisseur ne pardonnait pas,
Et le maître était celui qui ordonnait.
Des temps difficiles,
Pour ceux qui vivaient enchaînés.
Quand possible,
Au *Quilombo*, réfugiés.
La loi *Áurea* sur le papier,
Fut une grande libération.
La pointe de l'*iceberg*,
Pour former de nouvelles idées.

À partir de là, la résistance,
S'est mariée avec l'Art et la Science.
Et des Noirs révolutionnaires,
Ont constitué de nouveaux scénarios.
En Politique, Art, Religion...
Économie, Santé et Éducation.
Dans tous les aspects sociaux,
La manifestation afro est tenace.
Le déni ethnique racial,
Quotidiennement.
Abstrayant le multiculturalisme,
Explicite à tout le monde.
Mais la voix qui ne veut pas se taire,
S'est éprise de détermination.
Car le Noir doit lutter,
Pour la parole, la visibilité et la participation.
Alors, son héritage s'est répandu,
Partout où il est passé.
Car il a toujours contribué,
À la construction du Brésil.[10]

10 Le texte original « A saga dos negros »: Negros dançavam, cantavam e tocavam,/ Na África, sua terra natal./ Sempre alegres pelas fartas colheitas,/ Fertilidade, motivo dos festivais./ Mas um dia sem esperar, sem direito a questionar,/ Foram atacados, capturados./ E para várias partes do mundo,/ Remanejados./ Nos navios negreiros,/ Açoites, gritos e mortes./ Legiões de homens e mulheres,/ Jogados à própria sorte./ O estalar dos chicotes,/ Chibatadas hipócritas./ Pura demagogia.../ De dor negro estremecia./ Roubaram-lhe a alma,/ O direito de conviver em clã./ O banzo era o placar mortal./ Oh! Saudade da terra natal./ Ao chegarem no Brasil,/ Chicote no dorso da negrada./ O capitão do mato não perdoava,/ E o sinhozinho era quem ordenava./ Tempos difíceis,/ Pra quem vivia acorrentado./ Quando possível,/ Pro Quilombo, refugiado./ A Lei Áurea no papel,/ Foi um grande libertário./ Uma ponta do ice berg,/ Pra formar novos ideários./ Daí pra frente, a resistência,/ Casou-se com a Arte e Ciência./ E negros revolucionários,/ Constituíram novos cenários./ Na Política, Arte, Religião.../ Economia, Saúde e Educação./ Em todos os aspectos sociais,/ A manifestação afro é tenaz./ A negação étnico racial,/ Cotidianamente./ Abstraindo

Cinquante-deux vers rimés composent « A saga dos negros » (2018). Bien qu'il n'y ait pas de division strophique, il est possible de décomposer le poème en trois parties distinctes. La première partie, qui s'étend du début du poème jusqu'au vingtième vers, relate les horreurs du voyage dans les cales des navires et établit un dialogue direct avec *O Navio Negreiro* (1880) de Castro Alves : « Cliquetis des fers… claquement du fouet…/ Légions d'hommes noirs comme la nuit,/ Horribles à danser… » (Alves, 2013, p. 20)[11]. Les vers quatre, cinq et six du *Canto IV* du poète bahianais résonnent avec les vers dix à treize de Negra Aurea. La deuxième partie de « A saga dos negros » couvre les vers vingt-et-un à trente-deux et raconte la vie dans les plantations sous le régime esclavagiste. Enfin, la troisième partie, du trente-troisième vers jusqu'à la fin du poème, aborde l'héritage des luttes de résistance dans la construction du Brésil.

Le voyage en mer vers le « Nouveau Monde » n'est pas, chez Negra Aurea, uniquement synonyme de douleur. Sa poésie reconnaît les atrocités infligées par les colonisateurs, mais célèbre également la création de nouvelles formes d'existence et de résistance (le Maracatu-baixo n'est-il pas une expression culturelle afro d'Amapá ?). Malgré les confrontations auxquelles les personnes noires ont été soumises au cours des siècles, l'écriture d'Aurea reflète un optimisme et un espoir pour la construction d'un Brésil moins raciste.

Calunga grande : le gouffre et la poétique de la Relation

La mer est à la fois témoin et victime des innombrables rejets de corps noirs, de l'effacement de leurs histoires individuelles,

---

o multiculturalismo,/ Explícito a toda a gente./ Mas a voz que não quer calar./ Enamorou-se de determinação./ Pois negro precisa lutar,/ Pela fala, visibilidade e participação./ Então, seu legado se espalhou,/ Em todo lugar que passou./Pois sempre contribuiu,/Para construção do Brasil. »

11 Le texte original : « Tinir de ferros… estalar de açoite…/Legiões de homens negros como a noite,/Horrendos a dançar… »

de leurs affections, de leurs mémoires, de leurs désirs et de leurs craintes. Dans les pratiques religieuses d'origine africaine au Brésil, elle est également appelée *Calunga Grande*. L'expression provient du mot bantou *kalunga* qui signifie, selon Lívia Sant'Anna Vaz, « espace creux » ou, dans un sens associé au deuil, « vide à l'intérieur » :

> [...] Embarquer sur un navire négrier équivalait à être englouti par la « mer sans fin », ce grand cimetière marin qui fut nommé Calunga Grande par les familles africaines qui voyaient leurs proches partir. Jusqu'à aujourd'hui, dans les récits (dés)enchantés des vieilles âmes qui habitent Aruanda - et qui portent inscrites dans leurs esprits, autrefois dénués de valeur humaine, des expériences et des souvenirs des navires négriers et de la terre-vie qui se perdait à l'horizon -, l'Océan Atlantique est appelé Calunga Grande, en raison l'innombrable quantité de corps noirs qui y reposent (Vaz, 2023, s/p).[12]

Lors de la traversée des navires négriers, chargés d'agonies, de maladies, de malnutrition, de viols et de vies suspendues, le ventre de la barque est l'inconnu qui plonge l'humanité dans un monde de tourments et d'absences. Selon l'écrivain martiniquais Édouard Glissant (1990), c'est dans la cale de ces embarcations que se situe le gouffre-matrice qui constitue les peuples colonisés de l'Occident. Pour lui, l'effrayant réside précisément dans ce gouffre, comparable à l'insondable profondeur de la mer, dans ce qu'elle a de plus immatériel – les souvenirs de ceux qui quittent de force leur terre

12 Le texte original: « [...] Embarcar em um navio negreiro era o mesmo que ser tragada/o pelo "mar sem fim", o grande cemitério marinho que passou a ser chamado de Calunga Grande pelas famílias africanas que testemunhavam seus parentes partirem. Até hoje, nos contos (des-en)cantados por velhas vidas que habitam Aruanda - e que trazem inscritas em suas almas, outrora desprovidas de valor humano, experiências e lembranças do balanço dos tumbeiros e da terra-vida que no horizonte se perdia -, o Oceano Atlântico é chamado de Calunga Grande, em virtude do número incomensurável de corpos negros que lá jazem. »

natale, les attentes liées à l'endroit où ils vont – et de plus matériel et concret – les expériences de violence et de panique vécues par ceux qui ont été soumis à l'esclavage :

> Une barque, selon ta poétique, n'a pas de ventre, une barque n'englouti pas, ne dévore pas, une barque se dirige à plein ciel. Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans un non-monde où tu cries. Cette barque est une matrice, le gouffre matrice. [...] Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis. (Glissant, 1990, p.18)

Selon Glissant, le navire négrier fut la première demeure des captifs traversant vers le continent américain, car dans son ventre, nous avons été capables de concevoir des savoirs à partir de la rencontre de peuples, de cultures et de langues distincts. Affamés, violés et maltraités dès les premières traversées à visée colonisatrice, la friction entre les différentes matrices culturelles effaça l'idée de frontière. Malgré les systèmes de domination hégémoniques occidentaux, principalement blancs et cis-hétéro-patriarcaux, la production de savoirs et les stratégies de résistance issues de la reconnaissance de l'altérité résultent de cette fréquentation du gouffre.

L'idée glissantienne de la Relation est ancrée dans le contact entre les différents modes d'existence, dans les voix multiples, dans les savoirs et les corps pluriels traversés par l'expérience du gouffre. C'est pour cette raison qu'elle porte en elle une trace de dévastation tout en contenant un principe d'ouverture. La Relation est donc friction, déplacement et devenir, en faveur d'un savoir non originaire soutenu par des structures rhizomatiques, mouvantes, imprévisibles et en constante transformation. Elle s'oppose ainsi à toute fixité ou posture essentialiste et homogénéisante.

Si la traversée de l'Afrique vers l'Amérique et les Caraïbes s'effectuait sur des navires surchargés de personnes forcées à une conjoncture d'exploitation, de violence et de misère, soumises à de nouveaux contextes et pratiques, il est important de noter que,

pour le penseur martiniquais, ces mêmes personnes apportaient également de leur continent un riche héritage culturel, historique, social, linguistique et religieux. Ainsi, imprégnées de ces anciennes expériences et savoirs, elles ont composé, à partir de ce qu'elles ont trouvé et des personnes qu'elles ont rencontrées sur la nouvelle terre où elles débarquaient, des épistémologies insoumises jusqu'alors inconnues.

Nous, héritiers du temps du gouffre matriciel, continuons à faire fonctionner cet engrenage de la Relation, composant chaque jour avec ce qui coupe, déchire et blesse. Les asymétries de pouvoir qui ont structuré les sociétés coloniales conservent encore aujourd'hui leur empreinte prédatrice et violente. Cependant, le produit des négociations avec le pouvoir hégémonique fait sans cesse surgir de nouvelles possibilités de coutumes, de voix, de vies, de luttes et d'identités. Dans la Relation, la différence fleurit.

La permanence du navire négrier dans la littérature contemporaine réaffirme notre filiation à cette barque par laquelle nous avons hérité du traumatisme des vies dissoutes dans la perplexité. Nous sommes les corollaires des pillages, des massacres et, ainsi, de gouffre en gouffre, l'inconnu et l'insondable coulent dans nos veines. Dans le conte de Marie-George Thébia (2010), dans le roman historique de Cynthia McLeod (2013) et dans le poème de Negra Aurea (20218), résonne toute la douleur ancestrale issue de l'épuisement des corps qui constituent notre histoire. Françoise Vergès (2020) discute comment les sociétés capitalistes occidentales actuelles bénéficient d'une économie qui remonte à la période esclavagiste et, de ce temps jusqu'à nos jours, l'utilisation de corps épuisés par le travail dans des conditions précaires, que ce soit par l'esclavage des personnes ou par l'exploitation de la main-d'œuvre salariée, représente le maintien des mécanismes de domination originés dans la construction du soi-disant Nouveau Monde.

Pour Vergès (2020, p. 20), l'esclavage fabrique des vies superflues, dans lesquelles ni la vie ni la mort n'importent. Par conséquent, l'un des paradoxes produits par notre système économique est la prolifération d'existences « jetables » qui, néanmoins, sont essentielles au fonctionnement de toute société. Comme l'illustre bien la traversée de la Calunga Grande dans des navires « gavés de bois d'ébène » (Thébia, 2010, p. 22), encapsulant pendant des siècles le « banzo » de « légions d'hommes et de femmes, / jetés à leur propre sort » (Aurea, 2018), il est malheureusement évident que, dans les sociétés occidentales où le racisme ronge les structures économiques, sociales, politiques, religieuses et culturelles, « la chair la moins chère du marché[13] » a toujours été le corps noir.

Considérations finales

Dans la littérature contemporaine de la Guyane française, du Suriname et du Brésil, la persistance de l'image des navires négriers atteste des similitudes entre ces territoires. Bien que la délimitation du corpus de cet essai ait été guidée par la production littéraire de l'extrême nord de l'Amérique du Sud, la maternité terrifiante du ventre des embarcations esclavagistes ne se limite cependant ni à ces territoires ni à ces œuvres littéraires. Sur toute l'étendue du continent, une profusion d'œuvres thématisent la traversée de l'Océan Atlantique.

La poétique de la Relation naît de la dévastation provoquée par le commerce transatlantique de personnes. Cependant, pour Glissant (2021), malgré le génocide injustifiable de peuples promu par le système colonial, les violences imposées aux corps racialisés au cours des siècles ont également produit, comme mentionné précédemment, de nouveaux savoirs et pratiques. Habitants de l'espace du manque, du (non-)dit et des multiples traversées, nous avons fait

13 Le texte original: « A carne mais barata do mercado ». Paroles de la chanson « A carne » par Seu Jorge, Marcelo Yuka et Ulisses Cappelette. Interprétation par Elza Soares.

fleurir la différence. La poétesse caribéenne Olive Senior mobilise dans *Gardening in the Tropics* (1994) les images de la désolation coloniale ainsi que son funeste héritage dans le temps présent. Au lieu de la mer, chez Senior, ce sont les jardins des tropiques qui sont remplis d'ossements :

> Jardiner sous les tropiques, on ne sait jamais
> ce qu'on va trouver. Souvent, des os.
> [...]
> Mon jardinage n'est qu'un potager, donc je ne déterre que
> des squelettes occasionnels. Le plus récent
> était celui d'un jeune de l'intérieur du pays qui
> s'est égaré et a traversé la frontière invisible
> vers le territoire politique rival.
> Je l'ai enterré de nouveau pour qu'il puisse continuer
> à croître. Nos cimetières prospèrent aussi.
> [...] (Senior, 1994, p. 85 – traduction personnelle).[14]

Dans l'extrait du poème « Brief lives[15] », l'acte de réenterrer le squelette peut être lu comme une métaphore de la résistance qui fleurit dans les générations ultérieures et est nourrie par le passage du temps. Le principe d'ouverture aux nouvelles formes d'existence et de résistance présent dans la pensée de Glissant et Senior résonne dans les protagonistes des récits et dans les vers d'Aurea. Le conte de Thébia se termine lorsque Cléa, fière de son ascendance, décide de ne pas laisser l'histoire de ses ancêtres être réduite au silence (2010, p. 31). L'épilogue de McLeod (2013, p. 116) exhorte les futures générations de Tutuba et d'autres esclavisés à honorer leurs mémoires.

14 Le texte original : « Gardening in the Tropics, you never know/ what you'll turn up. Quite often, bones./ [...] Mine is only/ a kitchen garden so I unearth just/ occasional skeletons. The latest/was of a young man from the country who/ lost his way and crossed the invisible/ boundary into rival political territory./ I buried him again so he can carry on/ growing. Our cemeteries are thriving too. [...] »

15 Traduction de l'original : « Brèves vies ».

Dans le poème d'Aurea (2021), le sujet noir transforme l'Art, la Science, l'Éducation, la Politique et la Religion en s'engageant dans la construction d'un nouveau Brésil. Si, comme l'affirme Glissant (1990, p. 140), la transparence a cessé de figurer comme le fond du miroir dans lequel l'humanité occidentale reflétait le monde à son image, c'est parce qu'au fond des eaux de la Calunga Grande, les ossements de nos ancêtres ont pavé des chemins des résistances, faisant du devenir le ici-et-là d'une trame sans frontières.

RÉFÉRENCES

ALVES, Castro. *O navio negreiro e vozes d'África*. Brasília: Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados, 2013.

ÁUREA, Negra. *Perfil na plataforma Recanto das Letras*. 2024. Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/autor_textos.php?pag=16&id=197668. Acesso em: 02 mar. 2024.

ÁUREA, Negra. Poema "A saga dos negros". *Blog Recanto das Letras*. 2018. Reeditado em 2019.Disponível em: https://www.recantodasletras.com.br/poesias/6257493. Acesso em: 02 mar. 2024.

BALAI, Leo. *Slave Ship Leusden*: a Story of Mutiny, Shipwreck and Murder. 2. ed. Sarawak: UTS Publishing, 2014. Edição do Kindle

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernanda Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GLISSANT, Édouard. *Poéthique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990

MCLEOD, Cynthia. *Tutuba*: The girl from the slaveship Leusden. Trad. Gerald R. Mettam. Paramaribo: Uitgeverij Conserve, 2013.

PAES, Mary. Escritoras lançam livros que abordam temática negra e a valorização da mulher. *Jornal dos Municípios: AP online***.** Macapá, 28 jan. 2023. Disponível em: https://www.jornaldosmunicipiosap.com.br/coluna/escritoras-lancam-livros-que-abordam-tematica-negra-e-a-valorizacao-da-

mulher. Acesso em: 02 mar. 2024.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Lorena: DM Projetos Especiais, 2018.

SENIOR, Olive. Brief lives. In: SENIOR, Olive. *Gardening in the tropics*: poem. Toronto : McClelland & Stwart, 1994. p.85.

THEBIA, Marie-George. Bois d'ebène: des racines de l'oubli à la résistance éternelle. In. : THEBIA, Marie-George. *Bois d'ebène et autres nouvelles de Guyane*. Paris : L'Harmattan, 2010.

VAZ, Lívia Sant'Anna. Calunga Grande e tragédias no mar: ou de como somos (des)iguais até na morte. *Migalhas*. Ribeirão Preto, 26 jun. 2023. Coluna Olhares Interseccionais. Disponível em: https://www.migalhas.com.br/coluna/olhares-interseccionais/388826/calunga-grande-e-tragedias-no-mar. Acesso em: 03 mar. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora, 2020.

Territórios reais-imaginados na ficção carioca e o caso Nei Lopes: estratégias de repovoamento

Paulo Cesar Silva de Oliveira

> *O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente* ***umsorgen****.*
>
> João Guimarães Rosa

Abro este artigo com um texto retirado de uma entrevista concedida em 1965 pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz (1983, p. 83). Na supracitada epígrafe, encontramos uma passagem na qual observamos o verbo alemão *umsorgen* (cuidar; "cuidar de"), que dá um desfecho à frase, produzindo alguns efeitos de sentido. Naquele momento de sua fala, Rosa discutia o papel de certos intelectuais, de cujas bocas saem apenas "bolas de papel". Como grande fabulista e apaixonado pelo sertão mineiro, Rosa entendeu o território de sua terra como espaço de escrita e de com/vivência, daí a relação entre o factual e o mítico, tão bem explorada por ele na construção do que chamarei de espaço-Rosa: território singular de sentidos construídos e ressignificados, tanto do ponto de vista do trabalho com a língua propriamente dita quanto da construção de uma geopoética até então sem lastros na prosa literária brasileira. Rosa chamou de "sertanejos" aqueles sujeitos que não transitam aleatoriamente pelos territórios em que vivem e por onde passam, mas interferem nesses espaços e fazem

deles o *locus* privilegiado de uma interpretação do mundo, do ser e da presença. Para o escritor mineiro, sertanejo seria todo aquele indivíduo empenhado na cura da Covid e que, ao mesmo tempo, reconhece a importância da linguagem como processo de desencobrimento de si. Diante das aberrações e do recrudescimento dos fascismos nossos de cada dia, entende-se melhor o que a ênfase de Rosa na questão da linguagem expressa. Por isso, compreendo que, para Rosa, o sertanejo é principalmente um desbravador, um sonhador em um mundo que precisa com urgência da palavra para através dela recuperar e ressignificar o originário soterrado nos escombros da história.

A ação de percorrer um território é um processo singular e dinâmico em que o indivíduo, como defendo especificamente neste artigo, no caso dos escritores, performa o que Conceição Evaristo chamou de "escrevivência": de um lado, a vida escrita a partir de uma vivência particular dos que lutam para transformar o mundo por onde transitam. Produz-se, assim, necessariamente uma escrita de raízes fincadas no cotidiano, concentrada no mundo da experiência e da memória onde se desnuda a condição particular de cada sujeito e de seus grupos. Evaristo acentuou em sua poética um caráter combativo formulado como exemplo e proposta para outras poéticas solidárias que, como a dela, escavam o passado, rememoram a ancestralidade e se afirmam como discurso potente. Evaristo afirma que o artigo "Samba favela", inicialmente publicado por volta de 1963-1964 no jornal *O Diário*, talvez tenha sido o embrião da ideia de "escrevivência": "Criei aquele texto, o primeiro, a partir de um lugar específico, particular, a minha vivência de jovem moradora em uma favela. Talvez naquele momento, eu confirmava para mim mesma, sem saber ainda, que a escrita me seria possível. Escrevivência vem daí, daquele texto" (Evaristo, 2020, p. 33).

Portanto, Evaristo já elaborava então uma poética crítico-literária não-apaziguadora ao afirmar não escrever cantigas para

ninar os senhores da Casa-Grande (Evaristo, 2020, p. 48-54), ao contrário: ela buscava estratégias de luta para certas batalhas e procurava entender de que maneira cada luta se articula nas estratégias de cada escritor de modo a fazer com que seus discursos possam, ao mesmo tempo, encantar e desvelar o mundo à medida que removem o entulho autoritário que encobre as palavras, assim como pensou Guimarães Rosa.

Na já aludida entrevista (Lorenz, 1983, p. 81), Rosa definiu seu jogo com as palavras em três momentos: "Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original"; sobre o segundo elemento dessa equação, afirma: "eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística"; e conclui, como autor do século XX: "devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto". Para Rosa, a disposição de escrever/viver; escrever para descobrir/desencobrir é o combustível de suas escavações arqueológicas e existenciais cujos efeitos vão além da poética de autor. Esses efeitos possibilitam certa fruição estética dos textos e também impactam formas de se pensar, teorizar e praticar o discurso literário. Essa breve reflexão preparatória é importante para que eu possa apresentar o escritor que aqui elejo como objeto privilegiado de estudo e reflexão: Nei Lopes, nome artístico de Nei Braz Lopes.

Para os que não o conhecem ainda, eu o situarei brevemente. Nei Braz Lopes (9 de maio de1942 –) é um carioca nascido no bairro de Irajá, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Multiartista, é compositor, cantor, músico, ficcionista, poeta, ensaísta e pesquisador das relações entre cultura brasileira e cultura africana, além de importante dicionarista e autor de textos ficcionais e didáticos para crianças e

jovens. Lopes conta até o momento em que escrevo com cinco livros de contos e crônicas; nove romances; quatro livros de poemas; quatro obras direcionadas a crianças, jovens e adultos; dezesseis livros de teoria, história e crítica, sendo 5 em parcerias; além de oito obras de referência como enciclopédias e dicionários, duas em parcerias. Escreveu para coletâneas de contos, crítica e entrevistas. Como compositor popular, possui mais de 350 canções gravadas, por ele mesmo e por grandes artistas do samba e da Música Popular Brasileira, em geral. Com inúmeras obras espalhadas pelos campos das letras, da crítica e da música, seu trabalho possui uma rigorosa identificação com um conjunto seleto de temas que ele reelabora constantemente por meio de estratégias textuais bem delineadas, dentre os quais destaco duas: a construção, através da ficção e da pesquisa histórica, de um projeto grandioso, ambicioso, obsessivo e urgente, objetivando o povoamento da cena literária com os personagens de sua vivência/experiência; e a elaboração de um olhar crítico de caráter antirracista que prima pela transdisciplinaridade interessada nas relações histórico-culturais e políticas percebidas nas trocas culturais entre o subúrbio mais distante e o Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Feito o parêntese biográfico, afirmo que a narrativa ficcional de Lopes se alinha àquele cuidado (*umsorgen*) de que falava Rosa e à espécie de entendimento particular de como lutar (em) certas batalhas, no que recordo Conceição Evaristo. Esse cuidado e essa luta se refletem nas estratégias textuais de Lopes e em sua atuação no campo intelectual, desvelando um processo particular de escrevivência: Lopes se concentra na vivência de si, por um lado, e na ficcionalização da caminhada de seu povo, por outro. Finca os pés nos lugares de (que) fala e para onde fala, experimentando uma história múltipla protagonizada por narradores e personagens que vivenciam, à moda de andarilhos contemporâneos, as relações interpessoais no espaço urbano na cidade imaginada do Rio. Vivendo

e narrando suas experiências, os sujeitos que falam no discurso literário de Lopes lutam cotidianamente contra os epistemicídios vários a que são submetidos. Diferentemente da escrita de Evaristo, Lopes constrói espaços críticos, ficcionais e líricos de potência diversa, que inserem no discurso o humor, a ironia e um certo saber-viver dado pela experiência/vivência do caminhar/navegar próprios de antigos menestréis e viajantes. É uma literatura pedestre, moderna no que diz respeito ao fenômeno dos passantes que cortam o corpo da cidade, marca da poética de Lopes. Misto de gregarismo e nomadismo, seu território ficcional e afetivo é a cidade do Rio de Janeiro, o Centro e suas circunvizinhanças próximas e distantes, no caso dos subúrbios. A partir da ideia de território ficcionalizado proponho algumas reflexões acerca de narrativas ficcionais do autor.

Em primeiro lugar, a obra de Lopes demanda o Rio de Janeiro geofísico, nos tempos de capital do estado, território privilegiado para uma poética que se funda no discurso histórico e se vincula a uma série literária identificada na seguinte afirmação:

> – Sei que pode parecer afirmação pretensiosa, mas não é, é constatação: Lima Barreto disse que um dia se escreveria a história do negro no Brasil, e de certa forma eu já fiz isso; Machado de Assis, no *Memorial de Aires*, disse que estava para se escrever a história do subúrbio carioca, e eu já fiz também. Não que tivesse tomado essas coisas como missão. Foram a curtição e a vivência desses ambientes que me levaram a isso. Tenho feito tudo com sentimento (Lopes, 2012c *apud* Vasconcellos, 2024, p. 31).

Identifico em Lopes um cuidado na (*umsorgen*) elaboração desse projeto de vida que é também projeto estético de uma escrevivência. Seu projeto enfatiza o papel da memória e a vontade de povoamento do campo literário por meio do afeto, tarefa que cabe bem no escritor-intelectual que Lopes é. Especificamente falando do rastreamento de uma memória e de uma poética de reterritorialização da literatura brasileira, pode ser útil, porque didático,

oferecer um breve apanhado de alguns momentos-chave de nosso campo literário. Farei um breve recorte de uma série literária iniciada na primeira metade do século XIX, a que ficcionalizou/pensou áreas e culturas subalternizadas da cidade tornada sede do Império Português.

A vida social das áreas periféricas do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX foi um laboratório para um dos principais escritores do período: Manuel Antônio de Almeida. Na "Introdução" à edição de 1941 das *Memórias de um Sargento de Milícias*, Mário de Andrade (1941) apontava homologias entre a obra e a vida de Almeida. Filho de soldado, em uma época na qual não se requeria estudos para ingresso na vida militar, o meio social em que Almeida nascera e fora criado – ao ar livre e no aprendizado da rua – era um ambiente propício ao surgimento de grandes cantadores de modinha e não tanto de nobres e educados burgueses, disse Mário de Andrade. No único romance de Almeida, as travessuras do protagonista Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, provinham, provavelmente, das memórias de menino pobre, nas quais Mário (Andrade, 1941, p. 6) viu fortes traços de "lusitano humorismo". Na mesma medida das afirmações do crítico, mais adiante estabelecerei o humor e a origem geoafetiva de Lopes como um de seus traços marcantes, já expressos naquele embrionário realismo das *Memórias*.

Manuel Antônio de Almeida formou-se em Medicina, era versado em Direito, foi funcionário público, administrador da Tipografia Nacional, tendo enveredado pela música, pelo teatro, pela tradução, sem jamais abandonar o trabalho de jornalista, até a morte em 28 de novembro de 1861, aos 31 anos. Foi com as *Memórias de um Sargento de Milícias* que, de forma mais assertiva, as camadas subalternizadas da capital foram percebidas pela voz "autorizada" de um escritor que se equilibrava em um dentro-fora do ambiente culto dos oitocentos. Nascido no Rio de Janeiro, em 17 de novembro

de 1830, em uma área pobre nos arredores da então Praia da Gamboa, pouco se sabe de sua infância, como recorda Marques Rebello (1943, p. 16-17), mas é fato que a família, mesmo mudando-se para as imediações mais nobres da Rua Uruguaiana, em 1840, "continuava passando uma série de dificuldades". A concordarmos com o citado vaticínio de Mário de Andrade, o meio social em que Almeida nascera e crescera lhe rendeu uma vivência das áreas subalternizadas fundamental ao exercício da memória ficcionalizada em seu romance, mas sua vida adulta também lhe trouxe vários outros aprendizados já aludidos no início deste parágrafo.

Almeida mereceu de Antonio Candido (2004, p. 17-46) o seminal estudo "Dialética da malandragem", que contribuiu para uma nova nomenclatura que – às instáveis definições de realismo antecipado (José Veríssimo) ou de continuador atrasado de uma tradição de heróis picarescos (em Mário de Andrade, embora Candido esclareça que Mário não classifica as *Memórias* como picarescas) ou de romance de costumes (Darcy Damasceno) – o crítico paulista propôs ler como "romance malandro" (Cf. Candido, 2004, p. 22-26).

A trajetória da obra de Almeida foi errática. Mesmo editada em livro (o primeiro, em dois volumes, lançado em 1854 e o segundo em 1855), a obra continuaria sem grande repercussão, embora, até 1941, Mário tenha contabilizado 10 edições da obra, o que Rebêlo (1943, p. 116) ratifica. É bom lembrar o repúdio de Marques Rebêlo à edição de número 7, de 1925, feita pela Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, que segundo Rebêlo (1943, p. 115), com o conhecimento de Lobato, fazia constar os dizeres: "escoimada dos vícios de forma". Para Rebêlo, "o escritor que pela primeira vez escreveu como se fala no Brasil teve a sua obra inteiramente deturpada, quase irreconhecível".

Ao se referir às escolhas de Manuel Antônio de Almeida, Mário de Andrade também incorreria em juízos de valor. Ele reconhecia em Almeida o caráter pioneiro de documentarista excepcional e

folclorista musical, precursor de estudos de música popular, tendo inclusive descoberto que o fado, derivado do lundum afro-colonial nacionalizado por Portugal, já era dança muito usada pelos ciganos do Brasil. Quanto à análise da escrita de Almeida, ao defendê-lo da pecha de escrever mal, Mário concorda que ele "se exprimia com uma "linguagem gramaticalmente desleixada [...] coisa aliás muito comum no tempo dele" (Andrade, 1941, p. 14). Ao "desleixado da linguagem", Andrade (1941, p. 14) contrapõe "um vigoroso estilista", de "vocabulário variadíssimo e coerente", o que as *Memórias* testemunham, com seus "brasileirismos, prolóquios, modismos, ditos e frases-feitas", sem esquecer as "transformações fonéticas populares", que fazem com que as "pílulas" da tradição escrita sejam pronunciadas pela comadre como "pírulas". As observações de Andrade sustentam e, de certa forma, apontam para o indignado comentário de Rebêlo sobre a edição de Lobato em 1925. Para absolver de vez Almeida, Mário recorre a comparações com a escrita de Machado de Assis, mostrando alguns achados de Almeida que em nada deviam à pena machadiana: "Se Manuel Antônio de Almeida era gramaticalmente desleixado, nem por isso o seu estilo deixou de ser firme, expressivo, colorido, original" (Andrade, 1941, p. 15). Como se vê, somente ao longo do século XX, no lugar do caráter estético pré-concebido dos que acreditam em uma "alta literatura", a obra de Almeida seria mais bem avaliada.

A segunda consideração crítica de Mário é carregada de sutilezas e possibilidades de reflexão. O crítico paulista estranha que em um livro tão rico documentalmente, a não ser pela tradição afro-colonial do lundu, "haja ausência quase total de contribuição negra" (Andrade, 1941, p. 11). Observa-se não haver sequer um personagem negro, embora se saiba que os barbeiros que aparecem no romance eram geralmente negros, assim como eram negras as baianas dançarinas da procissão dos Ourives, sendo o romance prodigioso em "referências desatentas a escravos e às crias de d. Maria" (Andrade,

1941, p. 12). Ao se referir a uma cerimônia de feitiçaria, Almeida usa como modelo um caboclo nos mangues da Cidade Nova, o que para Mário de Andrade atesta a ignorância da época sobre os ritos africanos. Por outro lado, a história revelou o acerto de Almeida, ainda que por vias tortas, com relação à coexistência de práticas religiosas africanas com "princípios urbanizados de religiosidade supersticiosa, de base ameríndia (Andrade, 1941, p. 12), abrigadas no termo sincretismo.

Andrade (1941, p. 18) conclui por um realismo manifesto na ênfase descritiva dos costumes e no retrato dos personagens, sem ser um "realismo de escola", pois faltaria a narrativas como a de Almeida a seriedade e a moralidade irredutíveis encontradas nos romances naturalistas e realistas, que acreditavam na finalidade social e na missão educadora da literatura. Longe desses ideais, a verve cômica de Almeida manifestava (involuntariamente ou não) um desprezo aristocrático pelas classes baixas, o que Mário entendeu ser um menosprezo internalizado do escritor pelas próprias imagens criadas. Para novamente justificar Almeida, Mário aponta o humorismo que o levou a bandear-se "com armas e bagagens para a aristocracia do espírito e, como um São Pedro não arrependido, nega e esquece. Goza. Caçoa. Ri" (Andrade, 1941, p. 19). Poderemos inferir, com Mário, que Almeida desdenhou (teria sido preconceituoso?) as classes subalternizadas que ficcionalizara? Se por um lado a obra se debruça positivamente sobre as culturas da margem, por outro, é sintomático que um egresso dessas margens, não tenha encontrado beleza no rico universo social sufocado com o álibi da comicidade.

Nesta linha interpretativa, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, do "aristocrático" Joaquim Manuel de Macedo, poderia ser lido como um contraponto a Almeida. Em "A igreja de S. Pedro", texto que encerra o volume 1 das crônicas publicadas por Macedo entre 1852 e 1853, a desordem, a anarquia e a degradação moral por ele atribuída à ambição e à corrupção dos clérigos (mas não

somente a eles), o tornaria um crítico das instituições e da sociedade como um todo: "Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos". A concordar com Mário de Andrade, seria Macedo mais fiel a si mesmo e a sua classe?

Afirmo que Macedo e Almeida concordam quando criticam os costumes das classes alta e baixa da população: o segundo, atento às classes baixas e o primeiro, aos abastados do clero e da nobreza. A crítica social de Macedo não o impede de ver a tal beleza no caos que segundo Mário de Andrade faltou a Manuel Antônio de Almeida. Macedo estaria assim na confortável posição de sujeito imparcial, que acusa sua classe e toda sorte de padres, políticos e pessoas do povo, sem deixar de reconhecer o valor da história traçada pela aristocracia, embora os desvios de caráter e a falta de retidão para com os valores éticos estivesses corroendo por dentro o que na superfície aparentava apolínea perfeição. De um lado, Macedo acusava os clérigos de traidores da missão sagrada que juraram defender; já Almeida, rejeitaria e ridiculariza sua origem. Apesar do olhar arguto, rico de detalhes e grandes descobertas intelectuais propiciadas pelo ambiente de infância e juventude e a despeito da importância documental de ter emprestado sua voz a uma população e aos espaços subalternizados da urbe, Almeida não teria percebido no caldeirão social e cultural da capital contribuições de valor para a vida inteligente da capital.

Bruno Carvalho (2019, p. 56), por outros caminhos, aponta a importância da obra de Almeida para o estudo das dinâmicas sociais no Brasil pré-independente, mas observa que o espaço geográfico das classes subalternizadas que Almeida ficcionalizara (no caso, a nascente Cidade Nova, nas bandas do mangue, para onde migraram as populações expulsas das áreas nobres do Centro do Rio) está "em conformidade com as representações esperadas de uma região periférica sob a perspectiva de uma cidade letrada, de um centro de produção de conhecimento, encaixando-se nos padrões segui-

dos pela imprensa e pela ficção do período para retratar o bairro". Carvalho argumenta que, a precisão com que Manuel Antônio de Almeida irá se referir à Cidade Velha contrasta com a vacuidade e a distância com que a Cidade Nova é representada. De fato, nota-se uma oposição entre um "lá" (os pântanos, que mais tarde seriam aterrados, área que hoje abriga a sede da Prefeitura do Rio) e um "ali", que marca o Centro, como ficaria conhecida a Cidade Velha. Mais do que reconhecer oposições entre bela escrita e escrita desleixada, entre a opção por áreas mais nobres em detrimento de uma nascente e complexa metrópole, quero compreender as ideologias e os preconceitos partilhados pela sociedade pensante dos oitocentos e seus efeitos na elaboração de uma ideia de cultura que negligenciava a contribuição das classes populares na formação de uma cidade imaginada que já se queria moderna.

Este já longo excurso objetiva estabelecer alguns paradigmas da luta cultural travada entre uma literatura adesista e outra que buscava nas camadas subalternizadas subsídios importantes para a ideia de nacionalismo romântico: a incorporação do subversivo e do subalternizado por meio de uma escrita até certo ponto apaziguadora e liberal. De fato, Almeida é um representante ancestral de um determinado viés que atravessa a história literária nacional e nos dias de hoje tem em Nei Lopes um importante seguidor.

No processo de reconstrução/construção simbólico-territorial, sem esquecer a contribuição dos naturalistas, é certamente Afonso Henriques de Lima Barreto quem se aventurou em um projeto de ficcionalização de sujeitos e espaços suburbanos subalternizados e de classe média baixa. Dado o espaço de que disponho, opto por destacar alguns aspectos das crônicas de Barreto e alguma recepção relevante a este estudo. Penso que a organização de Beatriz Resende seja suficiente a meu propósito. Em *Lima Barreto*: cronista do Rio (Resende, 2020), encontro algumas crônicas essenciais acerca da cidade do Rio de Janeiro. Belamente ilustrada, a coletânea difere de

outras pelo cuidado com a diagramação e pelo primor das ilustrações, com fotos de Marc Ferrez e Augusto Malta, dentre outros, inclusive anônimos. Seu forte é a escolha de um amplo espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro como cenário de diversas incursões que o olhar do andarilho registra com acidez, humor, serenidade, simpatia e raiva. Nessas páginas, encontramos reflexões as mais diversas: sobre enchentes; prédios históricos, como o edifício da Cruz Vermelha; moda feminina; carnaval; bairros do subúrbio; feiras livres e mafuás. Os trilhos do bonde e da linha do trem são abordados com frequência e pontuam a verve geopoética das crônicas. Lê-se em "Ontem e hoje" que é no deslocamento do centro social do Rio, da Rua do Ouvidor para a Avenida, onde "ficam exatamente os pontos dos bondes do Jardim Botânico". Barreto (2020, p. 51) arremata: "Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namoradores, os amantes, os *badauds*, os *camelots* e os sem-esperança. Em outro momento, em "O trem de subúrbios", não apenas as caras tristes e as figuras exaustas e oprimidas pela lida diária chamavam a atenção do cronista; o que lhe impressiona é "a ambiência que envolve todas as figuras e a estampa registra, ambiência de resignação perante a miséria, o sofrimento e a opressão que o trabalho árduo e pouco remunerado traz às almas" (Barreto, 2020, p. 228).

Não se observa em suas crônicas apenas a crítica sisuda e pessimista, algo desconsolada com o movimento do mundo, mas pode-se perceber uma certa ambiguidade humorada em torno da escrevivência do autor em relação ao que se descortina diante de seus olhos. É o caso de "Sobre o carnaval", de 1920, em que, diante de seu aborrecimento com o carnaval, Barreto (2020, p. 117) reclama do isolamento que lhe faz mal à alma, motivo que o leva a ceder "à embriaguez que a multidão traz" com a folia, para ele "melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado". Na veia jornalística do cronista, é constante a figura do andarilho, também

elemento essencial para a leitura de seus romances. Por meio daqueles passantes, a vida miúda, as coisas pequenas escondidas em lugares recônditos chamam sua atenção: "findo o expediente na repartição pública, no meio da tarde naqueles anos", andando pela Rua do Ouvidor, "observava as mulheres de chapéus, com seus figurinos estranhos, os vestidos ousados das melindrosas que merecia a defesa do cronista para afrontar a 'Liga da Moralidade' " (Resende, 2020, p. 19). Além do turbilhão da pseudo-modernidade carioca do Centro tido como cosmopolita, o cronista se inteirou da "cidade para lá da estação São Francisco Xavier", a parte da cidade composta por uma "população de hábitos simples, as famílias de funcionários públicos subalternos, de operários, de desempregados", narrados "unicamente pela literatura desse nosso fundamental cronista do Rio" (Resende, 2020, p. 21).

Membro autofiliado dessa comunidade espiritual que cria e recria espaços físicos ao (re)instaurar e instituir o simbólico no mundo físico, Nei Lopes é para mim um dos grandes produtores de memória na literatura de hoje, mas "não no sentido diretamente psicologista da 'memória individual' e sim nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador" (Pêcheux, 2007, p. 46). Por exemplo, em uma de suas obras de "quase" não-ficção, intitulada *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos* (2001), Nei Lopes mostra que a emergência de uma cultura que vai se formando distante da capital do Império e, posteriormente, da República, foi impulsionada pelos trilhos urbanos, primeiramente o bonde e, depois, os trens. Esse corte físico-geográfico teve um papel preponderante na expansão da cidade para a Zona Norte e a Zona Oeste da capital, proporcionando o florescimento de culturas que revolucionaram o panorama nacional, como no caso do samba. Em *Guimbaustrilho* (Lopes, 2001, p. 11), a origem das favelas também destacou a importância das culturas periféricas que se formavam:

> Favela, como vocês sabem, é todo núcleo habitacional surgido desordenadamente, em terreno público, de domínio não definido ou mesmo alheio, localizado em área sem urbanização ou melhoramentos.[1] O termo chegou ao Rio no século 19, para denominar exatamente uma parte do morro da Providência, por semelhança com um "morro da Favela", existente no interior da Bahia, de onde vieram após a Guerra de Canudos, em 1897, alguns dos primeiros povoadores. Esse núcleo pioneiro tornou-se um forte polo irradiador da cultura negra, da mesma forma que outras "favelas" que se foram formando no Rio, no maciço da Tijuca em direção aos subúrbios, à Baixada Fluminense e à Zona Oeste da cidade, com famílias emigradas, principalmente do norte do Estado e do Vale do Paraíba.

Essa migração ora forçada ora motivada por questões quase sempre econômicas e políticas atravessa a obra de Lopes. Sem ser exatamente um tipo de escritor "político" e/ou "engajado", sua ficção é um passeio pelas regiões do Centro do Rio às áreas marcadas pelo trem, como os subúrbios. Para avançarmos, trago alguns elementos sumariamente analisados, por respeito ao espaço do artigo.

Em primeiro lugar, como dito, a escrita de Lopes é "escrevivência". O bairro de Irajá e as regiões circunvizinhas são o espaço geográfico central de sua narrativa. Desde o primeiro livro de contos, *Casos crioulos* (1987), Lopes busca "povoar" a literatura brasileira com personagens e lugares pouco ficcionalizados. Essa "geografia

1 Quanto à expressão, propriamente dita, favela, há controvérsias quanto ao referido por Lopes como "morro da Favela", na região de Canudos, muito embora ele referencie entre aspas. Uma definição mais aceita do termo é a que segue: "O termo favela é derivado do nome da planta favela, uma espécie medicinal encontrada na região Nordeste do Brasil, mais precisamente no domínio da Caatinga. Seu nome científico é Cnidoscolus quercifolius Pohl, e ela é comumente referida também como faveleira. O nome foi primeiro atribuído ao Morro da Favela, que começou a se formar no final do século XIX, e passou a ser amplamente utilizado para se referir a um conjunto de moradias informais a partir da década de 1920". Conforme https://brasilescola.uol.com.br/brasil/favela.htm. Acesso em 10 de maio de 2024.

especial" ligada à vivência do escritor e à sua compreensão singular do mundo da vida resgata dos apagamentos históricos sujeitos que de outra forma não seriam ficcionalizados. Uma personagem emblemática de sua obra é Comadre Firmina, do conto que encerra *Casos crioulos*. Ela reaparece em *171 – Lapa-Irajá* (1999) e em *A lua triste descamba* (2012).

A centenária personagem é uma negra nascida em 1854 e no conto comemora "134 anos de pagode". Seu narrador homodiegético, não nomeado, pede aos leitores/ouvintes que ouçam uma fita cassete com uma suposta conversa com Firmina. Sabe-se por meio do áudio que ela não foi escrava; era filha do Barão de Jaracatiã, fazendeiro de café em Santo Amaro, Bahia; e foi levada por ele, junto com a família, para a cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro. Aos 18 anos mudou para a capital, onde iniciou suas inúmeras e fantásticas peripécias. O estilo narrativo é a rapsódia, utilizada por Mário de Andrade em *Macunaíma*. Como Andrade, Lopes esmiúça elementos os mais diversos da formação nacional, composta por fragmentos de histórias e casos do povo em geral. Comadre Firmina passeia pela "história" do Brasil e por uma "outra história", como ela mesma diz: "Nesses cento e tantos anos sua tia já viu e fez cada coisa que você nem imagina! E conheceu gente assim ó! De tudo quanto é tipo! [...] oradores, cada um melhor do que o outro: Patrocínio, Nabuco, Lopes Trovão..." (Lopes, 1987, p. 51). Dos três, lembro que Patrocínio e Trovão eram abolicionistas, políticos e escritores negros. O branco e aristocrático Nabuco era também um defensor da abolição. Quanto ao narrador, interfere a todo momento e nem sempre de forma respeitosa aos relatos de Firmina:

> Imagine você que Comadre Firmina chegou ao ponto de dizer que foi ela...que começou a Guerra do Quebra-Quilos em 1871 e a Revolta do Vintém em 1880. Que nessa revolta chegou até dar uma banda no Barão de Drummond. Na mão de quem, aliás, foi a primeira pessoa no mundo a fazer uma fezinha, lá na antiga

> Fazenda dos Macacos. Diz inclusive que foi ao último baile da Ilha Fiscal em 9/11/1889! Diz que não entrou no salão não. Mas foi assim como uma espécie de dama de companhia, sei lá. Jurou pelas chagas de Cristo que não é cascata.

Como se vê na passagem supracitada, duas revoltas populares são mencionadas. A título de exemplo, fico com a Revolta do Quebra-Quilos, movimento popular ocorrido na região Nordeste do Brasil, inicialmente na Paraíba, entre 1872 e a primeira metade de 1877, espalhando-se por diversos estados da região. Foi caracterizada pelo pesquisador Geraldo Ireneo Jossily (1976) como "a revolta dos matutos contra os doutores", uma rebelião contra a substituição do sistema de pesos e medidas vigente pelo complexo sistema francês, que acarretou o justo temor dos comerciantes de que sairiam prejudicados com a nova regra. O pouco tempo nos impede de esmiuçar o movimento. Interessa-nos apontar na narrativa de Lopes seu empenho em recuperar passagens históricas pouco conhecidas e/ou esquecidas, negligenciadas. A menção ao jogo do bicho, criado pelo Barão de Drummond (João Batista Viana Drummond, Nova Era, MG, 01/05/1825 – 07/08/1897) em 1892, contravenção que se transformaria em símbolo da vida marginal do Rio de Janeiro, é lida conjuntamente ao chamado "último baile do Império", o Baile da Ilha Fiscal. Esses mundos díspares contam a "outra história" do Rio e do Brasil paralelamente aos discursos autorizados. Essas estratégias narrativas conduzem ao elemento que destaco na obra de Lopes: o repovoamento literário.

Lopes insere sujeitos e histórias no discurso da nação, reagindo ao apagamento das classes subalternizadas, o que Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 68) chama de "epistemicídio":

> [...] o fascismo epistemológico existe sob a forma de epistemicídio cuja versão mais violenta foi a conversão forçada e a supressão dos conhecimentos não ocidentais levadas a cabo pelo colonialismo europeu e que continuam hoje sob formas nem sempre mais

> subtis. No polo oposto está a tentativa de minimizar ao máximo essa assimetria na relação entre saberes.

Nos processos de epistemicídio, as perspectivas diferentes são apagadas e corre-se o perigo da história única, já que a diversidade cultural será sempre ameaçada. Com relação ao que penso constituir um núcleo fundamental da poética de Nei Lopes, entendo que ele agrega diversos saberes do mundo ficcionalizado – o saber oficializado e o negligenciado ou suprimido – como estratégia estético-política que leio como decolonial. Daí sua narrativa se concentrar nos aspectos romanesco-estruturais, ao mesmo tempo em que recupera da história passagens "esquecidas". O baile da Ilha Fiscal, o jogo do bicho, a Guerra do Quebra-Quilos e a Revolta do Vintém são exemplos de um conjunto de saberes que em princípio deveriam se equivaler aos macroeventos. A Fazenda do Macaco, hoje o bairro de Vila Isabel, oficialmente fundado em 1872, é uma referência espacial importante, já que a história do bairro está ligada à do Barão de Drummond, ao mesmo tempo empreendedor visionário e criador de um dos esquemas mais problemáticos de contravenção, o jogo do bicho. Esse mundo de saberes coligidos e de indivíduos, históricos e/ou ficcionalizados são parte do que penso como e chamo de "estratégias de repovoamento literário". Essas estratégias apontam para um sistema literário desenvolvido através de novas cartografias: o mapa literário é remodelado, o mosaico ganha importância e o passado se torna reinscrição e reescritura no presente, conforma atesta Conceição Evaristo, ao analisar o que chama de poesia afro-brasileira de Nei Lopes:

> A busca do passado histórico pelos povos subjugados, ontem e hoje, tem sido um movimento marcante e de cunho emancipador. Como tal passado não se inscreveu na história elaborada pelos dominadores, sofrendo um processo de apagamento, ou, quando escrito, foi violentamente deturpado, o fenômeno literário, surgido a partir desses sujeitos históricos, afirma-se muitas vezes

> como invocação e exaltação de uma história subterrânea na qual estão inscritos. História que aflora, desafiando, questionando, transgredindo relatos instituídos, oficializados por uma cultura hegemônica. Observa-se, pois, uma história e uma ficção que se volta para o interior de uma realidade própria, circundando mundos específicos, trazendo um discurso próprio que revela a voz dos que, até então, foram silenciados (Evaristo, 2011, p. 56-57).

Volto à leitura do conto "Cronologia de Comadre Firmina com seus 134 anos de pagode". Além de personagem que exemplifica a atração da poética de Nei Lopes pelas relações entre história, memória e documento, Comadre Firmina é presença recorrente nos textos do autor: ela aparece inicialmente em *Casos crioulos* (1987), coletânea de oito contos do primeiro livro de ficção de Lopes; é retomada em *171 – Lapa-Irajá* (1999), coletânea em que Lopes republica os oito contos de 1987 em meio a novas criações; e novamente recuperada, em breve aparição no romance *A lua triste descamba* (2012).

Em *Casos crioulos*, a análise do nome da personagem nos remete a certas interpretações óbvias. Firmina Glória da Conceição remete à mulher firme e resoluta, de filiações religiosas católicas; é longeva, com a vida pontuada de peripécias e pagode (palavra lida aqui nas várias possibilidades de sentido: sinônimo de patuscada, festa, galhofa etc.; e estilo musical surgido na década de 1970, variante do partido-alto). A cronologia narrativa se refere a tempo decorrido, desde o nascimento de Firmina em 1850 até 15 de agosto de 1984, data de seu aniversário e último ano constante de seu *Curriculum Vitae* resumido, que vem ao final da versão de 1999. O percurso ficcional-histórico longo é marcado por elementos singulares na estrutura do conto: transcrições de áudio; narrativa homodiegética e autodiegética; texto dramático e até mesmo um *curriculum vitae*.

Comadre Firmina é certamente a personagem central e o foco da narrativa, mas um narrador inominado se apresenta por

meio de uma voz homodiegética e domina a enunciação. Conforme avançamos na leitura, ele se revela uma curiosa personagem-testemunha das aventuras da Comadre. A todo momento ele se dirige a interlocutores hipotéticos: "Isso é que eu tava falando, viu? Dá um pouquinho de corda pra velha, ela começa logo a cascatear. Mas não deixa de ser engraçada a coroa, não é?" (Lopes, 1987, p. 54). Suas intervenções são marcadas no texto por um tipo especial de letra (itálicos, mantidos na reedição de 1999) que difere das demais passagens. Nelas, há frases em caixa alta entre parênteses em que se enuncia a estrutura própria do discurso teatral; há passagens com letra em caixa baixa, em que Firmina toma a palavra; e citações de poemas e canções entre aspas. Esses recursos reforçam o caráter híbrido da narrativa. O narrador homodiegético se dirige ora a um "nós" (narratários extradiegéticos) ora a interlocutores pressupostos no enunciado: "Imagine *você* que Comadre Firmina chegou ao ponto de dizer que foi ela que começou a Guerra dos Quebra-Quilos em 1871 e a Revolta do Vintém em 1880" (Lopes, 1987, p. 51, itálico nosso). Esses narratários intradiegéticos, explícitos ou pressupostos, comparecem em diversos momentos: "Quer ver só? Escuta só a fita!" (Lopes, 1987, p. 50); "Você acha que alguém com 105 anos ainda tem condição de estar tomando cerveja na Lapa?" (Lopes, 1987, p. 60). Decerto, essa estrutura com supostos leitores internos à narrativa e de fora chama a atenção para o caráter de representação da oralidade, uma das marcas da literatura de Lopes.

O narrador sublinha e comenta a história da velha senhora por ele mediada e endereçada a ouvintes atentos no plano do enunciado. O narrador informa aos leitores que as histórias de Comadre Firmina são retiradas da gravação em fita cassete que ele pede para que todos ouçam. Acontece que, ao invés de lermos uma transcrição da gravação, o que recebemos são passagens verbalizadas por Firmina pontuadas pelas intervenções constantes do narrador, em comentários marginais. De acordo com o narrador, os relatos de

Firmina carecem de verossimilhança, pois sua idade avançada leva à suspeição quanto à veracidade dos fatos. À narrativa controlada pelo enunciador-testemunha contrapõem-se narrativas transcritas das falas gravadas de Comadre Firmina e partilhadas com narratários intratextuais e também conosco, leitores empíricos. A estratégia reduplica o caráter de fingimento da ficção: há uma história controlada por um narrador-testemunha (homodiegético) que apresenta uma outra história narrada oralmente em uma gravação da personagem e na qual ele interfere com comentários à margem, deixando ao leitor a tarefa de reorganizar e interpretar os fatos.

Como leitor, interesso-me pelas novas cartografias, por estratégias de repovoamento e pela produção de um imaginário da cidade que convoca pessoas, ideias, culturas, políticas, poéticas, tudo isso constituindo comunidades de sentidos e de afetos híbridas, que representam a memória de grupos determinados. A cultura é igualmente produzida pelo povo e pelas classes dominantes e sua partilha será socialmente determinada pelas diferenças de classe, raça e gênero, esbarrando em leis de mercado e em políticas que podem ou não ser inclusivas. Se há poderes na literatura, um deles é certamente o de ser um discurso de passagem.

Ler "Comadre Firmina" a partir de sua proposta rapsódico-macunaímica reforça a tese do repovoamento e da produção de sentido a partir dos lugares que chamo de territórios imaginados. Eni P. Orlandi (2004) pensa os sentidos da cidade como formas visíveis e sensíveis. Nos territórios urbanos, os sujeitos inscrevem seus corpos, que se imbricam no corpo da cidade, formando comunidades discursivas, territórios reais e imaginados: "todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruzam-se no espaço da cidade" (Orlandi, 2004, p. 11). Neles, encenam-se "novas formas de cidadania", constituindo "novas formas sociais e representando um real deslocamento ideológico nos modos de significar, e viver, a cidade". É deste modo que Orlandi

propõe "virem à tona esses processos silenciados, observando-se as falas desorganizadas como capazes de manifestar os traços desse movimento contido", pois os sujeitos da cidade, seus cidadãos, "não estão sempre já significados, mas eles também reclamam sentidos, novos sentidos, sentidos outros" (Orlandi, 2004, p. 70).

Comadre Firmina é exuberante, abusada, desbocada, inconveniente e absolutamente genial em sua trajetória centenária. Firme, resiliente, em suas 13 décadas de vida povoou o imaginário do conto com peripécias fantásticas, com seu desejo de vida e de inscrição no corpo da cidade e na história da nação: história fantástica, que de tão irreal, se realiza de forma quase realista no texto. Sua jornada, da Bahia ao Rio, simboliza o percurso de muitos sequestrados de seu chão africano que aqui construíram/reconstruíram memórias poderosas, tão intensas quanto vitoriosas, ainda que a luta continue, dura e desigual: "A única coisa que eu não fui foi Miss Brasil, porque crioula não pode. Mas coroa, faixa e diploma é o que não falta lá em casa, quer ver?" (Lopes, 1987, p. 61). Como se vê, com sua veia crítica e com seu humor afiado, Comadre Firmina alegoriza a capacidade de sobrevivência de um povo e assim desafia o tempo com seu corpo-resistência, na comemoração de seus "150 anos de pagode" (Lopes, 1999).

Gostaria de finalizar as introdutórias reflexões com um poema de Nei Lopes (2023), em que o poeta toma como inspiração seus 80 anos completados em 2022. A leitura do poema encerra o conjunto de ideias que aqui, introdutoriamente, procurei abordar e que diz respeito aos territórios construídos nos espaços físicos e reais da cidade como forma de inscrição cultural que cria sentidos, abre passagens. Os versos de Lopes dão um provisório desfecho a este texto de uma forma que eu não conseguiria realizar:

Oitentáculos
(Nei Lopes)

Agarro-me aos tentáculos que me prendem à Vida.
Ei-los:
A ancestralidade mais sentida do que conhecida
A música que é minha irmã pois comigo nascida
A dança que veio com ela, toda luz e flores
No ágape de pés e mãos de vinhos e sabores
Na roda em círculos concêntricos, mesmo que imperfeitos
Onde moram a Moral, a Ética e o Direito
O vício de uma África mais sonhada que entendida
E mais:
O amor pela mulher que me ama e que é por mim querida
Até que a Vida se esvaia e a missão seja cumprida.
(Lopes, 2023, p. 17).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 5-19.

BARRETO, Lima. *Lima Barreto*: cronista do Rio. Organização Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2020.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ___. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 17-46.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.) *Guimarães Rosa*: Coleção Fortuna Crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro:

Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf. Acesso em 30 de julho de 2024.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 26-46, 2020.

_____. *Poemas malungos – Cânticos irmãos*, Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, RJ, 2011.

JOSSILY, Geraldo Ireneo. O Quebra-Quilo: a revolta dos matutos contra os doutores (1874). *Revista de História*, v. 54, n. 107, São Paulo, USP, p. 69-145, 1976.

LOPES, Nei. Cronologia de Comadre Firmina com seus 134 anos de pagode. In: ___. *Casos crioulos*. Rio de Janeiro: CCM Ed., 1987.

_____. Cronologia atualizada de Comadre Firmina (nos seus 150 anos de pagode). In: *171 – Lapa-Irajá*: casos e enredos do samba. Rio de Janeiro: Folha Seca, 1999, p. 63-82.

_____. *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas; Dantes Editora e Livraria, 2001.

_____. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. Entrevista concedida à coluna "Cultura", do jornal *O Globo*, ao jornalista Luiz Fernando Vianna, em 03/05/2012c. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/nei-lopes-lanca-tres-livros-se-firma-como-um-dos-maiores-artistas-intelectuais-do-samba-4791816. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.

_____. *Oitentáculos*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.) *Guimarães Rosa*: Coleção Fortuna Crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 62-97.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. A igreja de São Pedro. In: ___. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*: volume I. Rio de Janeiro: Editora Planeta do Brasil; Edições Biblioteca Nacional, 2009, p. 260-331.

OLIVEIRA, Ligia Vasconcellos de. *Abre a roda, chegou Madureira*: novas cartografias literárias em *A lua triste descamba*, de Nei Lopes.

2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, RJ, 2024.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. Trânsitos narrativos no Rio de Janeiro, em Manuel Antônio de Almeida e Paulo Lins. In: CARMO, Cláudio do (Org.). *Novas cartografias contemporâneas*. Itabuna, BA: Editora Mondrongo, p. 15-33, 2020a.

_____. Espaço, memória e cultura: trânsitos narrativos em Paulo Lins e Nei Lopes. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 31, n. 4, p. 29-49, 2021b. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/34545. Acesso em 15 de julho de 2022.

REBÊLO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1943.

RESENDE, Beatriz. Com Lima Barreto, pelas ruas do Rio. In: BARRETO, Lima. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Organização de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Campinas, SP: Editora UNICAMP, p. 17-21, 1993.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Lima Barreto*: cronista do Rio. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

_____. Um Ocidente não-ocidentalista? A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 445-486.

A *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* e a obra militante de Silva Alvarenga, Natividade Saldanha e Teixeira e Sousa

Regina Zilberman

Mísera sorte! lamentáveis erros!
A flor da pátria, nossa mocidade,
Vive em cadeias, vive nos desterros!

Elegia (Saldanha, 1875, p. 116).

Proclamada em 1789, a *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* impactou de imediato os letrados brasileiros. Sinal dessa adesão é o Hino da Confederação dos Búzios, atribuído aos conjurados baianos de 1798, que anuncia:

> Igualdade, e liberdade,
> No Sacrário da razão,
> Ao lado da sã justiça
> Preenchem o meu coração.[1]

A chamada conjuração baiana reuniu sobretudo trabalhadores livres, libertos e escravizados, em um movimento considerado de expressão popular, ao contrário da conjuração mineira, mais elitista e formada por intelectuais que passaram pelos bancos das universidades europeias. A disseminação do ideário dos revolucionários franceses entre segmentos sociais distintos, todos igualmente

1 István Jancsó destaca a atuação de Francisco Muniz Barreto Aragão, autor do poema que figura como provável hino dos conjurados baianos de 1798. Cf. Jancsó, István, 1997, p. 411.

reprimidos pela administração metropolitana e submetidos à prisão, ao exílio ou a morte, sugere sua familiaridade entre os nascidos no Brasil, subordinados ao poder colonial e empenhados em conquistar a emancipação – dos laços coloniais, do cativeiro, de ambos.

Dentre os revoltosos ou inconformados, destacam-se poetas, atuantes no período que se estende dos anos 1790 a 1850. Dois deles passaram pela Universidade de Coimbra, os três tinham raízes africanas: Manuel Inácio da Silva Alvarenga, José da Natividade Saldanha e Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa.

Nascido em Minas Gerais, em 1749, Silva Alvarenga estudou em Coimbra na primeira metade da década de 1770. Próximo do conterrâneo Basílio da Gama, aderiu à poética arcádica e à política pombalina, exaltada em versos elaborados quando residia em Portugal. Retornado ao Brasil em 1777 e, desde então, radicado no Rio de Janeiro, participou da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, de 1786, cujos colaboradores foram acusados, em 1794, de difundir, em suas reuniões, os feitos da revolução francesa de 1789 e de seus princípios políticos – entre os quais a preferência pelo regime republicano (Starling, 2018).

Não é nos poemas, contudo, mas nos depoimentos registrados nos *Autos da Devassa* que se identifica a relação do escritor com a declaração dos direitos do homem e com o ideal republicano. Transcreve-se o trecho em que Silva Alvarenga é acusado de possuir, em sua biblioteca, obras dos abades Guillaume-Thomas Raynal[2] e Gabriel Bonnot de Mably[3], em que se debatiam questões relacionadas aos direitos dos cidadãos e que impactaram letrados na França e no Brasil:

---

2 Guillaume-Thomas François Raynal (1711-1796) é autor da *Histoire philosophique et politique des établisssemens et du commerce des européens dans les deux Indes*, publicado originalmente em 1770.

3 Gabriel Bonnot de Mably (1709-1785) é autor de *Des droits et des devoirs des citoyens*, obra de 1758, publicada postumamente em 1789.

> [...] que só o viera a confessar absolutamente depois de lhe ser demonstrada a verdade naquilo sobre que fora instado, e que, com a mesma contumácia pressistira (sic) em negar a posse e uso de livros que tivessem por objeto o derramar os princípios e doutrinas de uma igualdade civil, e destruir os governos monárquicos; mas que esta sua negativa se convencia não só por se haverem achado na sua livraria alguns tomos da *História* do Abade Raynal, livros que, em muitos dos seus lugares contêm máximas e princípios opostos às monarquias e tendem a fazer amável o governo republicano; mas até por entre eles se encontrar o livro que tem por título *Direitos do cidadão* do Abade Mably, livro que desde as suas primeiras linhas não tem outro objeto mais que destruir e arruinar as monarquias e estabelecer o governo republicano; [...]. (*Autos da Devassa*, 2002, p. 220-221).

Detido em 1794, Alvarenga ficou confinado por dois anos na Fortaleza de Santo Antônio, sem julgamento, até ser liberado, para retomar suas atividades como advogado e professor de Retórica. Faleceu em 1814.

José da Natividade Saldanha não experimentou destino melhor, resultado provável de militância política mais intensa. Nascido em Pernambuco, em 8 de setembro de 1796, "filho de padre / e mulato quase negro", como declaram os versos que lhe dedicou João Cabral de Melo Neto (2020, p. 530), faz sua apresentação no soneto autobiográfico, de nítido recorte bocagiano, dedicado ao Sebastião do Rego Barros, em 1818:

> Em setembro nasci, no mesmo dia,
> Em que nasceu do Eterno a filha pura;
> Soube aos cinco fazer qualquer leitura,
> E aos dez anos a música aprendia.
> Aos dozes uma rabeca eu já tangia
> E mil versos compunha com doçura;
> Aos quinze do latim tomei tintura.

E aos dezoito estudei Filosofia.
Estudei com prazer Quintiliano,
Em desenho empreguei a mocidade,
Quis da sã teologia entrar no arcano.
Eis, ó Rego, eis em que, posteridade,
Já tem gasto o Saldanha dano em ano
Vinte e dois anos, que hoje tem de idade.
(Saldanha, 2017, p. 74)

Com 21 anos, em 1817, envolve-se empolgadamente com o movimento revolucionário que eclode em sua terra natal. Vamireh Chacon reproduz a estrofe com que conclui o soneto destinado a estimular, naquela ocasião, a participação coletiva:

Ao fiel cidadão prospera a sorte
Sejam iguais aos seus os Feitos vossos
Imitai vossos Pais até na morte.
(Chacon, 1983, p. 17)

O fracasso do movimento de 1817 leva-o a procurar abrigo em Portugal, inscrevendo-se como acadêmico de Direito na Universidade de Coimbra, local em que publicou, em 1822, *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil*. Retornou em 1823 ao Brasil, agora nação autônoma e com governo próprio. Em 1824, foi editor do periódico *Argos Pernambucano*, onde difundiu seus ideais políticos e ideológicos.

Com a independência, Pedro I foi escolhido imperador do Brasil; nessa condição, convocou uma assembleia constituinte para redigir a Carta Magna do novo país. Insatisfeito com os rumos do debate público, o rei, em 1823, dissolveu a Constituinte e, em 1824, outorgou arbitrariamente uma Constituição. Diante do golpe, Pernambuco novamente se insurgiu, proclamando uma república separatista, a Confederação do Equador, que se estendia do litoral nordestino até o sertão dos atuais Ceará e Piauí.

Saldanha integra-se ao governo rebelde na qualidade de Secretário do governo de Manuel de Carvalho Paes de Andrade, que assumiu a presidência da província. O movimento é vencido pelas tropas fiéis ao império, e o poeta, condenado à prisão perpétua. Desta vez, porém, está longe de Pernambuco, exilado em Caracas, de onde ruma para os Estados Unidos, esperando ser acolhido amistosamente na terra de Benjamin Franklin e George Washington, líderes da revolução de quem era admirador, como declara em uma de suas odes:

> Assim vivem Washington e Franklin;
> Assim vives, ó pai da Pensilvânia
> Cujo nome não pode sem ternura
> Ouvir a humanidade.
> (Saldanha, 2017, p. 104)

É, no entanto, rejeitado por ser negro, vendo-se obrigado a hospedar-se em pensões baratas, sem ser recebido pelos políticos que tinha em vista. Parte de navio para a França, mas é logo identificado como indesejável pela polícia local.

Alberto Rangel narra os episódios que cercam a curta estada de Saldanha na França: tendo aportado em Calais em janeiro de 1825, é delatado por um colega de viagem, tornando-se objeto de processo policial e imediato banimento (Rangel, 1926). Vamireh Chacon relata a interferência dos representantes diplomáticos brasileiros junto à polícia francesa, que denunciam o perigo que poderia configurar a presença, no país estrangeiro, de um adversário do governo brasileiro (Chacon, 1983). Em virtude desses esforços, o poeta é expulso da França no começo de fevereiro de 1825, rumando na direção da Inglaterra, onde reside por um tempo em deploráveis condições financeiras.

É também na França que os pertences de Saldanha são objeto de ato de apreensão por parte da polícia, facultando identificar as

obras que o escritor então preparava e que se perderam, entre as quais consta uma tragédia dedicada a Ataualpa, imperador inca à época da conquista espanhola, e uma epopeia, a *Joaneida*, protagonizada por João Fernandes Vieira, um dos heróis da luta dos pernambucanos contra os invasores holandeses, poema que provavelmente completaria o ciclo de versos relativo aos vultos daquele movimento do século XVII.

Da Inglaterra, Natividade Saldanha dirige-se à Grã-Colômbia, instalando-se em Bogotá, onde participa de algumas polêmicas e entra em conflito com sacerdotes locais (Chacon, 1983), o que o impede de exercer o ofício de advogado. Experimenta uma vida de pobreza, ostracismo e abandono, o que talvez o tenha levado ao alcoolismo e à morte prematura. Vamireh Chacon reproduz a versão da polícia dada à morte de Natividade Saldanha, nunca suficientemente esclarecida: "Amanheceu morto na vala da Rua de São Miguel o senhor José de Assunción Saldana [sic], natural e proscrito do Brasil e muito versado em Literatura" (Chacon, 1983, p. 34).

Na "Nota editorial" que abre o volume de *Poesias*, de Natividade Saldanha, Sidney Rocha chama a atenção para o caráter inusitado de sua curta biografia – sua "ação política de vanguarda": "Esteve à frente de um governo que ousou ser republicano, décadas antes do regime ser finalmente adotado no Brasil. Governo que se encaminhava para abolir o trabalho escravo também muito tempo antes da Abolição (Rocha, 2017, p. 9)".

O decreto, provavelmente redigido por Saldanha e reproduzido por Sidney Rocha, evidencia o programa antiescravista do governo revolucionário pernambucano:

> Sendo aconselhável, tanto para o interesse da humanidade como para os desta Província, extinguir inteiramente um comércio fundado em completa oposição aos princípios dos direitos naturais e à sabedoria da época atual, resolvo que o tráfico de escravos seja suspenso neste porto até que a Assembleia Constituinte

> Soberana se determine sobre este ponto. (Rocha, 2017, p. 9-10. Tradução nossa.).

Rocha transcreve também as proclamações dos líderes separatistas, textos, segundo depoimentos citados pelo autor, elaborados por Natividade Saldanha:

> *Brasileiros*: salta aos olhos a negra perfídia; são patentes os reiterados perjúrios do Imperador; e está conhecida nossa ilusão ou engano, em adotarmos um sistema de Governo defeituoso em sua origem, e mais defeituoso em suas partes componentes. As Constituições, as Leis, e todas as instituições humanas, são feitas para os Povos, e não os Povos para elas. Eia pois, Brasileiros, tratemos de constituir-nos de um modo análogo às luzes do século em que vivemos: o sistema americano deve ser idêntico; desprezemos instituições oligárquicas, só cabidas na encanecida Europa. (Rocha, 2017, p. 12)

Nos poemas de Saldanha, predomina a poética arcádica, expressa por meio de sonetos, odes, elegias e cantatas, sobretudo. Nas odes pindáricas, destacam-se as que dedicou aos heróis das lutas pernambucanas contra os holandeses, como André Vidal de Negreiros, Henrique Dias e Felipe Camarão. Na ação do primeiro, celebra a luta pela liberdade, valor reiterado em vários poemas, como nos versos de um de seus motes:

> Não posso mais escutar
> Da pátria os tristes gemidos;
> Nem dos patrícios infidos
> Turvos semblantes olhar;
> Hoje só me apraz vingar
> A liberdade invadida
> Da pátria já sucumbida;
> E como o não possa fazer
> Não desejo mais viver,
> *Sou dos que não querem vida*.

.....
Não acho conformidade
Em arrastar vis cadeias,
Suprimir livres ideias,
Sem pátria, sem liberdade;
Ter a razão e vontade
Sujeito sempre ao mais forte;
Não posso a tão dura sorte
Submeter um peito terno!
Valei-me parcas do Averno
Valei-me instantes da morte!
(Saldanha, 2017, p. 161-162. Itálicos do autor)

Também é potente sua voz em prol da igualdade. Em soneto publicado em 1822, o primeiro quarteto é dirigido ao soberano português:

Amado filho meu, que nessa idade
Empunhas ledo o cetro lusitano,
Conhece em mim que o mundo é vão engano;
Que nada é o cetro, é nada a Majestade.
(Saldanha, 1822, p. 19)

Assumindo a posição de sábio conselheiro, o eu lírico centra o segundo quarteto no tema que o interessa – a igualdade entre os homens:

Da inexorável Parca a feridade
Não distingue pastor, nem Soberano;
Prostra co mesmo impulso desumano
Amor, constância, glória e Potestade.
(Saldanha, 1822, p. 19).

A igualdade impede a soberba, pois, como propõe o primeiro terceto, todas as pessoas – "reis e vassalos, servos e senhores" – "servem de pasto a vermes roedores", de modo que, ao rei, cabe apenas amar seu povo e regê-lo com ternura, porque "são vassalos,

reis e imperadores / Iguais no berço, iguais na sepultura" (Saldanha, 1822, p. 19).

Sentimentos semelhantes podem ser encontrados em trechos de outros poemas, principalmente no que tange à igualdade entre as pessoas na morte. Nestes excertos, estão bastante visíveis os ideais republicanos de Natividade Saldanha. A igualdade entre as pessoas aparece muitas vezes associada a monarcas que, na morte, equiparam-se aos súditos, como expressa a ode dedicada a Francisco Moniz Tavares:

> Constante em suas leis, a Natureza
> Nos faz iguais no berço, e sepultura;
> E só grandes ações podem lembrar-nos
> Na memória dos homens.
> (Saldanha, 1822, p. 76)

A ode "Ao Senhor Manoel Carlos Veloso" reitera a noção de que a morte patenteia o princípio da igualdade entre os seres humanos:

> Tudo o que existe morre;
> Havemos todos nós na imunda Barca,
> Na Barca de Caronte,
> Sulcar o lago plácido, e limoso:
> Todos nós igualmente
> Havemos suportar o golpe duro
> Do ensanguentado alfange.
> O monarca no trono sublimado,
> O Pastor na choupana,
> Ao mesmo tempo o negro braço corta.
> (Saldanha, 1822, p. 105)

A respeito do assunto, Natividade Saldanha proferiu um discurso marcante, recuperado por um de seus biógrafos e companheiro político, Joaquim Antônio de Mello. Em sua manifestação,

Natividade Saldanha teria explicado "como, ao longo do tempo, tinha sido o rei quem perniciosamente promoveu o tipo de esquecimento que o ajudou a usurpar o direito histórico do povo." (Farias, 2015, p. 54-55. Tradução nossa.). Tratando-se de uma citação, talvez o poeta pernambucano não tenha utilizado a expressão cara aos adeptos das declarações dos direitos dos cidadãos – ou o povo. Mas, no *Argos Pernambucano*, identifica-se a expressão "direitos do povo", associada aos conceitos de humanidade (*humano*) e justiça (*justo*) (ARGOS PERNAMBUCANO, 1824, p. 2). Como testemunha Amy Caldwell de Farias, o jornalista "concluía cada edição do *Argos* com trechos traduzidos de *Dos direitos e deveres do cidadão*, de autoria do pensador francês Gabriel Bonnot de Mably." (Farias, 2015, p. 55-56. Tradução nossa.).

Poemas oferecidos aos amantes do Brasil, editados em Portugal em 1822, foi o único livro de versos que Natividade Saldanha publicou em vida. Bastou, porém, para assegurar sua celebridade entre os críticos brasileiros atuantes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Januário da Cunha Barbosa, Joaquim Norberto de Sousa Silva e o Cônego Fernandes Pinheiros manifestam, nas coletâneas dedicadas à poesia brasileira, sua admiração pelos versos do poeta, aos quais se soma Silvio Romero, capaz de identificar os problemas que, posteriormente, comprometeram a divulgação de sua obra:

> Para tudo dizer sem rodeios, Saldanha tinha uma grande inteligência, cheia de entusiasmos pela pátria e repleta de desalentos por sua posição e por sua origem; era quase negro e filho de um padre. Os preconceitos de seu tempo fizeram-no sofrer por isso e por suas ideias liberais. (Romero, 1902, v. I, p. 288).

As odes pindáricas dedicadas a quatro líderes do movimento pernambucano – Antônio Felipe Camarão, Vital de Negreiros, Henrique Dias e Francisco Rebelo (Fernandes Vieira teria sido matéria

de uma epopeia apreendida quando Natividade Saldanha foi preso na França) – que levou à expulsão dos ocupantes holandeses constituem os poemas mais apreciados de Natividade Saldanha. Neles, destaca-se, além do evidente nativismo do sujeito poético, a valorização do indígena e do africano enquanto heróis de perfil mítico, comparáveis a figuras épicas das narrativas clássicas. O primeiro é o "Camarão potente, / Índio famoso, ilustre Brasileiro" (Saldanha, 1822, p. 55), consagrado pelo poeta por um monumento, aquele que seus versos constroem:

> Brasílio Camarão, Índio Mavorte,
> Recebe com prazer esta Capela,
> Que te consagra o Vate;
> Com ela adorna a frente;
> E da Fama loquaz no excelso Templo
> Aos futuros heróis dá nobre exemplo.
> (Saldanha, 1822, p. 59)

De Henrique Dias, realça Saldanha sua estatura como combatente, a quem os invasores – identificados como "belgas" e como "holandeses" – se curvam, derrotados:

> Como debalde intentas,
> Belga soberbo, te esquivar ao raio!
> Como!... Já se arremessam
> Altas escadas às trincheiras altas;
> Já tremula a primeira
> Sobre as muralhas português bandeira;
> Já curvas, holandês, com Fado escasso,
> A altiva fronte do Africano ao braço.
> (Saldanha, 1822, p. 63)

Natividade Saldanha, dono, ele também, de "altiva fronte d[e] Africano", não teve a mesma sorte de seus escolhidos. Como relata João Cabral de Melo Neto, no poema que lhe dedica,

> Numa noite em Bogotá,
> de temporal terremoto,
> vindo de um latim que dava,
> foi-se no enxurro de um esgoto.
> (Melo Neto, 2020, p. 531).

Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa nasceu em Cabo Frio em 1812 e residiu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1861. Sua obra é diversificada: é autor de dramas, como a tragédia *Cornélia*, de 1840, de versos, como os dos *Cânticos líricos*, de 1841-1842, e de romances, como *O filho do pescador*, de 1843, considerado o primogênito do romance brasileiro. Nos anos 1840, o escritor gozava de algum prestígio no Rio de Janeiro, como sugere a nota com que Santiago Nunes Ribeiro, na *Minerva Brasiliense*, introduz o poema narrativo *Os três dias de um noivado*. Depois de observar que a intenção original do periódico era publicar um comentário sobre *Cânticos líricos*, o ensaísta valoriza *O filho do pescador*, por considerá-lo "mui moral", insistindo em que "da leitura dos livros desta ordem, compostos segundo iguais princípios, não pode resultar o mal que vem desses mil romances imorais e corruptores que pululam na América e na Europa". (Ribeiro, 1844, p. 137).

Ao contrário de Silva Alvarenga e Natividade Saldanha, Teixeira e Sousa não tinha atuação política, nem defendia explicitamente nenhuma causa. Mas o escravismo, com suas consequências, é questão que pontua sua obra desde as primeiras publicações. Em *Os três dias de um noivado*, aparece em meio à fala de um personagem que, agora isolado da vida social, testemunhou o processo predatório como se deu a ocupação do território onde se passa a ação:

> Não vi mais que a injustiça em toda parte!
> A cor do homem, acidente mero,
> (Falo pois dos caboclos destas terras)
> Foi à perseguição pretexto infame!

Teve-se em menor conta os seus serviços,
E olhou-se com desprezo os seus talentos,
Seus feitos, seu valor, suas virtudes!
E a baça cor da pele era barreira
Aos empregos, e prêmios merecidos!
Viu-se enfim... (negra afronta a natureza!
Infando, atroz insulto à humanidade!)
Os homens se venderem, se comprarem,
Só por que a pele sua era mais baça
Que a daqueles chamados seus senhores;
Seus superiores só na força bruta,
E na vasta ambição, nos vastos crimes!
Escravos viu-se os bravos Pitagoares!...
E tal reprovação foi a seus filhos,
Já livres, por que a baça cor das faces,
(Diziam eles) revelava a infâmia
Da antiga escravidão dos seus maiores!...
Como, se à força sucumbir é crime!...
Tornou-se a religião vil interesse,
Monopólio, e pretexto de conquistas!
(Sousa, 1844, p. 108)

Publicado entre 1847 e 1855, em dois volumes, o poema épico *A independência do Brasil* foi o investimento mais ambicioso de Teixeira e Sousa. Lançado à época do reinado de Pedro II, a epopeia narra as ações de Pedro I em prol da emancipação do Brasil. A obra não foi recebida favoravelmente, e Gonçalves Dias, em artigo datado de 1848, foi um de seus críticos mais radicais, apontando os equívocos do texto.

Teixeira e Sousa, em *A independência do Brasil*, aplica disciplinadamente todas as regras do gênero épico, causa provável de seu fracasso à época de expansão da doutrina romântica e de expansão do Indianismo. Ele mesmo recorrera a essa poética em *Os três dias de um noivado*, no qual se verifica a leitura atenta da obra de René

de Chateaubriand, em especial de *Atala*, narrativa que impactou notavelmente os ficcionistas da América, de Norte ao Sul.

Ainda que a temática tenha cunho histórico, filtrada no decorrer da trama por elementos de ordem fantástica, como previsto no modelo épico clássico, Teixeira e Sousa não perde oportunidade de se posicionar quanto a questões relativas aos direitos humanos e às declarações em seu nome. No Canto X, estrofe CXXVII, o eu poético refere-se aos esforços portugueses de impedir a liberdade americana, traindo o direito das pessoas:

> Traiu perjuro as bases, que fundara,
> E o direito das gentes, e Natura!
> Exterminar um reino desejara,
> Seus direitos rasgar com mão perjura!
> Nessa parte do mundo ambicionara
> Ferros lançar com torva catadura
> Ferros que, pendurava, para exemplo
> Da Liberdade no sagrado Templo!
> (Sousa, 1855, v. 2, p. 195)

No Canto XII, que encerra o poema, manifestam-se as aspirações de que o dirigente máximo do país independente não deixe de respeitar os direitos, a liberdade e a legítima constituição da nova nação:

> Que, enfim, mantendo defendais portanto
> Do Brasileiro Império a integridade.
> A Independência, que hoje é seu encanto,
> Seus direitos, e sua Liberdade;
> Por constitucional sistema santo
> Governeis com justiça e equidade;
> Que deis, jurando, ao Pacto mor valia,
> Da vossa coroação no fausto dia.
> (Sousa, 1855, v. 2, p. 300)

Trecho relevante da epopeia diz respeito à recuperação histórica que o poeta faz, recapitulando as etapas do processo de independência das regiões da América. Valoriza sobremaneira a independência norte-americana, destacando o valor do povo que lutou por sua liberdade,

> Muito foi tal país propriedade
> Dos povos de Albion ambiciosos:
> Por fim brilhou a luz da liberdade
> Para os Americanos valerosos!
> Guardam eles, e o tempo não consome,
> Ó Otis, ó Warren, vosso renome!
> (Sousa, 1847, v. I, p. 51)

Nomeia ainda, como fizera Natividade Saldanha, os vultos que se destacaram no movimento emancipacionista:

> Aqui ganharam nome glorioso
> Por nobres feitos de imortaI memória
> Franklin o grande, e Washington famoso!
> São famas perenais, que alta vitória
> Eterna têm do tempo ambicioso!
> Hull, Harrison, e os mais astros de glória!
> Nomes, a quem o tempo se submete,
> Qual sábio Penn, e o bravo Lafayette!
> (Sousa, 1847, v. 1, p. 51).

A memória dessas guerras passadas leva-o a introduzir o movimento de independência do Haiti, festejada intensamente nos versos de Teixeira e Sousa:

> É outra ilha o Haiti mui celebrada
> Fértil seu clima, doce, e prazenteiro:
> Por Colombo Espanhola foi chamada,
> Quando nela aportara aventureiro:
> Depois foi São Domingos nomeada;

> Nela habitara o europeu primeiro:
> Foi mais célebre depois pelos seus bravos,
> Heroicos cidadãos, dantes escravos!
> (Sousa, 1847, v. 1, p. 58)

A revolução haitiana, quando negros libertos e escravizados expulsaram os colonizadores franceses, fundamentados nos ideais de liberdade e igualdade formulados pelos revolucionários de 1789, também eles franceses, foi o movimento que mais abalou as elites brasileiras nas décadas iniciais do século XIX (Morel, 2017). Separatistas diante da metrópole, próceres nacionalistas e porta-vozes dos princípios emancipacionistas, os brasileiros detentores do poder político e econômico almejavam evitar, por todos os caminhos, a hipótese de uma rebelião dos escravizados em terras brasileiras. O temor de que se repetisse o fenômeno transcorrido em Santo Domingo determinou medidas políticas e ideológicas, que se estendiam desde a expressão de justificativas para a manutenção do escravismo até o esforço visando o apagamento do episódio desagradável na memória brasileira. A manifestação de um dos líderes do movimento emancipatório de 1822 e figura atuante na Constituinte de 1823, José Bonifácio de Andrade e Silva, sinaliza, em *A abolição*, o posicionamento da elite escravista nacional diante da revolução haitiana:

> Eia pois, Legisladores do vasto Império do Brasil, basta de dormir: é tempo de acordar do sono amortecido em que há séculos jazemos. Vós sabeis, Senhores, que não pode haver indústria segura e verdadeira, nem agricultura florescente e grande, com braços de escravos viciosos e boçais. Mostra a experiência e a razão que a riqueza só reina onde impera a liberdade e a justiça, não onde mora o cativeiro e a corrupção. Se o mal está feito, não o aumentemos, Senhores, multiplicando cada vez mais o número de nossos inimigos domésticos, desses vis escravos, que nada têm que perder, antes tudo que esperar de alguma revolução como a de S. Domingos. (Bonifácio, 1884, p. 35)

Teixeira e Sousa, em seu poema, traz a questão à baila, celebrando a passagem dos "antes escravos" à condição de "heroicos cidadãos". Em estrofe subsequente, valoriza os direitos conquistados pelos comandantes haitianos do movimento revolucionário e coloca a liberdade acima de tudo, rejeitando a noção de que a "cor" qualifica ou deixa de qualificar um indivíduo:

> Nessa terra pagou Jacob com a vida,
> E Cristóvão também seus desatinos!
> De Petion a fama merecida
> Guardarás, ó Haiti, nos teus destinos!
> Mostra ao mundo, ó Boyer, com fama erguida
> Como os direitos se mantêm divinos!
> Que a questão não é cor, nem qualidade,
> É questão mais sublime, é liberdade!
> (Sousa, 1847, v. 1, p. 58)

O último canto da epopeia expressa, de forma hiperbólica, as expectativas do sujeito poético diante do Imperador, herói de seu poema. Essas resumem seus votos de que predominem, na nação governada por ele, a liberdade e os direitos do homem, denunciando a ignomínia da escravidão:

> Abri o templo da imortalidade:
> Mostrai da Liberdade a formosura,
> Mostrai da escravidão a fealdade:
> Em liberal linguagem, nobre, e pura
> Os direitos mostrai da humanidade;
> E os direitos do homem, com franqueza,
> No código mostrai da Natureza.
> (Sousa, 1855, v. 2, p. 203)

Teixeira e Sousa não permanece tão esquecido das histórias da literatura quanto Natividade Saldanha. Mas é lembrado apenas na qualidade de pioneiro do romance brasileiro, constituindo uma

espécie de rodapé da trajetória da ficção nacional. O apagamento, tal como no caso do poeta e revolucionário pernambucano, não faz jus à sua obra, pois, assim como Saldanha, investiu em temas pouco agradáveis aos grupos no poder. De certo modo, também pagou um preço: não com o confinamento ou o desterro, mas com a falta de oportunidade de profissionais: não recebeu título de nobreza, como seu quase xará, Gonçalves de Magalhães; nem foi convidado a lecionar no Colégio de Pedro II ou recebeu encomendas que facilitaram viagens pela Europa às custas das finanças imperiais, como seu outro quase xará, Gonçalves Dias.

Não se trata de condenar os que não seguiram Silva Alvarenga, Natividade Saldanha e Teixeira e Sousa, que escolheram o caminho da militância antiescravistas e igualitária. Mas de lembrar que, acolhendo, também eles, sugestões originárias da cultura francesa, souberam transformá-la em prática política comprometida com os grupos e etnias subalternizados e reprimidos pelo modo como se organizou a sociedade brasileira e seus mecanismos de poder.

REFERÊNCIAS

ARGOS PERNAMBUCANO. Recife, Typ. Nacional, 1850-1852. Disponível em: http://bndigital.bn.br/acervo-digital/argos-pernambucano/717517. Acesso em: 7 ago. 2022.

AUTOS DA DEVASSA. Prisão dos letrados do Rio de Janeiro, 1794. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2002. 342p.

BONIFÁCIO, José. *A abolição*. Reimpressão de um opúsculo raro sobre a emancipação dos escravos no Brasil. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia., 1884. 36p.

CHACON, Vamireh. Natividade Saldanha: poeta e revolucionário. In: SALDANHA, Natividade. Da Confederação do Equador à Grã-Colômbia. Escritos políticos e Manifesto e Mundrucu. Análise e tradução por Vamireh Chacon. Brasília: Senado Federal, 1983. p. 11-44.

FARIAS, Amy Caldwell de. Activist in Exile. José da Natividade Saldanha, Free Man of Color in the Tropical Atlantic. In: RADCLIFFE, Kendahl; SCOTT, Jennifer; WERNER, Anja (ed.). Anywhere but here. Black Intellectuals in the Atlantic World and Beyond. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 47-64.

JANCSÓ, István. A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 387-437.

MELO NETO, João Cabral. Poeta pernambucano. In: ___. A escola das facas. In: Poesia completa. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 530-531.

MOREL, Marco. *A revolução do Haiti e o Brasil escravista*: o que não deve ser dito. Jundiaí: Paco, 2017. E-book.

RANGEL, Alberto. José da Natividade Saldanha. In: ___. Textos e pretextos. Incidentes da crônica brasileira à luz de documentos conservados na Europa. Tours: Tipografia de Arrault & Compa, 1926. p. 36-58.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Um fragmento do poema romântico *Três dias de um noivado*. Nota 1. *Minerva Brasiliense*, n. 5, 1 de janeiro de 1844, V. I. p. 137.

ROCHA, Sidney. Nota Editorial. José da Natividade Saldanha. In: SALDANHA, José da Natividade. *Poesias*. Recife: Cepe, 2017. p. 9-21.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 2. ed. melhorada pelo Autor. Rio de Janeiro: Garnier, 1902. 2v.

SALDANHA, José da Natividade. Poesias de Natividade Saldanha. Introdução, fixação do texto e notas por José Augusto Ferreira da Costa. Pernambuco: Tipografia Universal, 1875.

SALDANHA, José da Natividade. Poemas oferecidos aos amantes do Brasil. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822.

SALDANHA, José da Natividade. *Poesias*. Recife: Cepe, 2017.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Os três dias de um noivado*, Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de Paula Brito, 1844.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847. Tomo primeiro.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A independência do Brasil*. Rio de

Janeiro: Empresa Tipográfica Dois de Dezembro de P. Brito, 1855. Tomo Segundo.

STARLING, Heloisa M. *Ser republicano no Brasil colônia*. A história de uma tradição esquecida. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 375p.

Os fins de Sua Excelência, o Senhor Presidente da República: Uma leitura de *A sociedade dos sonhadores involuntários*, de José Eduardo Agualusa, e *Sua Excelência de corpo presente*, de Pepetela[1]

Renata Flavia da Silva

Sonhar: exercício que consiste em imaginar o impossível,
para depois o realizar
José Eduardo Agualusa

Em 2017, o escritor José Eduardo Agualusa, na esteira de eventos ocorridos dois anos antes e conhecidos como "Angola 15+2" — eventos aos quais iremos nos ater mais adiante —, publica seu décimo quarto romance intitulado *A sociedade dos sonhadores involuntários*. No ano seguinte, 2018, também ecoando os mesmos eventos políticos, o escritor Pepetela publica seu vigésimo romance, *Sua excelência de corpo presente*. Entre ambos, uma imagem comum, ansiada por muitos angolanos (e não só), o fim de um —por demais prolongado — governo, disfarçadamente democrático, em Angola. Sonho, profecia ou vaticínio, é a derrocada de um poder despótico reverberada pelas páginas da ficção o tema da presente análise.

1 Uma primeira versão do presente texto, atendo-se apenas ao romance de José Eduardo Agualusa, foi publicada na coletânea *Literatura: modos de resistir*, sob o título "José Eduardo Agualusa e sua sociedade dos sonhadores involuntários" (Cf. referências bibliográficas).

Partindo de pesquisas anteriores acerca dos universos textuais de ambos os autores, Agualusa e Pepetela[2], interessa-nos indagar, em publicações tão próximas, como cada um dos autores recupera a história factual angolana em sua escrita (especificamente as manifestações públicas de oposição ao governo do Movimento Popular pela Libertação de Angola) e como tais ficcionalizações da história convergem ou diferem nos sentidos atribuídos aos eventos e às figuras políticas envolvidas, sobretudo, à construção e combate à figura de um possível inimigo nacional — como já expressamos aqui no título escolhido para esta análise —, o presidente da República. Nossas investigações acerca da construção e desconstrução do inimigo[3], levam-nos a inquirir como a figura do grande líder nacional, herói outrora sacralizado em nome da união e consolidação do país, passa a ocupar o polo oposto, tendo o imaginário formado em torno de sua figura profanado e desconstruído.

Em 1975, pondo fim a séculos de dominação portuguesa, Angola conquista sua independência política após catorze anos de conflitos armados entre angolanos e portugueses. O Movimento Popular pela Libertação de Angola, o MPLA, apesar da existência e da oposição declarada de outros movimentos também em prol da libertação — como a Frente Nacional de Libertação de Angola, a FNLA e a União Nacional para a Independência Total de Angola, a UNITA —, ocupa a administração do país, tendo seu líder e fundador, Agostinho Neto, o primeiro presidente da República Popular de Angola, exercido as funções de Chefe de Estado e Chefe de Governo de 1975 a 1979, ano de sua morte. Em 1979, dando continuidade

2 Tais investigações foram realizadas no âmbito do projeto de pesquisa "Universos ficcionais, modulações da história angolana em três vozes: Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki", desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, entre os anos de 2017 e 2020.

3 Desenvolvidas no âmbito do projeto de pesquisa "A (des)invenção do inimigo: jogos ficcionais de alteridade e representação na literatura angolana", realizado na Universidade Federal Fluminense desde 2021.

ao projeto político estabelecido pelo MPLA, em meio a uma guerra civil contra a UNITA que se estendia desde a proclamação da independência, a presidência da República passa a ser ocupada por José Eduardo dos Santos, Vice-Primeiro Ministro e Ministro das Relações Exteriores do governo de Neto. Eduardo dos Santos governa, então, de 1979 a 2017, passando por longos anos de conflitos civis, que perduraram até 2002, e quatro eleições gerais que o mantiveram no poder. Sua saída anunciada para o ano de 2018 e antecipada para 2017, devido a crescentes protestos e questionamentos acerca da (falta) de condução democrática do país, dá lugar ao comando de João Manuel Gonçalves Lourenço, ex-Ministro da Defesa no governo de Santos e presidente do MPLA, atual presidente do país.

Como a breve recuperação da história política de Angola exposta acima nos confirma, junto às dificuldades do processo de descolonização política e à guerra civil que sucede à independência, o controle do país permanece nas mãos do mesmo partido político há quase cinquenta anos. O governo de José Eduardo dos Santos dura trinta e oito anos ininterruptos. É esta permanência, denunciada em imagens decadentes e putrefatas, o tema dos romances ora abordados.

Retomando os estudos de Umberto Eco, em *Construir o inimigo* (2008), podemos afirmar que o processo de construção e demonização do inimigo é recorrente na literatura em geral e espelha uma demanda real de identificação:

> Ter um inimigo é importante não somente para definir a nossa identidade, mas também para encontrar o obstáculo em relação ao qual medir nosso sistema de valores e mostrar, no confronto, o nosso próprio valor. Portanto, quando o inimigo não existe, é preciso construí-lo. (Eco, 2021, p. 12)

O distanciamento do anterior inimigo do povo angolano, o colonizador, dá lugar, após a conquista da independência, a uma nova sombra ameaçadora, todos os que se opõem ao governo vi-

gente. Instaura-se — ou reafirma-se, agora, em outras bases, — uma "sociedade da inimizade", conforme as argumentações de Achille Mbembe. Para o filósofo camaronês,

> a guerra se inscreveu como fim e como necessidade não só na democracia, mas também na política e na cultura. Tornou-se remédio e veneno, nosso *phármakon*. A transformação da guerra em *phármakon* de nossa época, em contrapartida liberou paixões funestas que, pouco a pouco, têm forçado nossas sociedades para fora da democracia e a se transformarem em sociedades da inimizade, como ocorreu sob a colonização. (Mbembe, 2020, p. 14-5)

Tão acostumado à guerra, o poder exercido em Angola necessita manter um permanente estado de vigilância e controle da ordem. No ano de 2015, na cidade de Luanda, 17 jovens angolanos foram presos, acusados de conspirar contra o governo do então presidente José Eduardo dos Santos. Embora os jovens nada mais tivessem feito que ler um livro, suas prisões ocorreram e se mantiveram durante longo tempo, apesar dos esforços feitos contra as acusações e a defesa de legitimidade de seus atos. O caso repercutiu em vários países não só pela arbitrariedade das prisões como pelo controverso julgamento a que foram submetidos. Os pesquisadores Oliveira Adão Miguel e Lívia Diana Rocha assim resumem o ocorrido:

> Do movimento dos "Revús"[4] nasce, em junho de 2015, o movimento que passou a ser denominado pela mídia de "15+2" (Quinze mais duas), uma referência ao grupo de 17 manifestantes, formado por 15 homens e duas mulheres, em sua maioria estudantes e professores, que foi detido e julgado injustamente por realizar protestos contra o governo do presidente José Edu-

4 O termo "Revús" é derivado da sigla MRPLA, Movimento Revolucionário do Povo Lutador de Angola, criado em 2011 por jovens ativistas angolanos: "O movimento revolucionário, ou simplesmente "Revú", passou a simbolizar o conjunto de ativistas que organizavam e desenvolviam atos de protesto, além de grupos de estudo e de críticas diretas ao governo nas redes sociais (...)". (Miguel; Magalhães, 2023, p. 6)

> ardo dos Santos, há 32 anos no poder. O caso recebeu grande atenção da mídia, nacional e internacional, e acabou por se constituir como um dos marcos de construção de uma memória social acerca das experiências políticas e coletivas pacíficas e não violentas que tentaram se contrapor ao regime "Eduardista". (Miguel; Magalhães, 2023, p. 07)

É a partir do fato histórico, a prisão e o difícil processo de soltura dos jovens ativistas, que Agualusa constrói o enredo de seu romance[5], publicado dois anos após o incidente e um ano após o fim dos julgamentos que levaram à condenação por rebelião e associação criminosa os 17 jovens envolvidos. Em *A sociedade dos sonhadores involuntários*, o jornalista Daniel Benchimol[6] é pai de Karinguiri, uma dos jovens detidos supostamente por conspirarem contra o governo. Dotado de uma característica incomum, a habilidade de sonhar com o futuro, Benchimol divide a narração do romance com os diários do ex-guerrilheiro Hossi Apolónio Kaley, personagem também dotado de uma característica incomum, a de ser sonhado pelos outros, mesmo sem nunca o terem conhecido. A obra dedicada a "todos os jovens sonhadores angolanos" (Agualusa, 2017, p. 5) culmina na deposição do presidente a partir da força popular.

Pepetela, por sua vez, em *Sua excelência de corpo presente*, opta por uma composição narrativa familiar à literatura brasileira com a condução narrativa de um narrador defunto. Toda a obra é narrada pelo já morto presidente de um país africano fictício, seja

---

5 Esta não é a primeira narrativa em que Agualusa reelabora movimentos civis de oposição em Angola, uma outra ficcionalização destas manifestações pode ser vista no conto "Enquanto o fogo avança", presente na coletânea *A educação sentimental dos pássaros*, de 2011, mas é no romance aqui analisado que temos um desenvolvimento mais expansivo da temática.

6 A personagem Daniel Benchimol aparece pela primeira vez no universo narrativo agualusiano na obra *Teoria geral do esquecimento* (2012) e protagoniza os romances *A sociedade dos sonhadores involuntários* (2017) e *Os vivos e os outros* (2020).

recuperando os fatos que o levaram, ex-atirador do exército nacional, a assumir o cargo máximo da nação, seja durante seu velório e consequente "enterro" em meio a intensos protestos contra as arbitrariedades e a possível continuidade de seu governo nas mãos do seu sucessor.

Não aleatoriamente, nas duas obras, sua excelência não é nomeada, sendo referida apenas pelo cargo ocupado. Mais que uma figura diretamente alusiva ao ex-presidente José Eduardo dos Santos, têm-se em ambas as narrativas um fundo comum: um poder usurpador de direitos alegoricamente representado pela figura de um velho presidente, há muito tempo em exercício, e a vontade popular insurgente representada pela juventude do país.

Evidenciando as fraturas na discursividade empregada pelo MPLA ao longo de quase cinco décadas de governo, as narrativas expõem a quebra das promessas feitas no calor da libertação política através da ruptura com a ordem estabelecida, seja pelas imagens oníricas, seja pela impossibilidade narrativa após a morte. Os autores, Pepetela e Agualusa, optam pela construção alegórica para possibilitar a emergência de versões outras da história angolana, menos celebrativas, menos totalitárias. Para Jeanne Marie Gagnebin, "[a] verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica; [...] ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte" (Gagnebin, 2013, p. 43). No romance de Agualusa, as revelações feitas pelos mortos sonhados pelo ex-guerrilheiro Hossi tensionam as visões cristalizadas acerca das guerras de libertação e civil — "[...] nos estamos matando sem motivo algum, os que agora nos mandam para a morte já estão se preparando para mudar de lado. [...] todos esses mortos me falavam de amanhãs sem nexo e da estupidez da guerra, [...]" (Agualusa, 2017, p. 57). Já no romance de Pepetela, a problematização se dá a partir da alternância de tempos na narrativa, ora o presente do

presidente morto ainda apegado ao cargo outrora exercido, ora seu passado quando ainda não o era, nem presidente nem morto, e se familiarizava com as manipulações existentes nos bastidores do poder:

> Pouco fizera, mas tudo o que me ordenaram. Correu bastante bem, estava contente, fui ver amigos que já festejavam novas eras.
>
> Com meus amigos subia as escadas douradas e perfumadas do poder. (Pepetela, 2018, p. 192)
>
> Não percebo modificações significativas. [...] No fundo, uma ilusão que sempre criei, e antes de mim todos os outros que se sentaram na cadeira presidencial. [...] No fim das contas, faz-se o que eu quero. Queria... Pois, o presente a sobrepor-se sempre ao passado, uma chatice este apego ao que já não é. (Pepetela, 2018, p. 123)

Tais movimentos, do passado ao presente ou do sonho à vigília, favorecem o rompimento da empatia indolente com os vencedores, tornando assim a recuperação dos fragmentos do vivido "uma oportunidade revolucionária na luta em favor do passado reprimido" (Benjamin, 2020, p. 18), pois a "necessidade de se repaginar a história do ponto de vista dos vencidos [ainda] é imperativa" (Benjamin, 2020, p. 25). A necessidade de se rediscutir os rumos tomados pelo país após a libertação do colonialismo é evidenciada nas vozes de protesto dentro e fora das narrativas.

O avanço de manifestações dissidentes em Angola, reais e fictícias, expõe "a loucura do poder" sendo exercido "contra a potência da vida" (Pelbart, 2019, p. 58). O desejo desenfreado pela manutenção do poder transforma qualquer oposição, por menor que seja, em um ato desmesuradamente ameaçador que precisa ser duramente reprimido. Em *A sociedade dos sonhadores involuntários*, esta loucura é exposta pelo contraste entre o excesso da resposta à presumida conspiração contra o governo:

> Na noite anterior o presidente deslocara-se ao recém-inaugurado Palácio dos Congressos, em Talatona, para pronunciar o discurso de abertura da 1ª Conferência Internacional Contra a Corrupção. No exato instante em que o homem se preparava para falar, uma jovem saltou sobre a mesa — [...] lançando em redor notas de Banco Imobiliário manchadas de sangue e gritando:
>
> —Abaixo o ditador.
>
> Mais tarde vi as imagens que a televisão mostrou. Milhões de pessoas, dentro e fora de Angola, também as viram. Uma garota alta, pulando sobre a mesa diante da qual estava sentado o presidente. As mãos do presidente erguidas, as palmas abertas, como numa espécie de súplica ou de adoração. O rosto do presidente, contudo, mostrava apenas pânico. [...]
>
> Seis outros jovens subiram para o palco, gritando palavras de ordem contra o regime e lançando panfletos sobre os espantados espectadores. O presidente foi retirado à pressa por quatro seguranças. Aproveitando a confusão um dos jovens agarrou o microfone e bradou:
>
> —Ressurreição popular generalizada!
>
> Ao menos foi o que percebi. Nos dias seguintes, jornais portugueses, ingleses, franceses e brasileiros publicaram a imagem da minha filha sendo arrastada para fora da sala por um grupo de polícias. Ela ria-se. O clarão do sorriso dela explodia, como uma indomável manhã de sol, por entre os braços gordos e suados dos polícias. Não esqueço o título, sob a forma de pergunta, do *The Guardian*: Angola: o riso triunfará sobre a escuridão? (Agualusa, 2017, p. 117)

Na narrativa de *Sua Excelência de corpo presente*, o ato de oposição declarada ao governo, só ocorre após a morte do presidente, não como um ato anacrônico e inválido, mas como um aviso de que a população não aceitaria a continuidade do desgoverno deixado

pelo morto nas mãos do seu sucessor. O trecho destacado a seguir evidencia a recuperação ficcional, ainda que tardia, dos eventos ocorridos em 2015:

> E ouvi então uma espécie de trovoada lá fora, como um urro prolongado e multiplicado. Não eram disparos de canhão, o que podia fazer parte do protocolo se despedindo de mim, não era o barulho de botas marchando no asfalto, não eram aviões a jato sobrevoando o palácio, tudo possibilidades para o momento solene. Me distraí um pouco ou dormitei, ou não foi nada, um espasmo.
>
> —Um grupo de jovens preparava uma manifestação contra a corrupção e a falha na luta contra a pobreza — ouvi uma voz, cuja origem não reconheci. — Será isto?
>
> —Isso foi ontem — respondeu outro desconhecido. — Como sempre a polícia caiu em cima dos manifestantes, não tinham pedido autorização para se reunirem. Mandaram uns tantos para o hospital com uns ossos partidos, outros para a cadeia, desfizeram a manifestação. Se desconseguiam se reunir com o chefe vivo, iam fazer quando estamos a lamentar a sua morte? Querem gozo ou quê?
>
> [...]
>
> Já não havia respeito?
>
> Parecia já não havia. Alguns gritos eram perceptíveis, até eu os ouvia. Abaixo os corruptos, abaixo a ditadura, abaixo a polícia, ladrões para a cadeia, e coisas desse teor, absolutamente inaceitáveis numa democracia avançada. (Pepetela, 2018, p. 253-254)

Adaptando e reconfigurando cenários e personagens envolvidos, ambos os autores não deixam de repercutir o evento real, fazendo-o saltar aos olhos do leitor quando este o compara aos atos ficcionalizados. Nas páginas de um dos romances há a afirmação de que "[...] os sonhos servem para fixar memórias" (Agualusa, 2017,

p. 71), mas as duas narrativas nos levam a questionar se poderiam também transformá-las. Em seus universos narrativos, Pepetela e Agualusa, recorrem a diversos momentos da história factual angolana para comporem seus enredos, como uma "constelação salvadora", o clarão da ficção contra a escuridão do regime, aproximando-nos das palavras de Walter Benjamin ao afirmar que o passado brilha em um único instante em que é recuperado e esta recuperação deve significar algo para o presente, possibilitando a transformação de ambos, passado e presente.

Voltando à repercussão do evento dentro e fora das narrativas, evidencia-se a rigidez do regime político angolano e a perpetuação de estratégias oriundas dos tempos de guerra ainda que em tempos de paz. O projeto de autonomia e a realização de um acordo coletivo através da comunicação entre governo e população e do reconhecimento dos direitos civis dos angolanos, segundo Mbembe o que diferenciaria a política da guerra, é substituído por um permanente estado de exceção, no qual "[...] o poder (...) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional" (MBEMBE, 2018, p. 17). Na ausência de um inimigo externo à nação ou de um inimigo interno organizado bélica e ofensivamente, os jovens "Revús" passam a ocupar o lugar do inimigo a ser eliminado, ainda que suas reinvindicações fossem legítimas em contextos democráticos e suas manifestações pacíficas.

O presidente morto de Pepetela havia chegado ao poder por um golpe militar dado sobre o anterior presidente, o General, que após décadas no comando demonstrava fraqueza e senilidade sem, contudo, consentir com a transição pacífica do cargo. No presente narrativo de *Sua Excelência de corpo presente*, o presidente morto — vítima de uma doença não nomeada — teme a transição, agora obrigatória, para alguém que não perpetue sua forma de comando, como fica evidente no trecho:

> Quem ficaria no meu lugar? O Vidal? O Mário Caio? Outro qualquer? Os do oeste aproveitam o momento de caos e desorientação, invadem o território, o conquistam de vez como sempre sonharam? Que acontece com este país, as pessoas? Que acontece com o Mundo?
>
> Nenhuma reposta.
>
> Porra, agora sim, estou mesmo morto. (Pepetela, 2018, p. 262)

A ficcionalização do inimigo da nação é uma prática ainda em voga e que expõe, segundo Pelbart,

> [a] cegueira do dominador quanto à similaridade do dominado [e] torna ainda mais doloroso o rumo desse conflito, e mais inquietante o seu desfecho. Pois toda a dificuldade está em reconhecer no adversário um similar humano, dado a demonização recíproca, tática do próprio conflito. (Pelbart, 2019, p. 170)

Na primeira narrativa, os jovens manifestantes são acusados de atentar contra a vida do presidente em uma tentativa de golpe de Estado; na segunda se teme por este golpe, ação futura que repetiria os gestos praticados no passado pelos mesmos dirigentes que agora a temem. Em ambos os cenários, o partido que tanto lutou para que a liberdade fosse conquistada recusa-se, agora, a partilhar esta mesma liberdade, apegando-se a um estado permanente de insegurança:

> O Estado de segurança se alimenta de um *estado de insegurança* que ele próprio ajuda a fomentar e para o qual pretende ser a resposta. Se o estado de segurança é uma estrutura, o estado de insegurança é uma paixão, ou um afeto, uma condição, ou mesmo uma força de desejo. Em outras palavras, o estado de insegurança é o que faz funcionar o Estado de segurança, (...). (Mbembe, 2020, p. 93)

É também este estado de insegurança o que sustenta uma "guerra" constante, pois pressupõe a impossibilidade de uma "cessação das hostilidades" entre os diferentes grupos que compõem a

sociedade, reforçando o imaginário de um inimigo irredutível e contra quem quaisquer ações para o deter são permitidas e justificadas. Em tais construções sociais, marcadas pela inimizade permanente, as chamadas "comunidades de semelhantes" — grupos de aliados, aqueles a quem são assegurados os direitos civis, as possibilidades de escolha e o enriquecimento, ainda que ilícito — opõem-se às "comunidades de dessemelhantes" — aqueles que divergem quanto às orientações políticas determinadas, os excluídos e marginalizados socialmente, reconfigurados em "inimigos" a serem permanente e ostensivamente hostilizados. É o Estado que detém o poder de configurar tais círculos de separação e o faz segundo sua perspectiva e discursividade — "Este país está dividido entre aqueles que podem reivindicar direitos, e os outros, os que não têm direitos nenhuns. [...] Habitua-te a isso" (Agualusa, 2017, p. 141). Para José Eduardo Agualusa, o questionamento é necessário: "Você acredita que uma única verdade pode tornar real uma ficção inteira?" (Agualusa, 2017, p. 105).

Mais uma vez recorrendo a Achille Mbembe, "a negação do inimigo", a ameaça permanente ao governo estabelecido, acarretaria em uma "profunda ferida narcísica" (Mbembe, 2020, p. 85) sob a qual a imagem do dirigente máximo da nação — no caso angolano, símbolo da libertação nacional — ficaria maculada pela ausência de seu opositor, antagonista demonizado para que o poder instituído se mantenha sacralizado. A natureza pacífica das manifestações e a fragilidade dos jovens nelas envolvidos desarticulam as bases do estado de insegurança promovido pelo poder estatal, "ferindo" a figura presidencial, deslocando-a de um polo positivo de representação a um polo negativo, marcado pelo autoritarismo, corrupção e uso desproporcional da força. As narrativas expõem, através do uso alegórico do sonho e da morte, elementos caracterizados pela impossibilidade de controle, as brechas, falhas e sobreposições de uma discursividade orientada a favor da manutenção das hostilidades e a perpetuação do *status quo* num "movimento de fragmentação e de

desestruturação da enganosa totalidade histórica" (Gagnebin, 2013, p. 43), fissuras capazes de romper o desenrolar falsamente épico da narrativa oficial da história. Para o presidente morto, de *Sua excelência de corpo presente*, já não há possiblidade de interferência, mas a certeza de que permanecerá parte da história:

> Não tenho ilusões, é isso que vai acontecer no meu momento de sair desta merda e entrar na História. Devia ter curiosidade em saber como nela fico, como um déspota sanguinário que nunca fui, ou um chefe generoso e preocupado que também nunca fui. Não tenho ilusões, já disse, para mim o honroso meio-termo nunca será usado. (Pepetela, 2018, p. 249)

A este desenrolar contínuo de dominação e demonização do inimigo, Agualusa propõe uma "ruptura na economia da vingança e na ordem da retribuição" capaz de "apaziguar o sofrimento e redimir o passado" (Gagnebin, 2013, p. 112). Ao utilizar alegoricamente o sonho contra a força da repressão ditatorial do regime, acena com uma promessa de futuro a ser obtido através da luta, porém sem o uso da violência — "eu não acredito que a violência possa ser libertadora. (...) O que se alcança com a violência permanece envenenado pela violência" (Agualusa, 2017, p. 37-38). A não violência também é verificada na obra de Pepetela, a alternância do poder virá com a morte natural do presidente e não com um golpe ou novas guerras civis. A ansiada transição política torna-se possível após a morte do líder máximo da nação, simbolizando, talvez, que a vontade popular se faria ouvir após a vacância do governo, mesmo não tendo sido capaz de interrompê-lo. Porém, na confusão que toma o palácio durante o velório do presidente morto, a narrativa indica confrontos e mortes causados por opositores políticos, corroborando o medo demonstrado pelo narrador-defunto:

> Não se muda de chefe de um dia para o outro, há risco de convulsão política, mesmo guerra civil, não brinquemos com coisas sérias. (Pepetela, 2018, p. 23)

> É só isso, o puro medo, O MEDO. (Pepetela, 2018, p. 76)

Já para a jovem Karinguiri, filha do sonhador Benchimol,

> [o] medo não é uma escolha. Não há como evitar sentir medo. Contudo, podemos escolher não nos rendermos a ele. Eu e os meus companheiros escolhemos lutar contra o medo. [...] Como é que vocês podem ter medo de um regime que estremece quando sete jovens sem poder algum lhe levantam a voz?" (Agualusa, 2017, p. 208-209)

Embora ambas as narrativas retratem manifestações pacíficas e apelem para uma não violência, projetam a necessária luta contra um poder autocrático, tendendo ambas àquilo que Jeanne Marie Gagnebin aproxima de uma "tradição profética", "uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido; subversão tanto mais violenta quanto ela é também o lembrar de uma promessa e de uma exigência de transformação radical" (GAGNEBIN, 2013, p. 105). Também Peter Pál Pelbart, na esteira dos pensamentos de Mbembe acerca da produção de vida através da luta, afirma que

> [p]ara comunidades submetidas a grandes sofrimentos, a última linha de defesa costuma ser a religião profética ou a função utópica da criação artística. Nessa corre a esperança de "liberação das energias escondidas ou esquecidas, a esperança de uma eventual inversão das potências visíveis e invisíveis, esse sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas" (...). Trata-se, sempre, de "despertar as potências adormecidas, de renovar a festa, esse canal privilegiado de ambivalência, (...) e metáfora de uma história por vir. (Pelbart, 2019, p. 166)

Os romances publicados em 2017 e 2018, como já dissemos, alegorizam os últimos momentos do governo de José Eduardo dos Santos:

> Vão me enterrar numa lixeira. Um presidente soterrado por lixo, deve ser uma metáfora que não entendo, com as faculdades já diminuídas. (...) Mas adivinho as piadas a surgir se me descobrirem o caixão aqui no meio da merda. (...) algum jornal satírico põe logo em título: «Presidente enlixado», o que deve ter mesmo piada, porque não estou propriamente enterrado, mas sim, enlixado mesmo. E bem lixado. (Pepetela, 2018, p. 261)

> Li nos jornais que o presidente se arrisca a ser deportado não para Luanda, mas para um dos vários países onde colocou dinheiro. Agora que perdeu o poder, são muitos os antigos sócios, os antigos confrades, os antigos melhores amigos, a exigir a prisão dele. Desde que fugiu para Rússia, num luxuoso avião, com a mulher e todos os filhos, que se vêm sucedendo as notícias sobre o colapso de imenso império financeiro. Os generais que lhe sucederam no poder, prometendo eleições livres e justas, adiadas a cada seis meses, não o querem de volta. Um julgamento público incomodaria muita gente. (Agualusa, 2017, p. 253)

No plano extratextual, um primeiro passo, tímido, foi dado na direção da alternância política em Angola: em 26 de setembro de 2017, o general reformado João Lourenço assumiu a presidência do país no lugar daquele que ocupou o cargo por 38 anos. Em 2022, Lourenço foi reeleito para seu segundo mandato presidencial, mantendo o controle do país sob as diretrizes do MPLA.

Como afirma o epílogo de *A sociedade dos sonhadores involuntários*, "[t]emos de terminar o que começamos. A luta continua" (Agualusa, 2017, p. 255). Sonho, profecia ou vaticínio, as obras aqui analisadas repercutem a história factual angolana e amplificam o desejo manifesto de renovação política no país.

> Tenho um certo medo dos poetas [e também dos romancistas]. Os bons são uma espécie de adivinhos. (Agualusa, 2017, p. 52)

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *A sociedade dos sonhadores involuntários*. São Paulo: Planeta, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Edição crítica. Tradução e organização de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

ECO, Umberto. *Construir o inimigo e outros ensaios*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin***.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2020.

MIGUEL, Oliveira Adão.; MAGALHÃES, Lívia Diana Rocha. Os 15+2 e a memória educativa da redemocratização em Angola. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, SP, v. 23, p. 1-15, 2023. DOI: 10.20396/rho.v23i00.8674141. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8674141. Acesso em: 30 mar. 2024.

PELBART, Peter Pál. *Ensaios do assombro***.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

PEPETELA. *Sua Excelência de corpo presente*. Alfragide: Dom Quixote, 2018.

SILVA, Renata Flavia da. José Eduardo Agualusa e sua sociedade dos sonhadores involuntários. In: SILVA, D. R. da; PIVETTA, Rejane; BITTENCOURT, R.L. (Orgs.) *Literatura: modos de resistir*. Porto Alegre: Class, 2021, p. 243-259.

Quando a disputa de sentido é também a disputa pela existência: uma análise discursiva materialista das etimologias para a palavra *negro* e seus efeitos pelos sentidos

Rívia Silveira Fonseca

No Brasil, o debate sobre a significação da palavra *negro*, e seus efeitos de sentido, tem sido intenso, desde a década de 70, quando movimentos negros se engajaram politicamente para sedimentar um sentido considerado positivo para o termo. Novas gerações de ativistas, no entanto, têm se posicionado de modo contrário à tomada da palavra, interpretando-a semanticamente como negativa ou, até, depreciativa, em razão de sua história (a deles e a da palavra). Sentidos em disputa, diferentes posições-sujeito em luta. Nessas discussões, não raro, a etimologia da palavra *negro* é mencionada como argumento para sustentar posições em conflito.

No dia 01 de abril de 2020, o ator brasileiro, Babu Santana[1], participante do *reality show Big Brother Brasil* – 20ª. Edição, (BBB 20)[2], em conversa com alguns companheiros de confinamento,

1 Babu Santana é o nome artístico de Alexandre da Silva Santana, ator brasileiro, nascido no dia 10 de dezembro de 1979, na cidade do Rio de Janeiro. Destacou-se pela atuação em diversos papeis no cinema e na televisão, tendo se tornado bastante conhecido pela interpretação do cantor Tim Maia no cinema (2014).

2 O programa consiste na reunião de um grupo de pessoas de diferentes origens, lugares, classes etc., que ficam confinados numa casa para conviverem 24h por dia, sendo filmados, todo o tempo, por cerca de 3 meses e em

defendeu sua posição contrária ao uso da palavra *negro* para fazer referência a pessoas de pele preta. Nesse dia, algo chamou a atenção do público em geral e, sobretudo, a minha como professora de línguas clássicas: a argumentação produzida pelo ator para sustentar seu posicionamento – contrário ao termo *negro* e favorável à palavra *preto* – tinha como principal argumento a formulação de um percurso etimológico específico para palavra *negro* na língua portuguesa[3].

Nesse dia, Babu Santana afirmou que, em português, *negro* originava-se do grego **nigro*[4] [sic], cujo significado seria *inimigo*, e que, posteriormente, durante o processo de escravização, realizado pelos colonizadores portugueses, esse sentido pejorativo, *negro como inimigo*, justificaria a perseguição e a captura dos povos de origem africana para serem escravizados. Por isso, para ele, a palavra *negro* não deveria ser tomada para falar de pessoas pretas. Mas essa não é a etimologia que encontramos registrada nos dicionários etimológicos...

O episódio causou grande repercussão nas redes sociais e na mídia em geral. Uma busca rápida no *Google* nos dá uma mostra do alcance do acontecimento: centenas de links encaminham o leitor para sites, blogs, perfis de redes sociais, vídeos, tuítes, comentários etc., nos quais é possível encontrar os mais variados posicionamentos, seja para concordar, discordar ou corrigir Babu. Na época, o público, confinado em casa pela pandemia de Covid-19, pôde acompanhar pelas telas a trajetória do ator confinado no programa.

---

tese, sem qualquer contato com o mundo exterior (ou com o nível de contato mínimo estabelecido pela direção do programa). O BBB 20 começou cerca de 2 meses antes da implementação do lockdown no Brasil, em 16/03/2020, durante a pandemia de Covid-19. No dia 01/04/2024, o público já estava confinado em suas próprias casas há 2 semanas.

3 Na França, as adaptações equivalentes ao formato do reality show Big Brother, criado pela empresa Endemol, são os programas Loft Story e Secret Story.

4 O uso do asterisco indica que a palavra não encontra registro na língua grega. É uma abstração do sujeito.

Algum tempo depois, no dia 05 de setembro de 2023, participei como avaliadora de uma banca de defesa de mestrado, na qual o candidato mencionava um percurso etimológico semelhante como argumento em defesa do mesmo posicionamento de Babu, ou seja, contrário ao uso da palavra *negro*, favorável ao uso da palavra *preto*. Para o mestrando, *negro* teria tido origem no grego *nekrós*,*-ou* que significa, entre outros sentidos, *cadáver* (Bally, 1950, p. 1317) e, segundo ele, por causa dessa associação de sentidos, *negro é cadáver,* deveríamos preferir a palavra *preto* em seu lugar. É importante observar nesse percurso etimológico, novamente, a presença da língua grega tomada como o ponto de origem para a palavra em português.

Durante a arguição da dissertação, nos lembramos do episódio do BBB20, da fala de Babu Santana e do debate estabelecido nas redes sociais à época. Passados mais de três anos, os sentidos ainda ressoavam. Sentidos que foram ditos antes, em outro lugar. Indagado sobre as possíveis fontes que registravam aquela etimologia proposta, o mestrando não soube informar com precisão sua fonte. Segundo ele, teria circulado na internet um vídeo, no qual um homem de origem africana explicava o percurso etimológico apresentado.

Sugerimos que ele utilizasse dicionários etimológicos como fonte para a pesquisa e reescrevesse aquela passagem do trabalho. Mas o que estava em jogo, não era a reconstituição filológica das etapas de transformação da palavra e seus sentidos ao longo do tempo. Os sentidos eram outros... Tal como Babu, ele buscava sustentar uma posição-sujeito. No fim, a banca recomendou que ele, ou revisasse a etimologia da palavra e reelaborasse sua argumentação, ou retirasse aquela parte do trabalho. Porém, não podíamos negar: a proximidade dos significantes das palavras *negro* e *nekrós* (que se transforma no radical *necro-* em português) torna quase impossível ao sujeito escapar do desejo de aproximar também os seus significados, entrelaçando as suas histórias.

A situação, entretanto, me fez pensar, da posição de analista do discurso, sobre a razão pela qual, em ambos os casos, a etimologia considerada falsa ou fantasiosa, do ponto de vista científico – denominada *etimologia popular* – fazia mais sentido para esses sujeitos do que aquela sedimentada e estabilizada nos dicionários etimológicos. Nenhum dos dois casos se justificaria, por exemplo, pela falta de acesso ao conhecimento. A mim parecia ser, consoante Orlandi (2017, p. 99) "o imponderável, o impensável, o sentido outro. Ideologia e inconsciente cumprindo seu trabalho simbólico".

Movida por tais processos de produção de sentidos, gestos de interpretação desses sujeitos, em março de 2024, iniciei uma pesquisa sobre os efeitos de sentido do comparecimento da etimologia nos discursos, produzidos em diferentes condições, a partir do arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso materialista (AD). Teoria fundada pelo filósofo Michel Pêcheux, na França, e desenvolvida, no Brasil, pela linguista Eni Orlandi e outros pesquisadores. Na pesquisa, o objetivo geral é compreender como essas diferentes formulações etimológicas, produzidas e enunciadas sob diferentes condições, fazem sentido para os sujeitos que as enunciam.

Neste trabalho, mais especificamente, me proponho a analisar a materialidade e os efeitos de sentido desse outro percurso etimológico da palavra *negro*, formulado por Babu Santana, enquanto sujeito do discurso, interpelado ideologicamente e inscrito em determinadas formações discursivas. No caso de Babu, afirmar-se como *preto*, e não como *negro,* ao recuperar o que ele acredita ser a origem desta palavra, é demarcar seu lugar no jogo argumentativo (Orlandi, 2023), produzindo um gesto de resistência, no qual "está presente a ideologia e a relação memória e esquecimento na constituição do sujeito" (Orlandi, 2017, p. 107)

Para realizar a análise proposta, partimos de um breve trecho da conversa entre Babu Santana e alguns participantes do *reality show*, BBB20. Mas antes de fazermos a leitura do *corpus*, trataremos

da etimologia e suas delimitações e aprofundaremos alguns conceitos da AD materialista, mobilizados no dispositivo analítico.

Etimologia e etimologias... do sistema ao discurso

No Ocidente, desde a Antiguidade, registra-se o entusiasmo pelo conhecimento da "verdadeira" origem de uma palavra. A etimologia era realizada por aqueles que se interessavam pelo tema, a partir da relação que os sujeitos estabeleciam entre semelhança fonética (significante) ou semântica (significado) das palavras umas com as outras.

Platão, deixou registrada no diálogo *Crátilo* (386-385 a. C.), sua reflexão mais desenvolvida sobre a etimologia, ao tratar da questão da "justeza dos nomes"[5]. Na obra filosófica, três personagens, Crátilo, Hermógenes e Sócrates, discutem sobre o caráter convencional ou natural da linguagem. O primeiro defende uma visão naturalista; o segundo, uma visão convencionalista; e o terceiro, por meio da dialética, vai intermediar o debate, cuja questão central é ontológica, e mostrar a inconsistência de ambas as teses. A etimologia, então, vai ser explorada como um dispositivo exegético para alcançar o conhecimento verdadeiro.

Paralelamente ao desenvolvimento de uma disciplina etimológica considerada séria, do ponto de vista do que o discurso científico determina como *sério*, o que só irá ocorrer muitos séculos após o debate filosófico, sempre existiu uma etimologia não-científica, com preocupações muito semelhantes, porém menos interessada nos percursos histórico-filológicos e linguísticos, e mais preocupada em estabelecer associações significativas afetivas, seguindo o princípio etimológico fundamental que seria a analogia. De um modo geral, o

5 "Etimologias aparecem de forma parcimoniosa em Protágoras 312c, 361d; Fedro 237a, 238c, 244b, 251c, 255c; Teeteto 194c; República 2:369c; Górgias 493a; Fédon 80-81d; Sofista 221c, 228d; Leis 2:654a, 7:816a, 12:957c, mas é no Crátilo, escrito por volta de 386-385 a.C. que esses problemas são discutidos de modo mais abrangente" (Viaro, 2011, p. 29).

processo que se denomina, desde o séc. XIX, *etimologia popular* é muito semelhante ao que era realizado pelos filósofos e gramáticos antigos e, posteriormente, pelos estudiosos medievais.

No intuito de realizar uma análise discursiva das etimologias, nos interessa compreender tanto o funcionamento daquela que se configura como resultado de estudos realizados por um campo disciplinar associado à Filologia e à Linguística, quanto o daquela denominada *popular* pelo mesmo campo. A oposição *etimologia/ etimologia popular* marca uma distinção entre o percurso etimológico estabelecido por estudiosos e pesquisadores que dominam a metodologia e a metalinguagem científicas e o percurso etimológico formulado por não-especialistas (Baldinger, 1986; Viaro, 2011; Sériot, Bulgakova e Erjen, 2021).

Um longo debate tem acontecido desde que a expressão *etimologia popular* foi estabelecida por Ernest Förstemann, em 1852. Discutem-se os sentidos para a palavra *popular*, uma vez que as formulações consideradas *falsas* do ponto de vista científico nem sempre foram propagadas pelo *povo*. Muitos eruditos estabeleciam e divulgavam etimologias com base em interpretações sem qualquer comprometimento metodológico. Baldinger (1986, p. 2) trata da discussão e apresenta uma série de outras denominações alternativas:

> Ya sé que el término *etimología popular* resulta problemático y que se han propuesto cantidades de otros términos: *etimología asociativa* (Orr), *etimología estática* (Vendryes), *etimología secundaria* (Gilliéron), *etimología espiritual* (geistig) o *metafísica* (Gamillscheg/Spitzer), *etimología sincrónica* (Deutschmann). *paretimología* (Pisani), *analogía léxica* (Runes), *atracción léxica* (Duchácek 1964), *atracción paronimica* (Dauzat), *atracción homonímica* (Dauzat). *asimilación léxica formal y significativa* (Wundt), *motivación secundaria* (Baumann) (Baldinger, 1986, p.2).[6]

6 Já sei que o termo etimologia popular resulta problemático e que se propuseram inúmeros outros termos: *etimologia associativa* (Orr), *etimologia estática (*Vendryès), *etimologia secundária* (Gilliéron), *etimologia espiri-*

A variedade de nomenclaturas diz respeito, basicamente, ao mesmo acontecimento: processos etimológicos que escapam ao método filológico-linguístico da etimologia científica, cujo propósito é explicar o percurso histórico das palavras de um modo objetivo, sustentado por uma metalinguagem específica.

Curiosamente, a *etimologia popular* parece exercer um certo fascínio sobre os sujeitos e, por mais que sua contrapartida científica seja divulgada, ela permanece disputando (e, muitas vezes, ganhando) o espaço no jogo da significação. Vendryès, por exemplo, define a *etimologia popular* como "uma reação contra a arbitrariedade do signo", decorrente de um forte desejo do sujeito de "explicar aquilo de que a língua é incapaz de fornecer a explicação" (1950, p. 56 *apud* Pereira, 2014, p. 135). Discursivamente, poderíamos dizer que este tipo de etimologia emerge de um trabalho do sujeito sobre a língua, considerando-se a inscrição de ambos na história, ambos atravessados pela ideologia.

Distinguimos, por fim, a *Etimologia,* com letra maiúscula, da *etimologia,* com minúscula. A primeira, com *E-,* se refere ao campo de estudos formal, que se desenvolveu ao longo dos séculos até se estabelecer, entre o final do século XVIII e início do XIX, a partir, sobretudo, dos trabalhos de Rasmus Rask e Jacob Grimm. A metodologia de pesquisa destes estudiosos baseava-se na comparação entre línguas, desde as contemporâneas até as mais antigas, amparada por dados empíricos que pudessem "comprovar a relação etimológica mediante regularidades e correspondências" entre as formas (Viaro, 2013, p. 39). A segunda, com *e-*, por sua vez, diz respeito ao percurso etimológico em si mesmo, que resulta de tal pesquisa, e pode ser encontrada nos verbetes dos dicionários etimológicos, por exemplo.

---

tual (geistig) ou *metafísica* (Gamillscheg/Spitzer), *etimologia sincrônica* (Deutschmann), *paretimologia* (Pisani), *analogia léxica* (Runes), *atração léxica* (Duchacek 1964), *atração paronímica* (Dauzat), *atração homonímica* (Dauzat), *assimilação léxica formal e significativa* (Wundt), *motivação secundária* (Baumann). (Baldinger, 1986, p. 2. Tradução nossa)

A Etimologia, então, busca reconstituir historicamente a origem de uma palavra, a partir da análise linguística, com vistas à determinação dos étimos e dos *termini a quibus*. Um método próprio que, em linhas gerais, constitui-se de três etapas: 1. investigar as primeiras ocorrências das palavras em textos (a primeira ocorrência é denominada *terminus a quo*); 2. elaborar hipóteses sobre o estabelecimento dos étimos (palavra que deu origem a outra); 3. reconstruir, se preciso, as etapas não-documentadas do processo de transformação entre o étimo e a palavra pesquisada, ou seja reconstituir o percurso histórico de alterações da palavra.

É possível depreender que as definições de *Etimologia,* enquanto ciência, *etimologia* e *etimologia popular* se constroem com base numa compreensão de língua como um objeto-ficção, isto é, uma língua imaginária. Como teorizam Orlandi e Souza (1988, p. 28), as línguas imaginárias "são as línguas-sistemas, normas, coerções, as línguas-instituição, a-históricas. É a sistematização que faz com elas percam a fluidez e se fixem em línguas-imaginárias". Daí decorre a oposição assimétrica entre etimologia e etimologia popular e, ainda, a compreensão, bastante difundida, de que esta última se configura como exceção, distorção, erro, falsidade, *pseudoetimologia*.

Posicionada num lugar teórico diverso, a análise praticada neste trabalho pressupõe uma outra noção: a de *língua fluida*. Aquela que "pode ser observada e reconhecida quando focalizamos os processos discursivos através da história da constituição de formas e sentidos, tomando os textos como unidades (significativas) de análise, no contexto de sua produção" (Orlandi e Souza, 1988, p. 28).

Discursivamente, considerando a língua como a "materialidade específica do discurso" (Orlandi, 2017, p. 294), a *etimologia popular* não é por nós interpretada como fruto da intuição ou da criatividade do falante, muito menos como a determinação da veracidade ou da falsidade das coisas, mas sim como parte dos processos de significação dos sujeitos. Além disso, quando tomada

pelo sujeito como um argumento, isto é, conforme Orlandi (2023, p. 61) como um gesto de interpretação que aponta em certa direção de sentido, a etimologia popular pode materializar e sustentar posições discursivas de ruptura, de recusa, de resistência...

É essa outra etimologia (que resiste), e seus efeitos, que procuramos analisar, pelo dispositivo da AD materialista, e abordamos a seguir.

Etimologia popular e argumentação no campo da AD

Fundamentada no tripé Marxismo, Psicanálise e Linguística, a Análise do Discurso propõe como objeto de estudo o *discurso,* entendido como "efeito de sentidos entre locutores" (Pêcheux, [1975] 1997a, p. 82) e como objeto de análise o *texto,* "uma 'peça' de linguagem" (Orlandi, 1998, p. 52), compreendido como materialidade discursiva (sendo a língua a materialidade específica do discurso, como dito antes). Como explicita Mariani (1998, p. 23), a disciplina se configura

> como sendo uma teoria crítica da linguagem, constituindo uma disciplina que, por se situar no entremeio das ciências humanas, encontra-se sempre reinvestigando os fundamentos de seu campo de conhecimento: as relações entre a linguagem, a história, a sociedade e a ideologia, a produção de sentidos e a noção de sujeito (Mariani, 1998, p. 23).

Interessa-nos, então, pensar a relação entre o sujeito, a língua e a ideologia, com vistas à investigação dos modos de subjetivação dos sujeitos que os circunscrevem em determinadas *formações discursivas*, definidas por Pêcheux como "aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito". (Pêcheux, [1988] 2014, p.147).

O movimento de passagem da instância da *organização da língua* para a *instância da ordem da língua* indica o deslocamento

fundamental, do ponto de vista discursivo, do sujeito empírico/abstrato para o sujeito material, isto é, o sujeito histórico. "Esse sujeito que se define como 'posição' é um sujeito que se produz entre diferentes discursos, numa relação regrada com a memória do dizer (o interdiscurso), definindo-se em função de uma formação discursiva na relação com as demais" (Orlandi, 1998, p. 49).

O deslocamento teórico da noção de sujeito realizado por Pêcheux ([1975] 1997, [1988] 2014) abriu caminhos para analisarmos o processo de produção de sentidos a partir de um outro lugar: o sujeito para a AD não se confunde com o indivíduo, tal como visto nas ciências biológicas, nem com o sujeito da Pragmática, ou mesmo da Linguística, campos em que o "eu" é tomado em sua evidência, ou seja, identificado consigo mesmo e não como um efeito-sujeito. O efeito de que trata Pêcheux é resultante da interpelação da ideologia sobre os indivíduos, ou seja "trata-se da evidência do sujeito como único, insubstituível e idêntico a si mesmo". (Pêcheux, [1988] 2014. p. 141).

Nesse sentido, o "sujeito é 'posição' entre outras" e o "modo pelo qual ele se constitui enquanto posição não lhe é acessível. Esse é o efeito ideológico elementar." (Orlandi, 1998, p. 48). O atravessamento da ideologia promove o efeito de *assujeitamento,* no qual o sujeito passa por dois esquecimentos, segundo Pêcheux: ([1969] 1997a): o primeiro, denominado esquecimento número 1, é aquele em que o sujeito se esquece de que não é origem do dizer, e o segundo, por sua vez, denominado esquecimento número 2, é aquele que produz o efeito do poder de escolha, pois o sujeito esquece de que o que ele diz já foi dito antes, em outro lugar.

Assim, ao tomar um percurso etimológico no seu dizer, o sujeito, afetado pelos esquecimentos, trabalha no nível da formulação, mas sua posição-sujeito já está determinada pelas formações discursivas. Para o sujeito, interpelado ideologicamente, os sentidos materializados pelas etimologias funcionam no campo das projeções imaginárias, naturalizando-se como evidência, como verdade.

O primeiro esquecimento é inacessível ao sujeito, visto que se dá no nível inconsciente. O segundo ocorre com um certo grau de consciência do sujeito na zona dos processos enunciativos. É possível observar o esquecimento número 2 em funcionamento quando, ao enunciar, o sujeito (se) corrige, retoma, ou reformula partes do seu dizer com a finalidade de esclarecer, explicitar, revisar ou aprofundar o que foi dito, modo pelo qual as etimologias frequentemente comparecem nos textos.

A relação assimétrica entre esses dois esquecimentos (sendo o primeiro dominante sobre o segundo) sustenta a ilusão do sujeito. Nessa direção, poderíamos dizer que os percursos etimológicos comparecem no nível enunciativo, formulável, pré-consciente para o sujeito, momento em que ele se crê no controle do que diz de si mesmo, como ponto de deriva para o não-formulável, lugar do esquecimento de não ser a origem do dizer.

O segundo esquecimento atua, ainda, fortemente, na argumentação, definida enquanto técnica, pois na sua ilusão de completude e origem, o sujeito acredita ser livre para, no nível da formulação, dizer o que pensa, defender posicionamentos (Pêcheux, [1975] 1997, p. 177). Ele, até mesmo, se crê livre para realizar a ilusão pragmático-performativa de ser capaz de, no domínio do manejo de um conjunto de estratégias e mecanismos – "coisas a saber" (Pêcheux, 1997b, p. 34) –, convencer ou persuadir o outro.

Crer-se livre, entendendo a liberdade como manifestação do individualismo, decorre, não somente pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito (forma sujeito-histórica), mas também pelos modos de individuação do sujeito pelo Estado. "O sujeito individuado em seu solipsismo cede à ilusão de que é centro e origem: ideologia dominante do capitalismo, a do sujeito pragmático" (Orlandi, 2017, p. 288).

Do lugar teórico da AD materialista, a argumentação, como teoriza Orlandi (1998, p. 49-50), vai ser compreendida "no processo

histórico em que as posições dos sujeitos são constituídas". De modo que "(...) a instância da formulação – em que entrem as intenções – já está determinada pelo jogo das diferentes posições do sujeito em relação às formações discursivas, jogo ao qual ele não tem acesso direto". Isso ocorre, pois, como explicita a autora, "a argumentação é um modo de funcionamento da ideologia. A ideologia é constitutiva da argumentação, ela estrutura a argumentação" (Orlandi, 2023, p. 82).

A etimologia é, por vezes, apresentada pela Retórica tradicional como figura de linguagem (ou recurso linguístico) que corrobora argumentos de autoridade. De tal modo, a formulação da etimologia pelo sujeito no processo enunciativo teria a função de atribuir certo grau de veracidade (do ponto de vista discursivo, um efeito de sentido) e garantir respaldo ao seu dizer. A presença da etimologia no texto poderia, então, conferir-lhe o peso, a autoridade necessária, para fundamentar a defesa de uma tese.

Discursivamente, as etimologias, como argumentos, materializam um disputa de interpretações, ancoradas no tecido esgarçado, no trajeto lacunar, da memória discursiva, que, segundo Pêcheux (2015, p. 46), é aquilo que, "face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível".

A etimologia popular, então, funciona como delimitação, estabilização e sustentação de sentidos para palavras e expressões, no trabalho da memória sobre a própria memória, e, reflexivamente, do sujeito sobre a língua. Ela é a marca da inscrição de seu dizer no interdiscurso, tornando-o reconhecível, inteligível, como forma de manifestação de um lugar de saber.

Passemos à análise.

Análise discursiva da etimologia formulada por Babu Santana

As condições de produção do texto em análise acumulam camadas: a fala de um ator negro, num programa televisivo veiculado em rede nacional. O programa é um *reality show, Big Brother Brasil*, (BBB), cuja dinâmica consiste em confinar um grupo de pessoas desconhecidas entre si para serem vigiadas/filmadas 24h por dia, por cerca de 3 meses. A primeira edição brasileira do programa foi exibida em 2000, um sucesso de público imediato.

Idealizado como um produto midiático, o programa não só "se vendeu", como ainda vendeu os produtos das marcas associadas. Os participantes são confinados numa ampla casa cenográfica, com muitos espaços delineados para serem compartilhados confortavelmente. Ainda assim, a organização de alguns ambientes é feita para criar um certo incômodo entre os participantes, nos quartos, por exemplo, onde a decoração apresenta cores fortes e vibrantes e camas em número menor que o de confinados. Ao longo de 19 edições a "fórmula do sucesso" continuou a se repetir.

A 20a. edição do BBB (2020) introduziu um elemento novo: participantes conhecidos do público, pelo menos de alguns nichos. Ao grupo de desconhecidos, juntaram-se artistas, modelos e *influencers*. Foi a primeira vez que o programa aderiu deliberadamente a um *casting*. Durante alguns dias, os participantes (personagens?) viveram momentos dignos do *Show de Truman*[7], sem saber que o cenário externo mundial se alterava profundamente. A pandemia de Covid-19 atingiu o país e, enquanto eles estavam confinados na "casa mais vigiada do Brasil" para ganhar um prêmio de 1,5 milhão de reais, os outros brasileiros entravam em outro tipo de confinamento para não perderem suas vidas. Nesse ano, o programa superou todas

7 *O show de Truman, o show da vida* (1998) é um filme, que conta a vida de Truman Burbank (interpretado por Jim Carey), um homem que não sabe que vive numa realidade paralela simulada num programa de TV.

as marcas anteriores. Os recordes de audiência, de telefonemas, de votos e de conflitos foram todos batidos.

No dia em que o participante Babu Santana, artista já reconhecido por seu trabalho no cinema e na televisão, formulou a etimologia que se transformou num acontecimento midiático, o grupo já estava confinado há cerca de 2 meses, desde 21 de janeiro de 2020 (a 20ª. edição foi encerrada em 27 de abril). Durante esse tempo, o ator vinha tendo confrontos com alguns dos outros participantes, que eram 20 pessoas ao todo. Dentre elas, apenas duas se identificaram como negras, Babu e a médica Thelma Assis, que foi a vencedora da edição.

O *corpus* de análise se constitui de um trecho da fala do ator Babu Santana, em conversa com alguns participantes, extraído de um vídeo curto, de 1 '45 ", feito a partir do episódio transmitido pela *Rede Globo de Televisão* no dia 01 de abril de 2020[8]. O corte foi postado na rede social *Facebook,* na página *Programa EM FOCO,* que na apresentação se descreve como "Programa Jornalístico com entrevistas e matérias relevantes de Carapicuíba e região", um "site de notícias e mídia". Não há registro sobre os administradores, no entanto as respostas aos comentários são postadas por um perfil pessoal.

Selecionamos esse corte, e não outro, pela sua dimensão e pelo destaque que dá ao percurso etimológico. Além disso, foi através da mídia e das redes que os sentidos circularam. No *Youtube,* e outras plataformas digitais, há vários cortes, de variada extensão, que mostram a conversa que aconteceu entre os participantes. Escolhemos alguns excertos do texto como sequências discursivas (Courtine, 1981). As sequências foram formuladas pelo ator e mais uma participante, durante uma conversa na cozinha da casa do BBB20, logo após uma das participantes ter falado sobre seu trabalho voluntário em Moçambique, como embaixadora de uma ONG. Vejamos:

8 Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=564788100825053 Acesso em: 27 agosto 2024.

SEQUÊNCIA DISCURSIVA 1:

Babu: *...tanto é que... pessoas de pele preta não era chamada de negros, era mouros, africanos, qualquer coisa menos negro,* ***negro vem de 'nigro', do grego, que é 'inimigo'... é por isso que eu renego esse nome, por exemplo, 'nigro' é inimigo,*** *se você pegar negro, se você pegar negro no dicionário brasi...português, é, é, o que não remete luz, funestro* [sic], *é sinistro, negro num tem uma atribuição positiva a essa palavra...* (Grifo nosso)

SEQUÊNCIA DISCURSIVA 2:
Outro participante: *...então qual é o certo?*

SEQUÊNCIA DISCURSIVA 3:
Babu: *... pra mim, preto, como falam os ... americanos,* ***I'm black man, I'm black man!*** *Em lugar nenhum no mundo o homem da pele preta aceita ser chamado de negro, só aqui no Brasil...* (Grifo nosso).

A formulação etimológica pode ser identificada na repetição do enunciado *X vem de Y* (e suas variações *X se origina de Y, X é proveniente de Y*...) em que X pode ser substituído por qualquer palavra ou expressão de uma língua determinada e Y pode ser substituído por uma palavra ou expressão de outra língua mais distante no tempo e no espaço.

Essa repetição da forma material, mais ou menos elaborada, vai materializar o efeito etimológico. Ela é possível de ser compreendida porque se inscreve na memória do dizer, uma memória constitutiva dos enunciados. O interdiscurso sustenta a "memória constitutiva dos enunciados", congregando memória e esquecimento e "caracteriza, no plano da textualização da memória, o conjunto de vestígios discursivos, resultantes dos deslocamentos, antagonismos e alianças entre FD's [formações discursivas]" (Mariani, 1998, p. 43).

A fórmula da etimologia pode ser observada em diferentes textos, sobretudo naqueles em que os discursos pedagógico, científico e religioso se concretizam[9]. Na sequência 1, identificamos vestígios de formulações didáticas e científicas: a formulação etimológica, "*negro vem de 'nigro', do grego, que é 'inimigo'*", produz o efeito de evidência do sentido, *negro é inimigo,* pela definição da origem que confere um peso ao argumento, uma autoridade, ancorada numa língua imaginada e imaginária: o grego.

O efeito didático-pedagógico se evidencia também ao dizer *se você pegar negro no dicionário brasi...português*. E aqui observamos duas línguas em confronto: o português e o brasileiro. A acepção pejorativa da palavra *negro* sedimentou-se numa língua e não na outra. Comparecem aí o imaginário sobre as línguas e o imaginário sobre o domínio da língua-sistema como fonte de saber. O grego oracular e o português colonizador. E o brasileiro? Apenas "*brasi...",* comparece pela metade, sobrepujado pelo português. Como que forçando uma saída...

A etimologia formulada por Babu, reconhecida na materialidade da fórmula *X vem de Y*, concretiza na língua, como dissemos, a formulação de percurso histórico para uma palavra, textualizando a memória. Mas o percurso etimológico estabelecido afasta-se daquele pressuposto pela ciência etimológica. Apesar dos efeitos de autoridade, origem e verdade produzidos pela presença da formulação etimológica – que podem ser corroborados pela questão posta por uma das participantes na sequência 2, "*então qual é o certo?",* apontando para a mudança de direcionamento dos sentidos – Babu faz circular um caso de *etimologia popular*.

O que diz, então, a Etimologia? A palavra *negro* em português, de acordo com Cunha (2010, p. 448), registrada no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa,* é proveniente do termo latino

9 No decorrer da pesquisa, pretendemos estudar mais detidamente a relação entre a etimologia e esses discursos.

niger (um adjetivo triforme *niger, nigra, nigrum*), cujo acusativo (considerado caso lexicogênico do português) no singular masculino é *nigrum*, que significa 'preto, escuro', denominando a cor de objetos e pessoas. Há registros da palavra *negro,* em língua portuguesa, como adjetivo, desde o século XIII, porém relacionada a significados como "*preto, sujo, lúgubre"*, nos quais se materializa um processo de deslizamento metafórico em que serão associados à palavra sentidos que não remetem apenas à cor em si.

A forma substantivada da palavra *negro* vai ser registrada algum tempo depois, por volta do século XVI, não por acaso, já no período em que ocorrem as primeiras ações do processo de dominação e escravização dos povos africanos pelos portugueses. Historicamente, é partir desse acontecimento que, no discurso, se configuram formações discursivas nas quais a palavra *negro* passa a ser associada à palavra *escravo,* produzindo-se efeitos de sentidos negativos e depreciativos. Passaram-se séculos até que fosse possível ressignificar o termo. O processo de ressignificação da palavra, posto em prática por diversos grupos do movimento negro em diferentes lugares, desde o início do século XX, contudo, não apaga os sentidos já produzidos, eles já se ancoraram na memória discursiva e passaram a constituir o interdiscurso, *aquilo que já foi dito antes em outro lugar*.

O ator brasileiro, Babu Santana, um *homem preto*, como ele mesmo se identificou na época, mesmo num programa televisivo em rede nacional foi vítima de diversos atos racistas, materializados em comentários ofensivos sobre seu cabelo, sobre seu corpo, sobre sua forma de falar, precisou, consoante Orlandi, "superar a compreensibilidade" e "aventurar-se no *nonsense* para produzir outros sentidos", "distanciar-se dessa situação na própria situação" para tentar "livrar-se da insignificância" (Orlandi, 2023, p. 55). A *etimologia popular* no caso de Babu não é uma questão de desconhecimento, de propagação deliberada de erro, ela é o possível de se dizer.

Na sequência 3, mais uma língua comparece: o inglês americano. Outra memória. Outro modo de significar. Algo que não foi possível de ser dito nem em grego, nem em português, nem em brasileiro, formulou-se em outra língua e inscreveu-se, assim, em outra história: *pra mim, preto, como falam os... americanos, I'm black man, I'm black man!*. Babu Santana, enquanto sujeito do discurso, identifica-se com uma outra formação discursiva: àquela que remete ao movimento negro americano *Black Power*, organizado, em meados da década de 60, por membros do partido dos Pantera Negra, que defendia o uso da palavra *black, preto*, em português, para identificar os americanos descendentes de povos africanos escravizados.

No contexto sócio-histórico brasileiro, o movimento *Black Power* produziu muitos sentidos. As roupas, os cabelos, os gestos (de interpretação) constituíram-se como evidência para significar a negritude, não só nos Estados Unidos da América, mas também no Brasil. Um artista que difundiu formas de musicalidade negra americana, como o *soul* e o *funk,* foi o cantor Tim Maia, interpretado por Babu Santana, em 2014, na cinebiografia, *Tim Maia - Não há nada igual*. O filme, enquanto materialidade discursiva, se inscreve no interdiscurso, o já-dito antes em algum lugar, que, para o sujeito Babu Santana, sustenta e torna possível sua identificação como um *black man* (homem preto).

Alguns apontamentos para seguir o percurso...

Podemos dizer que para Babu Santana (e também para o mestrando de que falei na Introdução) a etimologia do termo *negro*, funcionando como argumento, independentemente de como foi formulada, amparada pelo método científico ou não, materializa, no texto, o confronto das formações discursivas em disputa. Não somente os sentidos se colocam em conflito, mas as línguas que os materializam também. O grego, o português, o brasileiro e o inglês dão corpo ao imaginário social sobre ser um sujeito negro.

A formulação etimológica, especialmente a popular, em que a analogia linguística desliza para a metáfora discursiva, se abre como ponto de deriva para a dispersão de sentidos que constituem o sujeito em sua divisão.

O preconceito, enquanto discursividade que atravessa os sujeitos que o sofrem e que o praticam, "não é um processo consciente". Como teoriza Orlandi, o sujeito não tem "acesso ao modo como os preconceitos se constituem nele". Os preconceitos "vêm pela sua filiação a sentidos que ele mesmo nem sabe como se formaram nele" (Orlandi, 2017, p. 94). Mas, uma vez que a ilusão da evidência para os sujeitos se constitui pelo processo de interpelação ideológica, em que há falhas, abre-se espaço para o equívoco, é possível persistir, resistir, para enfim, continuar a existir em outras versões.

A partir destas primeiras reflexões, na continuidade do trabalho de pesquisa, pretendo organizar um *corpus* de análise que inclua outros exemplos de etimologias populares no recorte temático preconceito/racismo/antirracismo (como parte das formas de subjetivação e processos de individuação do sujeito) para trabalhar a ideia de *etimologia de resistência* em confronto com outros funcionamentos, como no caso da linguística/etimologia de *recusa,* por exemplo, apresentada por Sériot, Bulgakova e Erjen (2021), num estudo sobre a produção de pseudolinguistas de extrema-direita no leste europeu; ou ainda da ideia de etimologia *freestyle* formulada para aproximar um discurso antirracista de posições conservadoras extremistas; e para pensar a etimologia enquanto discurso, *discurso etimológico,* entre outros objetivos.

No final do anexo III de sua obra seminal, Pêcheux ([1988] 2014, p. 281) menciona dois pontos incontornáveis em sua "pequena trilha". Retomo, aqui, um deles pelo que faz ressoar em mim, em múltiplos sentidos: "não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso 'ousar se revoltar'".

REFERÊNCIAS

BALLY, C. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1950.

BALDINGER, Kurt. Etimología y onomástica. *LEXIS*, Heidelberg, v. X, n. l, p. 1-24, 1986.

COURTINE, J. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, no 62, Paris: Didier/Larousse, 1981, p. 9-128.

CUNHA. *Dicionário etimológico da l*ingua portuguesa. 4a. ed., Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

MARIANI, B. *O PCB e a imprensa*: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de janeiro: Revan; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

ORLANDI, E; SOUZA, T. C.C. de. A língua imaginária e a língua fluida: dois métodos de trabalho com a linguagem. *In:* ORLANDI, E. (org.). *Política linguística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988.

ORLANDI, E. *Interpretação:* autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1998.

ORLANDI, E. *Eu, tu, ele*: discurso e real da história. 2ª. ed. Campinas: Pontes, 2017.

ORLANDI, E. *Argumentação e análise de discurso:* conceito e análise. Campinas, SP: Pontes, 2023.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Trad. Bethania Mariani *et al*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997a, p. 61-162.

PÊCHEUX, M. *O discurso:* estrutura ou acontecimento. 2 ed. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1997b.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. 5 ed. Trad. Eni Orlandi *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Trad. Bethania Mariani *et al*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997, p. 163-252.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. De Saussure, de outras contribuições,

de ocorrências linguísticas: a relevância da etimologia popular. *Matraga* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S. l.], v. 21, n. 34, p. 2014. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/17511 Acesso em: 28 ago. 2024.

SÉRIOT, P.; BULGAKOVA, E.; ERJEN, A. linguística popular e pseudo-estudiosos. In: BARONAS, R.; CONTI, T.; GONÇALVES, M. (orgs.) *Linguística popular – folk linguistics:* saberes linguísticos de meia tigela?. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2021, p. 124-151.

VIARO, M. E. *Etimologia*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

VIARO, M. E. Uma breve história da etimologia. *Filologia e Linguística Portuguesa*, [S. l.], v. 15, n. esp., p. 27-67, 2013.

Literatura e migração na Amazônia[1]

Roberto Mibielli

Nosso trabalho tenciona observar, no âmbito da literatura gerada na Amazônia, por escritores migrados de outras regiões, de que modo constroem uma imagem desse local. Discute-se, ao longo de seu desenvolvimento, como as imagens que ainda hoje subsistem, no imaginário popular foram cunhadas, ou incrementadas na voz desses escritores. Procuramos entender, até que ponto esses escritores veiculam discursos detratores ou exotizantes do local, em relação à sua terra de origem familiar ou própria, ou em relação ao que consideram universal /cosmopolita. Para este fim, elegeremos textos de cinco autores: Nenê Macaggi, Ferreira de Castro, Gastão Cruls, Elizabeth Azize, Alberto Rangel.

A Amazônia tem sido pródiga em atrair, seja pelo exotismo, seja pela necessidade de encontrar um espaço inexistente nas demais regiões do país, e mesmo no estrangeiro, pessoas dos mais variados tipos, com as mais variadas ideias preconcebidas sobre o local. Entre esses, os escritores, os fazedores de cultura, atores, músicos, etc.

Em princípio, estimulada por inúmeros governos que apregoavam a integração do território amazônico ao território nacional,

1 A pesquisa para este artigo foi desenvolvida com uma bolsa de produtividade em pesquisa, concedida pelo CNPq (Brasil).

pela via da colonização, circulava em vários meios e níveis sociais a premissa de que, sendo a Amazônia coberta de florestas, ela estaria vazia de vida humana, sendo, portanto, necessário preenchê-la. A lógica do vazio ignorava maldosamente a existência de inúmeras comunidades silvícolas de indígenas, ocasionando, no mais das vezes, o conflito pela posse de uma terra que já possuía dono. Nesse rastro de destruição, encontramos alguns relatos de migrantes, de viajantes e de habitantes locais, nos quais são levantadas questões extremamente relevantes sobre o modo como uma imagem da Amazônia é co-construída pelos que para lá se deslocaram.

O estabelecimento de colônias estrangeiras, por exemplo, pode ser observado no caso das obras de Milton Hatoum e Elizabeth Azize, quando trazem para o mundo da ficção o estabelecimento de colônias árabes e seus modos de vida no interior da Amazônia. Esses textos, embora não pretendam propriamente discutir a condição migrante, apontam para as dificuldades do novo contexto, além de pautarem no enredo de suas narrativas os costumes trazidos de outras terras para o espaço amazônida, assim como a forma como é vista essa nova realidade e lugar.

Importante ressaltar que nem Milton Hatoum, nem Elizabeth Azize, embora tenham ascendência libanesa e árabe, são migrantes. Ambos nasceram e se criaram na Amazônia. Ele nativo de Manaus, ela nascida em Manacapuru. Ambos de segunda geração de famílias migrantes, com pais originários do Oriente Médio.

Os romances de Milton, são seis até o presente momento: *Relato de um Certo Oriente (1989)*, *Dois Irmãos (2000)*, *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado,* e dois volumes da trilogia "O lugar mais sombrio": *A Noite da Espera* (2017), *Pontos de Fuga* (2019). O romance escrito por Beth Azize *E Deus chorou sobre o rio* (1984), embora seja o único publicado pela autora, faz parte desse universo que, ainda que seus autores não sejam migrantes, tematiza a migração através de seus personagens. Alguns, inclusive,

consideram esse último um documento fidedigno sobre a migração árabe na Amazônia, muito embora se trate de um romance.

No caso de Hatoum, quase todos os seus textos, excetuando os dois últimos pertencentes à trilogia *O Lugar mais sombrio*, fazem referência a esse modo de vida dos migrantes na Amazônia, descortinando uma série de retratos daquela realidade pelos olhos de personagens que representam as migrações e interrelações entre o estrangeiro e o local.

É importante ressaltar que, do outro lado da moeda, no suposto "vazio" amazônida, as comunidades indígenas de Abya yala sofreram com a chegada dos colonizadores, sendo forçadas a migrar ainda para mais longe em seus territórios. Muito embora boa parte das culturas indígenas seja considerada nômade, por natureza, em alguns casos como o que relata Gabriel Viriato Raposo, essa migração os levou para além das terras que conheciam ancestralmente como seus domínios.

O Êxodo das populações originárias, ao menos no que tange a Roraima, é pautado em narrativas de testemunho, demonstrando o outro lado da moeda das questões migratórias. É o caso do já citado Gabriel Viriato Raposo, em *Ritorno Alla Maloca*. Davi Kopenawa, por seu lado, estabelece um parâmetro diferente, revelando em seu testemunho, as visões, como xamã de seu povo, de um futuro sombrio, no qual prevalece a "profecia cosmoecológica sobre a morte dos xamãs e o fim da humanidade" (p. 52). Nas suas visões ele explica que somente os xapiri têm o poder para não permitir que o mal avance sobre a mata, a natureza e, consequentemente sobre seu povo, pois eles: "protegem contra todas as coisas ruins: a escuridão, a fome e a doença" (p. 216). Mas adverte que com o fim dos xamãs, o céu há de cair mais uma vez, e esse será o fim da humanidade.

Embora as populações indígenas, em geral, em especial as que vivem na mata, tenham um sistema de vida calcado no nomadismo, mudando sua comunidade de lugar de tempos em tempos, no caso

Yanomami, mesmo tendo obtido um território de aproximadamente 97.000 quilômetros quadrados, homologado como Terra Indígena Yanomami, em 1992, o que se percebe é um recuo, desde a década de 90, de parte dessa população em direção ao isolamento, na mata fechada, na tentativa de fugir à destruição. Esse tipo de migração (não apenas dos Yanomami), de uma significativa parcela dos povos indígenas, que se mantêm mais próximos de suas tradições, como assinalado acima, também pode ser caracterizada como movimento migratório forçado, em função da opressão que sofrem.

É importante ressaltar que, nesse pedaço da Amazônia, a migração forçada não atingiu apenas as comunidades indígenas, mas foi fator preponderante na construção de comunidades estrangeiras e colônias na Região. No preâmbulo do seu livro *Emigrantes*, de 1928, Ferreira de Castro explica essa relação da migração com a opressão:

> Os homens transitam do Norte para o Sul, de Leste para Oeste, de país para país em busca de pão e de um futuro melhor. Nascem por uma fatalidade biológica e quando, aberta a consciência, olham para a vida, verificam que só a alguns deles parece ser permitido o direito de viver. Uns resignam-se logo à situação de elementos supérfluos, de indivíduos que excederam o número, de seres que o são apenas no sofrimento, no vegetar fisiológico de uma existência condicionada por milhentas restrições. Curvam-se aos conceitos estabelecidos de há muito, aceitam por bom o que já estava enraizado quando eles chegaram e deixam-se ir assim, humildes, apagados, submissos do berço ao túmulo – a ver, pacientemente, a vida que vivem outros homens mais felizes. Alguns, porém, não se resignam facilmente. A terra em que nasceram, que lhes ensinaram a amar com grandes tropos patrióticos, com palavras farfalhantes, existe apenas, como o resto do mundo, para fruição de uma minoria. E eles, mordidas as almas por compreensíveis ambições, querem também viver, querem também usufruir regalias iguais às que desfrutam os homens privilegiados. E deslocam-se, e migram, e transitam de

> continente a continente, de hemisfério a hemisfério, em busca do seu pão. (Castro, 1983 p. 13)

Para o também autor de *A Selva*, a opressão, a exploração do homem pelo homem, acaba gerando a necessidade da migração em busca do pão de cada dia. O que ele não explica, é que ele mesmo tornou-se um migrante em terras amazônicas, não exatamente por necessidade material, mas por ter militado, em Portugal, ao lado dos monarquistas, quando os republicanos tomaram o poder, tendo que se exilar no Brasil, preferencialmente onde não pudesse ser alcançado.

No Brasil, escondeu-se na Região amazônica, onde foi parar, aí sim, por uma questão de sobrevivência, na extração do látex, sendo, de certo modo, um pouco privilegiado, pelo fato de saber ler e escrever. Desse modo foi promovido a ajudante de escritório. Mesmo assim, viveu, enquanto esteve nos seringais, em condições análogas à escravidão, como descreve em *A Selva*:

> Balbino tardava; ter-se-ia esquecido, não viria, talvez. Sobretudo, a ideia de olvido humilhava Alberto. Os seus olhos já não se preocupavam com a paisagem; estavam atentos à escada que ligava os dois conveses e, de tanto pensar no almoço, o apetite avolumara-se de modo obsessivo. Cigarro sobre cigarro, para ludibriar o tempo e o despeito, já o estômago, suportando sucos inúteis, reagia com náuseas ao tabaco. Mas ele confiava ainda e ia entretecendo sucessivas hipóteses sobre as suas refeições. «Sentá-lo-iam à mesa dos passageiros de primeira ou mandar-lhe-iam a comida para ali? Lá em cima é que se devia estar bem. Ali, entre aquela gente promíscua e sórdida, amoldável a todas as circunstâncias, o almoço ou o jantar, por muito bons que fossem, não lhe dariam prazer». (Castro, 1976, p. 54)

Nesse trecho, o personagem Alberto, um português, sobrinho de um empresário do porto de Manaus, que vive às custas do tio (em decadência, graças ao fim do ciclo caucheiro), é obrigado por este, a embarcar rumo ao seringal, na tropa de um agenciador de

trabalhadores (Balbino), com a promessa de que, sendo português e alfabetizado, seria bem tratado. O episódio narra o momento em que ele, já dentro do vapor, viajando na terceira classe, recusa a oferta de um negro (que viria a se tornar seu amigo no seringal), de um prato de comida, esperando ser levado à primeira classe, onde teria sua refeição.

Ibrahim Base, no seu livro *Ferreira de Castro: Um imigrante português na Amazônia* (2010), indica a possibilidade de que parte dos fatos ficcionais narrados sejam, de fato autobiográficos. A consciência do personagem de que foi enganado, começa a despertar ainda no trajeto fluvial que o levará ao seringal:

> Mas Balbino, ao descer, horas depois, não transformou em realidade nenhuma das recalcadas admissões. Passou por ele com um «Boa tarde» seco, quase altivo, e foi abranger, num olhar sagaz de capitão, o grupo dos contratados. Via-se que a sua visita se realizava para tranquilidade dele próprio e não pelos outros, pelos que se comprimiam cá embaixo, no convés viscoso e nauseabundo. Dois ou três cearenses aproximaram-se humildemente e alguma coisa lhe pediram, porque o gesto da sua mão foi negativo e as palavras breves e terminantes (Castro, 1976, p.55)

Além da consciência de que foi enganado, a cena aponta a presença da migração intranacional de trabalhadores da seringa oriundos do Nordeste brasileiro, na figura dos "três cearenses" que "aproximaram-se humildemente e alguma coisa lhe pediram" (ao Balbino), marcando uma relação de desigualdade, à qual também se sujeitou o autor, no curso de sua vida, ao se refugiar no Brasil, da perseguição política dos adeptos da República em Portugal.

> Um instante depois, dele só existia, no convés da terceira classe, o odor do seu charuto — um odor forte que a brisa se apressou a levar dali.
>
> Alberto sentia impulsos de morder as próprias mãos, de despedaçar fosse o que fosse, transformando em energia a sua debilidade.

> A humilhação dava-lhe cóleras mesquinhas, desejos vis e ignaros. E a crise só terminou ao fechar do dia, quando, com a fadiga do espírito, se adensou a tristeza da vida ali e a imperativa realidade.
>
> Na penumbra dos corredores começaram a esboçar-se os que iam formar cortejo junto ao caldeirão fumegante onde se racionava o jantar. E ele foi também estender o seu mísero prato de folha à colheraça que o copeiro manejava, dum modo quase automático. (Castro, 1976, p.55)

A revolta, a humilhação, o *modus vivendi* da população de migrados que compunha o "exército da seringa", nada tinham de exotismo, muito embora, o cenário inicial de morte e desolação, fosse descrito pelo personagem Alberto, como "romântico":

> De longe a longe, Alberto surpreendia também quatro ou cinco cruzes místicas apodrecendo entre erva alta, nos pontos mais elevados da margem. A visão perdia-se rapidamente, abafada pela selva que avançava sobre o pequeno cemitério, a espalhar a vida sobre a terra da morte. Contudo, essas necrópoles humildes, onde não existiam mármores nem solenes epitáfios, constituíam o único elemento romântico daquelas solitárias paragens. (Castro, 1976, p.54)

Outro escritor, dessa vez um brasileiro, oriundo do Nordeste brasileiro, como os personagens do português Ferreira de Castro, o contista pernambucano Alberto Rangel, também descreverá a temática da migração a partir da opressão social, mas, diferentemente do português, sua descrição dará conta de um estatuto tácito de funcionamento escravista do seringal, do qual muito dificilmente se podia escapar:

> Instituiu-se o trabalho com a escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos. Demais, fora

> preciso organizar, em plena selva aquilo de que o pensamento social do país, focado na Rua do Ouvidor, não a cogitara nunca. Dir-se-ia uma nação de malandrins, um país de cocagne; jamais se sentiu a necessidade de dar ordem ao trabalho, como se este a ninguém preocupasse. Incrível dizer-se — foram seringueiros que golpearam a lei fundamental da nação livre! Porquanto aconteceu então, ante condições especialíssimas, o que se houvera seguido espontaneamente não bastava. Um seringal, em fim de contas, não era a estância de gado, nem a fazenda de café, nem o engenho de cana. O que satisfazia na campanha do Rio Grande, no oeste de São Paulo, no interior de Pernambuco, não era suficiente no Madeira, no Purus, no Juruá. (Rangel, 2008, p. 122)

A revolta, o desejo de fuga, o medo das pragas, não pontuam apenas as narrativas ficcionais sobre os seringais. Nas narrativas em torno da instalação da ferrovia Madeira Mamoré, em Rondônia, também, trabalhadores estrangeiros, capatazes e empreendedores assinalaram, desde o final do século XIX até meados do século XX, o mesmo sofrimento que dá título ao livro de Rangel, pelo qual a Amazônia passou a ser conhecida, para além de todo o exotismo que alguns autores e viajantes destacam em suas paisagens: *Inferno Verde*. É nesse contexto que Alberto Rangel assinala o *modus vivendi* dos migrantes que aceitaram viver da seringa:

> Os estatutos da nova sociedade, que quis viver, receberam esta base: não poder o seringueiro abandonar o seringal, sem estar quite para com o patrão.
>
> Por isso, em muitas ocasiões, dera ao Sabino o ímpeto de sacudir fora o balde de leite, cruzar os braços na estrada, nela ficando hirto, até a morte sobrevir; outras vezes, pensara em correr os riscos de roubar uma canoa e fugir para Manaus... Chegar de sua terra, no insólito desejo de fortuna, para estabelecer-se um dia no Sitiá, com o campo de panasco e uns novilhos e cabras; e, em troca, ali ficar no estranho deserto alagadiço de um fundão do

> Amazonas, comido de "praga" e a cair de sezões! Com a situação, que se lhe oferecia, de solvado o seu pobre coração renascia. Haveria de voltar à sua terra, se Deus quisesse! (Rangel, 2008, p.123)

Nesse conto, intitulado *Maibi*, Rangel, antes de descrever o desejo de fugir à condição de periferização que quase sempre acossa o migrante, diante do local, menos conhecido, mais desafiador e, quase sempre, destruidor de expectativas, para o qual se desloca, aponta, tal e qual o faz Ferreira de Castro em *A Selva*, o modo pelo qual eram arregimentados os trabalhadores da seringa:

> Com o carregamento desembarcara o pessoal, que o guarda-livros fora buscar ao Ceará. Umas vinte cabeças, gente do Crato e de Crateús. Os agenciados tinham sido, no porto de Camocim, cinqüenta ao todo. Mas, uns haviam fugido no Pará, outros em Manaus e cinco haviam "dado o prego" com as febres.

> "Oh! canalha safada!" tal a frase que o empregado entremeava, a cada passo, aludindo aos engajados, no relatar facundo, ao Marciano, os trâmites da missão de que fora incumbido. (Rangel, 2008, p.125)

Como se vê, o método de migração forçada era quase o mesmo da arregimentação militar em tempo de guerra. Os arregimentados, conduzidos e tratados como gado ("umas vinte cabeças"), já saíam de seus lares de origem devendo ao arregimentador. Quando se percebiam traídos pelas falsas promessas, fugiam. Fato também narrado no texto de Ferreira de Castro. Alguns morriam de doenças tropicais. Outros tentavam sobreviver de acordo com as regras do local para o qual tinham sido trazidos:

> Bom tempo fazia que deixara o baixo Amazonas, primeira etapa de seu êxodo de condenado. Lá trabalhara três anos sem vantagem. Afora um pouco de "tapuru", a seringa era "fraca", "itaúba". No lago do Castanho, casara-se com aquela cabocla, linda cunhã, enguiço núbil, tentação que lhe chegara para atrapalhar a vida, pois, se tivesse vindo sozinho, nessa época, labutar no alto, na

> seringa, estaria certamente a essas horas no seu querido Ceará. Era verdade que, em companhia da Maibi, mais doce lhe correra a existência... Contudo, tinha sido um atropelo. Conseguira desenvencilhar-se, mas, ganhando; tinha saudade, porém, da "danada" cabocla. Ah! os olhos dela, tingidos no sumo do pajurá; o andar miúdo e ligeiro de um maçarico; ah! os seus cabelos do negro da poupa de mutum-"fava"; o vulto roliço... As carícias ardentes da moça iriam agora aplicar-se em outro... Nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros... Fora-lhe bem duro apartar-se; mas "era o jeito". E o seringueiro procurava abafar pensamentos que o incomodavam... (Rangel, 2008, p.123)

A desumanização, os processos de transformação da ética, das instituições (como vimos acima), refletem-se no enredo desse conto, no qual o protagonista é forçado pelo patrão a entregar a própria esposa, para outro seringueiro, na tentativa de se livrar das dívidas, fato que acaba por enlouquecê-lo, culminando na tragédia. O processo de periferização, em função da migração, nessas condições sociais, opera severamente sobre a razão, transformando a dor da separação em loucura, em barbárie.

A periferização, ela mesma, um processo de transformação do migrante em função do contexto em que passa a viver, geralmente determina, além da adaptação forçada deste ao novo meio, a degradação e a perda de valores e elementos de sua cultura de origem, tirando o indivíduo de sua zona de conforto, nesse caso específico, de sua zona de racionalidade:

> Em geral, o termo periferização explicita um processo de ocupação gradual dos espaços suburbanos, pelo qual as cidades se expandem em direção às suas periferias. Tomamos, aqui, o termo de empréstimo para qualificar todo elemento/indivíduo submetido ao afastamento daquilo que considera culturalmente central em sua vida. Nesse sentido, mesmo quando a migração se dá em sentido inverso à lógica do que é e do que não é periférico, pode se caracterizar como processo de periferização (Mibielli, 2019, p.284)

Nesse caso, o processo de periferização se dá de uma condição social ruim, para uma ainda pior, da qual o migrante deseja escapar, de qualquer modo, ficando "quite" com o patrão. Ainda assim, o desfecho da trama do conto revela uma outra lógica da periferização, aquela pela qual a não aceitação das regras implícitas do processo vai culminar na destruição simbólica e concreta daquilo/daqueles que se ama:

> O martírio do Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura, um crime maior, não cometido pelo Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal. (Rangel, 2008, p.131)

A lição, moral do conto, parece apontar no sentido político, também no sentido bíblico da imolação da mulher, em sacrifício redentor, como decorrência da estupidez, da barbárie e da cobiça humanas e, sobretudo, masculinas. Maibi sangra, como sangra a floresta, para sustentar uma sociedade na qual o lucro é mais importante que a vida, na qual a escravização é um sistema abolido, porém aceito, praticado pelos grandes traficantes de vidas humanas que ludibriam os sertanejos para que migrem para a Amazônia, onde encontram a morte e a miséria.

A periferização à qual estão sujeitos os migrantes, em especial aqueles cujas condições sociais são as menos favorecidas, ocasiona a deterioração de suas culturas tradicionais. No caso de nossos indígenas e de migrantes estrangeiros, em geral, esse é um processo ainda mais cruel, posto que implica na aceitação de outras regras culturais, outros valores simbólicos, outro idioma, além da perda das referências de toda uma vida.

Não basta ser empurrado para os rincões mais afastados e periféricos em busca do sustento e de uma vida melhor, como aponta Ferreira de Castro no introito de *Emigrantes*. A periferização, que observamos nos contos do livro *Inferno Verde* é um processo que, embora afete principalmente brasileiros, que, supostamente, participam de uma mesma cultura, também os desloca do ponto de vista de suas referências, tornando-os reféns do meio. Daí porque *Inferno Verde* dá título não apenas ao livro, mas à própria floresta em si.

Por outro lado, uma das formas de evitar um maior efeito desestabilizante, de perda dos seus valores culturais, oriundo da periferização via migração, especialmente de estrangeiros, é o estabelecimento de colônias de uma mesma cultura.

Em *E Deus Chorou Sobre o Rio*, Elizabeth Azize, escritora Amazonense de ascendência árabe, narra episódios do estabelecimento da colônia árabe no Amazonas, nos quais se vê que o fechamento de determinados grupos e culturas, em torno de questões culturais próprias, que ironicamente impedem que a periferização tenha efeitos mais desastrosos, é, nesse caso, argumento tão desastroso, senão pior que a perda das referências culturais de sua comunidade.

> Lá dentro do prédio, na sala do julgamento de Nacib o advogado apelava para a legítima defesa da honra do árabe que não suportou a desonra do seu lar e do seu leito conjugal. E foi buscar a origem do próprio povo semita, que condenava com a morte a pedradas as mulheres adúlteras
>
> "Nacib, esse homem transpassado de dor e vergonha foi mais suave, foi um anjo. Lavou sua honra com bala, que mata mais rápido, quando poderia ter invocado o Costume de seus ancestrais e morto a esposa adúltera de bocadinho em bocadinho" dizia, com voz solene, o advogado, tentando convencer os jurados. (Azize, 1984, p. 88)

A cena se passa no interior de uma sala de júri na qual o réu é o assassino da própria esposa. O argumento do advogado de defesa do réu utiliza a cultura milenar árabe, em seus aspectos mais machistas, para eximir da culpa Nacib, o marido enganado por Sáida.

Embora saibamos que a defesa da honra só deixou de ser argumento para absolvição de homens que assassinaram suas ex-companheiras, recentemente, no Brasil, salta aos olhos que o argumento utilizado pelo advogado, pretende lançar sobre o caso, o argumento não apenas de defesa da honra masculina maculada, mas de defesa de referenciais culturais milenares.

> O conselho de sentença acabou foi ficando com pena do "turco", dadas as minúcias com que o advogado de defesa contava as intimidades de Sádia e Aziz.
>
> "Eram dois devassos, dois seres desavergonhados que não podiam continuar respirando o mesmo ar que esse homem honesto e esposo exemplar respira" — insistia o advogado, apontando o árabe com a mão de palma para cima.
>
> "Nacib merece deste tribunal um monumento, porque soube reagir como homem aos cornos que lhe quiseram pôr na testa", arrematou o advogado, desta feita olhando com rabo de olho para o promotor, que continuava de cabeça baixa, sem dar um pio. "Cada homem tem sua razão para viver e seu preço para morrer", concluiu o tribuno, fechando os autos do processo que segurava nas mãos. (Azize, 1984, p.88)

E é com base nesses mesmos argumentos culturais milenares, que a vingança dos parentes da morta se faz presente, porém, sem que esses, menos favorecidos economicamente, contem com as benesses desse argumento num tribunal brasileiro. Ocorre que a vingança pela morte de um parente, também é uma questão de honra, ainda hoje, entre determinadas tribos do deserto.

> Quando Nacib pisou o último degrau da escada de mármore e avançou pela calçada, Anuar descarregou todo o seu revólver na cabeça do marido traído. Jogou a arma ali mesmo, nos pés de todos que assistiram à cena, e saiu correndo rua abaixo até o porto de São Vicente, onde um batelão estava de prontidão para largar os cabos. Anuar se mandou por esse mundo de mata e rio. E como as famílias de Nacib, Sáida e Aziz eram parentes, demorou muito para que as mulheres dessas famílias deixassem de vestir preto. (Azize, 1984, p.88/89)

No entanto, a vingança, mesmo sendo milenarmente aceita na cultura de origem, ensejará a fuga de Anuar para Itacoatiara, no Amazonas, mesmo que o crime tenha se dado no âmbito de famílias que tinham parentesco entre si, ainda que esse fosse, também, um ato próprio de sua cultura tradicional, a periferização se fez presente.

> Anuar remou muito, pegou reboque e acabou na beira do Rio Amazonas, na sua margem esquerda, perto de Itacoatiara, num lugar de terra firme, chamado "Santa Maria". O dono do sítio bem cuidado era um árabe maometano, vindo da Síria em 1910, ainda quando os turcos dominavam aquele país. E para fugir do recrutamento que os turcos faziam à força, entre os jovens árabes, para engrossar seus exércitos, veio para o Amazonas, com um único documento na mão — um passaporte turco. Começou tudo viajando para o rio Acre, e quando juntou algum dinheiro, comprou um enorme chão, onde plantou muito cacau e havia muitas castanheiras. Casou com uma cabocla do baixo Amazonas e teve muitos filhos, todos nascidos nos beiradões. (...) Pelo modo como viviam, todos do lugar adoravam a família do "turco" Ramadan. Em dia de festa da Assunção da Virgem, os moradores organizavam um grande arraial que tinha como patrono o dono do lugar. E vinham motores e batelões de Itacoatiara e outras terras, a convite de Ramadan e sua família, para passar a festa da padroeira. A convivência era tão integrada que as filhas do árabe dançavam com os caboclos da região, até de manhã, no maior respeito. (Azize, 1984, p. 89)

O texto, cuja proposta é de estabelecer a fundação da colônia árabe do Amazonas, diz em sua "apresentação" não pretender "despertar a atenção de ninguém para valores desprezados ou vidas desperdiçadas, pois, tem-se consciência de que a história de um povo se faz com sua produção e criatividade", no entanto, embora procure estabelecer uma "pacificação" em torno dos valores culturais de origem, apelando para a relação de mestiçagem que se estabelece, embora haja na sua advertência inicial, na forma de apresentação, um apelo no sentido dessa relação pacífica, os "sacrifícios" e as suas "marcas" de origem "familiar", inclusive, são as que permaneceram.

> Esta não é uma obra para pretender nenhuma imortalidade. Ela busca, apenas, mostrar a esta geração a vida de sacrifícios e lutas de todo um povo que se misturou ao caboclo amazónico, para transformar uma região. Também não se contém nela nenhum preconceito ou discriminação. Ao contrário, é um canto à solidariedade entre todos os povos deste mundo. Não se pretendeu, também, despertar a atenção de ninguém para valores desprezados ou vidas desperdiçadas, pois, tem-se consciência de que a história de um povo se faz com sua produção e criatividade. O objetivo de toda a pesquisa que redundou neste romance é um só: unir os sentimentos de todos aqueles que, de uma forma ou de outra, vindos das mais distantes paragens ou aqui formados os seus mais primitivos troncos familiares, deixaram sua marca no chão quente e úmido, conviveram com a floresta e os rios e idealizaram um projeto de vida singular a sobrevivência com dignidade. (Azize, 1984, p.05)

"A sobrevivência com dignidade", passa a ser, então, o mote para quem ousou deixar seu torrão distante para conviver "com a floresta e os rios e idealizar um projeto de vida singular" próprio desse quinhão.

A dignidade, aliás, é um mote que se repete, na obra da Paranaense, migrada para Roraima no início dos anos quarenta do século XX, Maria Macaggi, mais conhecida como Nenê Macaggi. Autora

de nove livros – três escritos e publicados quando ainda morava no Rio de janeiro, oriunda do Paraná – entre eles, *Chica Banana*, de 1938, do qual falaremos a seguir. A preocupação dessa autora, migrante, com as viagens e a violência sexual contra as mulheres perpassa toda sua obra.

Em *Chica Banana*, romance publicado três anos antes que a autora conhecesse a Amazônia, para onde migrou em 1941, a personagem central, Raël apelidada, na escola, de Chica Banana, pobre de recursos financeiros, é molestada sexualmente pelo vendeiro português de secos e molhados de seu bairro, Antônio, que lhe promete oitenta mil réis, com os quais ela pretende comprar uma cadeira de rodas para a mãe Vera Mikhaillowna que está ficando aos poucos paralítica. De origem eslava, a própria personagem pouco fala das origens de sua família, exceto pelo ódio que sua mãe devota aos bolcheviques.

Essas são talvez, as únicas menções à origem migrante de sua família, juntamente com a presença de um médico russo, seu vizinho, amigo e professor, Nikolai Popoff, e do merceeiro português, Antônio, que a seduz, ainda aos quatorze anos, em troca do dinheiro para compra da cadeira de rodas da mãe. A presença de estrangeiros, migrados, na trama, é bem econômica, muito embora o bairro do Batel, em Curitiba, onde viveu a personagem, fosse quase todo de origem eslava.

Desesperada, Chica Banana se entrega ao português, sem saber o que advirá. Depois, conhece um respeitoso engenheiro, Luciano, que aluga por um período, um dos quartos da casa onde vive com sua mãe, pelo qual se apaixona e com o qual troca cartas, quando esse vai exercer sua profissão pelo país afora e na Amazônia.

> Depois a última carta de Luciano, sem data, escrita de Manáos. - "Estou ficando sentimental e impressionável como você, minha amiga. É a magia da selva, essa colossal selva selvaggia, indefinido conjunto de harmonias, que nunca, nunca mais esquecerei! Que

> é o inferno de Dante, nunca vivido e sim fantasiado, diante disto? (Macaggi, 1938, p. 149/150)

O cenário Amazônico, que ele, o personagem, que viaja profissionalmente pelo país afora, descreve em suas cartas, é profundamente exótico, livresco, principalmente porque a autora, Nenê Macaggi, nunca havia, de fato, ido à Amazônia. No episódio da caça ao veado, verifica-se a presença desse exotismo, numa experiência que dificilmente ocorre, na realidade, como descrita na ficção na forma da penúltima carta (anterior), endereçada à Raël, a partir da Amazônia:

> De repente ouvimos um berro sobrehumano, partindo do igarapé. Corremos... e paramos estarrecidos! Era horrivel o que acontecera! Imagine que os dois tapuios haviam cercado o animal, esperando que ele atravessasse a agua para mais facilmente matá-lo. E o veado, acossado, chegara à margem e ia transpô-la, quando recuou em descontrolada carreira, dirigindo-se para o lado de um dos tapuios, o qual, deixando que ele se aproximasse demasiadamente, deu-lhe um tiro no peito, fazendo-o cair à agua, mas arrastando-o também na queda. Foi quando ouvimos aquele berro e corremos para ver o que era. Haviam passado mais de dez minutos entre aquele grito e, a nossa corrida e no entanto, quando ali chegamos, apenas vimos o esqueleto do veado no fundo da agua e mais adiante o corpo já descarnado do nosso infeliz caçador, que as piranhas, em disputa feroz, carregavam para diante !... (Macaggi, 1938, p. 148)

Também o cinema, na sua ânsia de criar elementos e monstros exóticos que representassem a Amazônia tematizou as "terríveis piranhas" de modo a mostrar sua voracidade e seu poder destrutivo. Ademais, para caracterizar, mais uma vez o "Inferno Verde" do qual Macaggi é tributária e que conhece apenas da instrução livresca, a autora recorre aos manuais de biologia, para descrever com precisão a paisagem e os animais que desconhece pessoalmente e dos quais também desconhece o comportamento e o *habitat*:

> Que triste fim da nossa esplendida caçada! Malditas piranhas! Não é atôa que as chamam de peixes-diabos! E no entanto são pequeninas, Raél. Não têm mais do que um palmo de comprimento, chatas, a cabeça protegida por placas ósseas. E que terror inspiram, não só aos pescadores, mas também aos criadores, pois estes perdem anualmente dezenas de rêses que elas devoram!
>
> Os olhos têm expressão feroz, com as pupilas negras de reflexos azulados; e são muito parecidas a um cachorro bull-dog, pela forma dos maxilares, que são ornados de dentes bastante ponteagudos. Como têm digestão rapidíssima, o suco gástrico ataca imediatamente os animais que elas ingerem quase vivos, reduzindo-lhes, em pouco tempo, não só as partes moles, como também os ossos. Basta que sintam cheiro de sangue, para devorar, em minutos, com os seus bandos de milhares e milhares, o animal que caia n´água, nada restando dali a pouco. (Macaggi, 1938, p.148/149)

Em seu outro livro publicado em meados da década de 70, já em Roraima, a autora, de fato, uma mulher culta, ainda utiliza dados de manual, para descrever aquilo que desconhece, mas narra o cotidiano amazônico com um pouco mais de intimidade, fato que faz com que seu texto pareça menos falseado, mais próximo do cotidiano da região.

Nesse caso, a intertextualidade, que denuncia a presença de uma cultura livresca da autora, aparece no enredo na forma de emulação que faz de outros textos literários como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, de onde parte sua personagem central, no Rio de Janeiro, travestida de homem, para fugir à violência - uma provável/possível violência sexual em sua adolescência. O argumento do amor desta mulher travestida em homem por um garimpeiro a tornará proibida para ele assim como no enredo de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A paisagem, parece decalcada de outro dos grandes escritores brasileiros, Euclides da Cunha, de Os Sertões. Não à toa,

o subtítulo escolhido para o livro é "*o romance do extremo sertão do Amazonas*".

Apropriando-se do modo de falar do caboclo, Nenê Macaggi, finalmente encontra um pouco mais de naturalidade na descrição dessa Amazônia que antes qualificava de ainda mais infernal que em Dante Alighieri, exatamente porque *A Divina Comédia* seria um texto de ficção e *Chica Banana*, não. E no entanto, a referência constante à literatura biológica e as manuais de geografia e estatísticas, acabam por emprestar ao seu texto uma artificialidade própria de quem não vivenciou aquela realidade.

Uma vez migrada para Roraima, Nenê Macaggi permanece na direção do SPI (Serviço de Proteção ao Índio), nomeada por Getúlio Vargas, por anos, quando decide ir viver no garimpo no Tepequém. Somente em 1976 lança novamente um livro, *A Mulher do Garimpo: O romance do extremo sertão do Amazonas*, no qual descreve a vinda de Ádria (travestida de José Otávio) do Rio de Janeiro para o garimpo em Roraima.

Como vemos na cena a seguir, nesse livro, embora ainda permaneçam as referências literárias e dos manuais, a autora parece ter compreendido um pouco melhor o funcionamento da Amazônia, tratando o cotidiano na região com menos exotismo.

> José Otávio, sorrindo, perguntou:
>
> -Dona Cândida, por que eles são assim manchados de amarelo?
>
> É porque nas malocas eles comia banha de pirarara. Há de encontrá por aí muitos papagaio assim.
>
> À tarde estava, José deitado numa rede, quando dona Cândida vendeu uma porquinha para o prático e dois marinheiros, iam-na levando, a grunhir estrepitosamente. E Lola gritava:--Vão carregando a bacorinha! Larga a porca, filho d´égua! Larga a porca, ladrão! Cus, cus, cus! imitando os porcos.

> O rapaz olhava-a enlevado. E foi acariciá-la, levando uma bicada. — Seu José, a bichinha é veiaca, não gosta de estranho. Não fique com réiva dela, sim? (Macaggi, 2012 p.103)

A descrição paisagística, com os nomes dos acidentes geográficos, ainda parece ter sido retirada de um manual estatístico-geográfico, pela quantidade de informações científicas que agrega, mas a cena da queda de três homens no rio, sem que sejam devorados pelas "terríveis piranhas", presentes em *Chica Banana*, desmente o exotismo do livro anterior, em *A Mulher do Garimpo*. A coloração amarela dos Papagaios, atribuída à banha da Pirara, um bagre amazônico de pele, muito apreciado pelos ribeirinhos de Roraima é outra referência não-livresca da cultura local.

> VII
>
> O Bem-Querer, que ocupava vinte e quatro milhas, possuía canais e corredeiras diversas: Pancada Grande, Cotovelo, Laje da Onça, Rabo da Cachoeira, Bota Panela, Pedras do Germano, Guariúba e Sucuriju.
>
> A manhã estava nublada e úmida. Seguiram pela Laje da Onça, subindo o paraná do Cujubim.
>
> — Ei, acho bom que abique a embarcação, senão o rebojo parte o cabo — gritava o Comandante.
>
> Pararam no começo das corredeiras, uma hora, para desligar o batelão carregado de lenha. Começaram a subir faltando um quarto para as nove horas e às dez ainda não haviam transposto a primeira cachoeira. Lugar miserável! Uma canoa que ia de reboque entre espumas borbulhantes, bateu na proa da lancha e três homens caíram n'água, salvando-se a custo. (Macaggi, 2012 p.105)

Importante ressaltar que a linguagem atribuída às personagens em *Chica Banana*, fica muito aquém do linguajar típico dos Amazonenses em geral, fato que aqui, em *A Mulher do Garimpo*

sobressai, o tempo todo, seja no falar dos papagaios que emulam as falas dos humanos, seja no modo como a linguagem náutica fluvial é empregada com termos típicos da região. A forma como a linguagem local está ausente em *Chica Banana* dá a impressão de um distanciamento da autora (na hora de confeccionar seus personagens) em relação ao narrado, seja pelo desconhecimento do local, em si, seja pela necessidade desse distanciamento como elemento composicional da estética textual empregada. O que se sabe da história da autora, no entanto, corrobora a impressão de que o texto é puramente calcado em informações de manuais, compêndios de biologia e de geografia, entre outros, sendo a trama totalmente imaginada; e o subterfúgio das cartas, entre a protagonista e aquele pelo qual é apaixonada, é uma forma de disfarçar, pela via indireta a ausência de uma linguagem típica da região em *Chica Banana*.

Num trecho citado anteriormente, ao falar dos papagaios, Dona Cândida se expressa em linguagem popular regional, cometendo erros de concordância e empregando expressões populares como "veiaca". Embora essa não possa ser apontada como prova cabal de que a autora, de fato, vivendo há anos na região (tendo migrado para Roraima em 1941), conheça, agora os falares locais, podendo empregá-los n'*A Mulher do Garimpo*, de certo modo, com a utilização desse arremedo de linguagem popular, ela consegue aproximar muito mais o texto, publicado em 1976, da realidade local.

Ambos os textos da migrante Nenê Macaggi abordam de algum modo a questão da migração e da circulação cultural em seus enredos. Há, no entanto, em *Chica Banana*, por detrás das cortinas da ficção, um fascínio pela Amazônia exótica, ainda que a autora não conhecesse essas terras pessoalmente. Tanto a narrativa de viagem quanto a descrição pormenorizada do processo de migração para a Amazônia fazem parte de *A mulher do Garimpo*, que incorpora elementos de ambas as formas narrativas. O subterfúgio do uso

de missivas, em *Chica Banana*, aponta na direção de um diário/semanário de viagens.

A diferença entre ambos está muito mais na relação efêmera do viajante com um determinado meio, enquanto o migrante parece estabelecer uma relação mais permanente, do que nos próprios elementos da narrativa em si.

No caso do escritor Gastão Cruls, o fato de não ter vindo à Amazônia antes de ter escrito *A Amazônia Misteriosa* ([1925]1957) já se torna evidente no título do seu romance de ficção. O mistério do título, relacionado à Amazônia, aponta diretamente para a exotização como forma de apropriação do espaço que não se conhece, a não ser pelos livros. Mas ele não será o único a fazê-lo. Antes dele, Júlio Verne de *A Jangada* (1881) e Sir Arthur Conan Doyle, de *O Mundo Perdido* (*The Lost World*, de 1912), vão produzir obras ficcionais sem, contudo, terem sequer visitado a Amazônia. O que muda de um para o outro é o fato de Gastão Cruls ser brasileiro, enquanto Verne e Doyle são estrangeiros. O método de composição de seus textos, no entanto, assim como o *Chica Banana* de Nenê Macaggi é o que associa muita pesquisa em livros a um outro tanto de imaginação e das tintas do exotismo.

Em *A Amazônia Misteriosa*, Cruls vai citar suas fontes dentro do texto, quer acidentalmente, quer para demonstrar um certo conhecimento de causa que emprestará ao texto algo mais de verossimilhança.

> Pouco depois o Pacatuba atirou numa cutia.
>
> Vencidas quatro horas de marcha, a floresta começava a perder a sua suntuosidade. Com exceção de uma ou outra grande árvore, o mato era mais baixo e o terreno mais desafogado. O Piauí chamou-me a atenção para as castanheiras que floresciam. Na imensa altura das suas copas muito cheias, não era fácil lobrigar o pontilhado branco das flores, e só então compreendi porque o botânico Spruce, quando em viagem pela Amazônia, nunca se separava de um telescópio. (Cruls, 1957, p. 37)

Nesse trecho, especificamente, Cruls, vai trazer para o texto uma constatação de seu personagem central, de entendimento do porquê do Botânico britânico Spruce, que viajou pela Amazônia em missão naturalista entre 1849 e 1864, carregar sempre seu telescópio nas suas andanças pela mata. A constatação denota uma leitura prévia das aventuras e viagens do naturalista inglês, fato que vai indicar que parte do narrado tem origem no conhecimento gerado a partir dessa referência.

Outra referência que corrobora a afirmação anterior é a presença do naturalista, biólogo, botânico, zoólogo e médico, Carlos Lineu, do século XVIII, pouco após a citação a Spruce:

> Os palmitos pareceram-me menos insípidos. Não sei se já me ia habituando com a falta de sal ou se foi porque, ao comê-los, me recordei de que Linneu põe o berço do gênero humano entre palmeiras e acha que o homem é essencialmente paluívoro. Paluívoro e cutiófago, a julgar da voracidade com que descarnamos os quartos da cutia. (Cruls, 1957, p. 37)

O fato é que logo a seguir, o exótico entra em cena e eles são capturados por ferozes indígenas. Tal e qual em *Chica Banana*, que utiliza as "terríveis piranhas" para gerar o efeito de exotismo, Gastão cria as peripécias de suas aventuras amazônicas, utilizando-se do subterfúgio da incomunicabilidade com os indígenas, e do clássico ato de perder-se na floresta, fato presente na trama no justo momento em que ele pensa nos naturalistas europeus que precederam seu personagem central:

> — Parece que vamos sair numa caatinga do igapó, observou o Piauí, assuntando para a vegetação em torno. Se for assim, estamos em casa.
>
> — Em casa? perdidos neste meio de mundo?! E se a gente der no rio muito acima ou abaixo do acampamento? (Cruls, 1957, p. 37)

Acusado por inúmeros intelectuais de falsear e exotizar a Amazônia, entre eles Anísio Jobim e Peregrino júnior, nesse seu livro (assim como outros o fizeram, antes e depois dele), Gastão Cruls resolve se engajar numa expedição, de ninguém menos que o Marechal Rondon e escreve, a partir dessa experiência, como que para se redimir da publicação de *A Amazônia Misteriosa*, o livro *A Amazônia que eu vi* ([1930] 1973).

Neste livro, um relato de viagem, preocupado em constatar aquilo que já havia dito no seu romance, Gastão Cruls afirma:

> Além disso, para que dúvida alguma nos possa restar sobre o mesmo assunto, há o assinalamento de '"uma pequena praia bordada de numerosos arbustos de mirtáceas, que estão cheios de níveas flores, semelhantes às do espinheiro, e que exalam delicioso perfume". Como se vê, tudo igualzinho ao que ainda viemos encontrar aqui, pois que aí está a praia com os seus araçazeiros floridos, de que também já elogiei o aroma. (Cruls, 1973, p. 21)

Como se pode observar, no texto desse Gastão viajante/naturalista, o objetivo de sua viagem não é a descoberta de algo novo e diferente, mas a comprovação daquilo que já havia descrito em ocasião anterior, ou seja, "tudo igualzinho ao que ainda viemos encontrar aqui, pois que ainda está aí a praia com seus araçazeiros floridos (...)" (Cruls, 1973, p. 21). Uma das hipóteses de interpretação deste trecho, diz respeito à possibilidade dele estar reafirmando a existência do local em que seus personagens, no romance anterior, são capturados pelos indígenas.

A narrativa em primeira pessoa também é uma questão de honra, que diferencia o romance do depoimento científico que comprova suas afirmações anteriores. O formato de diário, embora encontre similitudes com a primeira parte de seu livro ficcional (também em formato de diário) aqui assume um outro tom, mais professoral, com dados metereológicos: "Temos tido uma temperatura oscilante entre 22° e 36°. A diferença é sensível para quem

dorme quase ao léu do tempo e, pela madrugada, sinto-me bem, quando procuro o xale" (Cruls, 1973, p. 21).

O passeio, que no livro anterior resulta na perda do rumo e no aprisionamento pelos indígenas, aqui é fruto da rotina, conforme registrado no diário de bordo: "21 de setembro. — De manhã, com o Sampaio e o Benjamim, faço um passeio, margeando o igarapé Caranaú, que corta o varadouro dos Porcos." O exotismo, no entanto, se faz presente, mesmo em meio à rotina dos passeios diários para coleta de espécimens, disfarçado de artigo "sensacional" de museu:

> A nota sensacional do dia foi dada por um sapo, morto pelo Benjamim. Media um palmo graúdo de corpo e, com os membros distendidos, era qualquer coisa como um feto monstruoso e hidrópico. Teve honras de lata com formol e há de findar no Museu. (Cruls, 1973, p. 21)

A busca pelo exotismo, no entanto, não pode ser disfarçada pelo escritor de ofício que é, mesmo estando em meio a uma expedição naturalista. Na passagem em que Gastão se diferencia do botânico Sampaio, aparece o outro motivo de sua busca: o exótico. Não bastava apenas provar que seu romance anterior não fora um tiro no escuro e que as coisas que narrara, de fato, estavam lá, era preciso achar o bizarro em uma "flor" ou uma folhagem ornamental. Essas, assim como o sapo gigantesco que certamente iria parar num museu, eram seus trunfos exóticos de uma Amazônia [cientificamente] Misteriosa

> O Sampaio vive às voltas com as plantas e, de dia para dia, crescem os pacotes dos exemplares coletados. Aos seus olhos, de bom naturalista, nada escapa, e se eu ando à procura da flor bizarra ou da folhagem ornamental, ele não raro pára e se extasia ante qualquer arbusto mofino ou erva rasteira, para mim perfeitamente desprezíveis. (Cruls, 1973, p. 21)

Resta, pois assinalar, que, mesmo não sendo migrante, Cruls, de família de origem belga, assim como Nenê Macaggi de

ascendência italiana, escreveram na primeira metade do século XX, publicaram e fizeram circular, antes mesmo de conhecer a região amazônica, percepções que tinham adquirido por meio dos livros e de pesquisa, sobre a Amazônia. As imagens que formularam, em alguns momentos, escapam à realidade que buscam retratar, em função do exagero exótico que espetacularia a paisagem narrada. Nada que não seja comum a boa parte do que circula, em termos de literatura sobre a Amazônia, ainda em nossos dias.

A diferença está em que ambos, tangidos pela culpa, ou pelo desejo de conhecer a região, ali foram ter, e mesmo justificando seus escritos anteriores, com a constatação de que tudo estava lá, como no caso de Gastão Cruls, ou reescrevendo o trajeto com elementos da cor local, de fato, contribuíram para que possamos, hoje, pensar o modo como circulam e foram construídas essas imagens da Amazônia a partir da migração e dos viajantes que por aqui estiveram.

Talvez tenhamos, também, num futuro próximo, de entender essa outra Amazônia, não como o "inferno verde" de um "moderno" Dante Alighieri que para lá tenha se deslocado, mas como um "inferno branco", que tenha deslocado, feito migrar e silenciado seus nativos e que tenha tornado exótico o que para eles seria natural.

REFERÊNCIAS

AZIZE, Elizabeth. *E Deus Chorou Sobre o Rio*. Manaus: Imprensa Oficial, 1984

BASE, Abrahim. *Ferreira de Castro: Um imigrante português na Amazônia*. 2ª Ed. Manaus: Valer, 2010.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. 28ª Ed. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1976.

_____. *Emigrantes*. 22. ed. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1983.

CRULS, Gastão. *A Amazônia que eu vi*. Coleção Sagarana v.98. Rio: Livraria José Olímpio Editora em Convênio com o MEC, 1973.

_____. *A Amazônia Misteriosa*. Coleção Saraiva v.115. Rio de Janeiro: Edições Saraiva, 1957.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACAGGI, Nenê (Maria). *Chica Banana*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1938.

_____. *A Mulher do Garimpo: o Romance do extremo sertão do Amazonas*. 2ª ed. Boa Vista: Gráfica Real, 2012

MIBIELLI, Roberto. *De Peri à periferia: Amazônia, migração e literatura*. *In* Literatura e Periferias. Regina Dalcastagné e Lucía Tenina, Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 275-300.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde – Cenas e cenários do Amazonas*. 6ª ed. Manaus: Valer, 2008.

Gilberto Freyre: a arte transnacional e os trópicos[1]

Rogério Lima

> [...] sendo uma civilização europeia desenvolvida nos trópicos, adaptada aos trópicos, alterada pelos trópicos, talvez até deformada sob certo respeito, e em outros reformada, pelos trópicos, o Brasil precisa ser estudado, analisado e interpretado à luz da sua situação tropical.[2]

O escritor Gilberto Freyre expressou, em diversos textos seus, preocupação crítica com a arte de característica transnacional; arte esta produzida no âmbito daquele que foi caracterizado pelo escritor pernambucano como sendo um complexo de civilização transnacional. Do ponto de vista de Freyre, esta arte deveria ser " [...] estudada, não em separado, mas em conjunto, considerando a predominância das suas semelhanças sobre suas diferenças" (Freyre, 2010, p. 270). Segundo o escritor e sociólogo, "Um estudo assim orientado nos levará a uma melhor compreensão e a uma mais exata interpretação da arte cusquenha do Peru em confronto com o Aleijadinho no

1 Este artigo teve uma primeira versão apresentada no XVII Encontro do grupo de pesquisa Textualidades Contemporâneas: processos de hibridação, no âmbito do XXVI Congresso Internacional de Humanidades UnB/UMCE, de 15 a 19 de outubro de 2023. Uma terceira versão, revista, em língua francesa, foi apresentada no 44e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, realizado na Université Clermont Auvergne, de 04 a 07 de junho de 2024.

2 Freyre, Gilberto. *China tropical e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira,* 2013, p. 170.

Brasil, por exemplo; da música de Villa-Lobos em confronto com a dos modernos compositores mexicanos; das igrejas antigas da Bahia em confronto com as de Goa e as de Lima" (Freyre, 2010, p. 270).

Para construir a sua análise sobre o contexto produtor de uma arte transnacional, Freyre aproximou a literatura e a sociologia visando abordar o que ele denominou de "o problema da interpretação da vida e da arte como formas" (Freyre, 2010, p. 269). No processo de elaboração da sua investigação crítica, em torno de uma arte transnacional, Freyre lançou mão do estabelecimento de um diálogo intelectual com Max Dessoir, Earl of Listowel, Herbert Llewellyn Smith, Benedetto Croce, D'Arcy Thompson, Henri Focillon, Roger Bastide, Eliel Saarinen.

Este trabalho objetiva abordar aspectos do pensamento de Gilberto Freyre, acerca da arte transnacional, seus espaços e suas formas, que identificou influências estéticas oriundas dos trópicos sobre a cultura europeia, presentificadas em obras de artistas, considerados por Freyre como sendo paratropicais, nas suas concepções de espaço: Degas, Gauguin, Van Gogh, como também em escritores como Conrad, Rimbaud, Stevenson, Melville, Lafcadio Hearn. Ou mesmo a influência genuinamente tropical sobre a cultura europeia produzida por artistas oriundos dos trópicos como: Flávio de Carvalho, Cândido Portinari, Cícero Dias, Villa-Lobos e outros.

Destacarei aqui — ainda que pontualmente — alguns dos registros feitos pelo escritor e sociólogo brasileiro Gilberto Freyre relacionados às marcas produzidas pelos processos de transculturação presentes nas artes africanas, asiáticas e ameríndias e também aspectos da exposição da diversidade cultural realizada por intermédio da arte cristã levada por povos europeus a povos não europeus na América Latina. Nesse contexto, a arte católica — que se revelou ser mais eficiente no processo de transculturação artística do que a arte praticada pelo europeu protestante — foi apropriada

e transformada pelos povos não europeus, por meio do uso de uma liberdade desconhecida pelos europeus.

Essa liberdade foi exercitada, principalmente, por intermédio do uso da luz, de cores vivas e terrosas, da preferência pelo uso da cor vermelha e da cor amarela; da inserção da fauna e flora, além da adoção de um processo de deformação da figura humana europeia, com o objetivo de acrescentar maior dramaticidade à cena adequando-a a uma realidade com a qual os europeus não tinham familiaridade, como exemplo desse mencionado processo de deformação teríamos a obra de Antonio Francisco Lisboa (1730/1738 - 1814), mais conhecido como o Aleijadinho, o mestre do Barroco brasileiro.

No ensaio "Gilberto Freyre e a modernidade como continuidade criadora", Ângelo Monteiro destacou que o escritor Gilberto Freyre partilhava a "concepção nietzschiana da cultura como transformação, ou até mesmo como deformação do legado recebido, e não sua reprodução automática, como, de maneira impressiva, ele enfatiza em [sua obra] *Região e Tradição* [...]" (Freyre, 2010, pp. 7-12).

Freyre entendia que: "O contato maior dos europeus, depois do século XV, com populações não europeias tropicais, parece ter mostrado a esses europeus, de modo decisivo, ser precária a ideia de uma arte única nas suas formas de expressão de uma humanidade indivisível ou individida" (Freyre, 2010, p. 221).

No ensaio "Civilização, religião e arte", Freyre chamou a atenção para o fato de que a América Latina vinha a ser "o único exemplo de transplantação em larga escala de cultura europeia para os trópicos; mas uma transplantação em que elementos não europeus de cultura vêm resistindo à sua absorção pelos elementos europeus" (Freyre, 2010, p. 209).

Gilberto Freyre: a arte transnacional e os trópicos

Gilberto Freyre expressou em diversos outros textos suas preocupações críticas para com a arte de característica transnacional; arte esta produzida no âmbito daquele que foi definido por ele como sendo um complexo de civilização transnacional.

Do ponto de vista do sociólogo, esta arte deveria ser "[...] estudada, não em separado, mas em conjunto, considerando a predominância das suas semelhanças sobre suas diferenças" (Freyre, 2010, p. 270). Para Gilberto Freyre,

> "Um estudo [comparativo] assim orientado nos levará a uma melhor compreensão e a uma mais exata interpretação da arte cusquenha do Peru (Barroco mestiço do Império Inca) em confronto com o Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa, 1738 - 1814, representante do Barroco Mineiro) no Brasil; da música de Villa-Lobos (1887 - 1959) em confronto com a dos compositores mexicanos modernistas, [como Silvestre Revueltas (1899 - 1940) e Carlos Chavez (1899 - 1978)]; das igrejas antigas da Bahia em confronto com as de Goa e as de Lima. Isto por haver entre elas — entre as suas formas e mesmo entre as suas substâncias — relações especialíssimas de parentesco ecológico e, ao mesmo tempo, cultural. Afinidades particulares. Expressão de um sentido comum de beleza. Sob aspecto de uma clara preferência por predominâncias de forma e de cor (Freyre, 2010, p. 270).

Para elaborar a sua análise sobre o contexto produtor de uma arte transnacional, Freyre aproximou a literatura, a arte e a sociologia — sociologia da arte e da literatura — visando abordar o que ele denominou de "o problema da interpretação da vida e da arte como formas" (Freyre, 2010, p. 269).

Na sua investigação sobre vida e forma, Freyre registrou a precedência do português e do hispano na admissão de que os trópicos poderiam produzir valores de cultura e valores de arte. "Dessa atitude é que o brasileiro pode considerar-se herdeiro de uma

tradição hispânica, particularmente favorável ao desenvolvimento, no Brasil, de um conjunto de artes que, sendo europeias, sejam também tropicais, através de novas combinações de formas e cores" (Freyre, 2010, p. 274).

Ao abordar o novo tratamento artístico aplicado por povos africanos à popular rede brasileira, que fora transplantada do Brasil para a África pelo português, Freyre observou e anotou a ocorrência do fenômeno da transculturação aplicado à decoração doméstica, ao uso da rede como meio de transporte e sua consequente decoração artística, estendendo-se até às formas cristãs de arte:

> É curioso verificar-se que certos orientalismos foram adotados pelos portugueses pelas suas formas, cores ou expressões apenas artísticas: quase sem os seus significados religiosos ou mágicos ou especificamente sociais: o de definição de castas rígidas, por exemplo. Além dos fogos de artifícios, foram adotados os dragões de pedra ou louça nos portões de chácaras para guarda ou resguardo das casas contra os espíritos maus, as plantas, empregadas com os mesmos fins magicamente profiláticos em jarros ou umbrais de jardim (que na Índia, institucionalizados como arte religiosa e doméstica, se encontram tanto nas casas nobres como à frente de simples mocambos), os palanquins ou machilas, que outrora definiam, entre hindus, pessoas de casta alta, e alguns dos quais, abertos — os suriapanos — tinham alguma coisa da nossa rede de transporte, que foi pelos portugueses introduzida, para este fim, na Angola, com as formas brasileiras, mas sem a simbologia brasileira de cores. Interessante será o estudo do novo tratamento artístico que a rede, levada pelos portugueses do Brasil para a África, recebeu de mãos africanas, como interessante é observar-se como certas formas cristãs de arte, ligadas aos símbolos máximos do catolicismo, receberam, ou vêm recebendo, no Oriente e na África, um tratamento artístico através do qual se nota a tendência para essas formas se harmonizarem com artes tradicionalmente ligadas à vida, à cultura, à ecologia orientais e africanas. Viajando pelo Oriente

> e pela África, minha atenção fixou-se em vários desses casos de transculturação (Freyre, 2010, pp. 275 - 276).

É importante realizar aqui um pequeno parêntesis para registrar a adoção, por parte do sociólogo Gilberto Freyre, do termo *transculturação*. O termo foi cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881 - 1969) e publicado no ano de 1940, no livro *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, no ensaio "Do fenômeno social da transculturação e de sua importância em Cuba" (Reis, 2021, p. 762). Conforme destacou a pesquisadora Livia Reis, em seu artigo intitulado "Transculturação", dedicado ao estudo do ensaísmo latino-americano, e em especial ao emprego do termo *transculturação*, criado por Ortiz no ano de 1940:

> Transculturação designa simbiose de culturas, diferentes "fases do processo de transição de uma cultura à outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente" (Ortiz, 1983, p. 90), como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão aculturação, que significa o processo de aquisição de uma nova cultura por imigrantes desarraigados de sua terra e cultura natal, o mesmo que inculturação (Reis, 2021, p. 764).

João Francisco de Oliveira Simões, em estudo comparativo sobre as relações e trocas intelectuais estabelecidas e mantidas entre Fernando Ortiz e Gilberto Freyre, registrou que:

> Esses dois cientistas sociais produziram nos anos de 1930-1940 interpretações sociológicas sobre a formação nacional, condensando propostas normativas que visavam solucionar impasses aos processos de modernização. Esses impasses diziam respeito às tensões entres (*sic*) grupos étnico-raciais, entre os setores industriais e agrários, entre blocos regionais e as tensões que envolviam as relações de trabalho. Apresentavam-se, assim, como obstáculos a uma unidade nacional e à inserção desses países em um suposto trajeto "progressivo" à "civilização ocidental", como se dizia à época (Simões, 2023, Edição do Kindle).

na sequência da sua argumentação o pesquisador assinalou que:

> Os trabalhos de Ortiz e Freyre propõem uma concepção de "cultura nacional" que busca integrar agentes sociais antagônicos, o que, para os autores, conformaria uma ordem social "harmônica" e "democrática". Ao caracterizar essas culturas nacionais, Ortiz e Freyre consideram a mistura racial e cultural como um aspecto virtuoso das dinâmicas sociais em Cuba e Brasil. De tal sorte que os bens culturais, biológicos, psicossociais e a organização social formadas a partir do entrelaçamento étnico ocorrido nesses países, sinalizavam a uma identidade e a uma unidade nacionais em que a modernidade seria um processo viável. Observa-se, portanto, uma afinidade no sentido, no significado, na motivação que os levam a estudar as formações sociais e culturais em seus países. Esse sentido comum seria exatamente o de compreender os caminhos para a harmonia social. Caminhos para se construir uma "nação harmônica" em países latino-americanos, que passaram pela experiência do colonialismo e da escravidão (Simões, 2023, Edição do Kindle).

O Museu do Lapidário e a Exposição de Arte Sacra Missionária

Na cidade de Goa, Índia, ao visitar o Museu do Lapidário, localizado no Convento de São Francisco de Assis, Freyre registrou pessoalmente a ocorrência de processos de transculturação aplicados nos objetos da arte sacra que viu exposta no museu:

> O que, entretanto, me impressionou foi o gosto da parte de artistas africanos e orientais em tratarem o Cristo crucificado como um mártir ou Deus sofredor, sempre nu e de tanga, identificado com eles, homens nus, sofredores e de tanga, em sua maioria, do que com europeus ou ocidentais, tantas vezes opressores de nativos ou gente de cor. O que se nota também num Cristo do Amazonas, admiravelmente ecológico, que figurou na Exposição de Arte Sacra de Lisboa de 1951 (Freyre, 2010, p. 276).

No ano de 1951, na cidade de Lisboa, Freyre visitou a Exposição de Arte Sacra Missionária e registrou, além da presença do Cristo do Amazonas [Crucifixo][3], também a presença na exposição de uma Nossa Senhora do Timor: "nua da cintura para cima, os peitos livremente de fora, com o Menino Jesus nu nos braços" (Freyre, 2019, p. 277)[4].

A partir do que testemunhou e nomeou como sendo uma tendência "saudavelmente cristã, da parte de artistas orientais e africanos para com imagens ou símbolos de um sagrado que do plano etnocêntrico deve ser elevado o mais possível ao cristocêntrico [...]" (Freyre, 2010, p. 277), Gilberto Freyre externou o seu estranhamento diante do fato de que no Brasil "país de população em grande parte, se não mestiça, morena, artistas como mestre Cândido Portinari insistem em só pintar Cristos, Nossas Senhoras e Anjos, louros, ruivos, alvos nórdicos, caucásicos" (Freyre, 2010, p. 277).

Conforme defendia Freyre, não deveríamos desprezar, na arte sacra ou qualquer outro tipo de manifestação artística mestiça produzida nos trópicos "para nos fecharmos numa representação exclusivamente arianista do sagrado, como se o próprio Deus dos cristãos devesse ser sempre um Senhor alvo e louro; e não um Deus ao mesmo tempo branco e preto, alvo e moreno, louro e amarelo" (Freyre, 2010, p. 277).

Para Gilberto Freyre, este é um ponto que deveria ser considerado cuidadosamente tanto pela sociologia da arte como da literatura "que pretenda ser uma ciência esclarecedora de suas relações com o

3 As imagens mencionadas podem ser consultadas no catálogo da Exposição de Arte Sacra Missionária (1951). Disponível no site Internet Archive em: https://ia902208.us.archive.org/16/items/exposicaodeartes00lisb/exposicaodeartes00lisb.pdf .

4 As imagens mencionadas podem ser consultadas no catálogo da Exposição de Arte Sacra Missionária (1951). Disponível no site Internet Archive em: https://ia902208.us.archive.org/16/items/exposicaodeartes00lisb/exposicaodeartes00lisb.pdf .

sagrado e com o humano, com a cultura e com a natureza" (Freyre, 2010, p. 277). Freyre destaca ainda que:

> Principalmente em países como o Brasil situados inteira ou quase inteiramente em espaços tropicais; e povoados, em grande parte, por gente mestiça cujas formas e cujas cores e cujas preferências por formas e cores nem sempre correspondem — nem precisam de corresponder — às consagradas pelos clássicos europeus (Freyre, 2010, p. 277).

Conclusão

Para finalizar, é nos versos da canção "Cristo e Oxalá", do álbum **Lado B Lado A** (1999), produzido pelo grupo de rock O'Rappa, que encontramos um vivo exemplo contemporâneo do processo de transculturação apontada por Gilberto Freyre:

> Oxalá[5] se mostrou assim tão grande
> Como um espelho colorido
> A mostrar pro próprio Cristo como ele era mulato
> Já que Deus é uma espécie de mulato
> Salve, em nome de qualquer deus, salve
> Salve, em nome de qualquer deus, salve
> Se eu me salvei
> Se eu me salvei
> Foi pela fé, minha fé é minha cultura
> Minha fé

5 Oxalá é o pai de todos os Orixás e, como pai de todos, ele libera seus filhos para atuar com toda liberdade, escolher seus caminhos e assumir eles próprios as responsabilidades por suas escolhas. Na mitologia africana, OXALÁ é a divindade que representa o estado de liberdade e é muito significativo que ele, sendo o maior dos Orixás, tenha exatamente se preocupado que suas criaturas pudessem ter o livre-arbítrio (JORNAL DA USP, Post). Disponível em: https://jornal.usp.br/radio-usp/mitologia-101-oxala-o-livre-arbitrio/#:~:text=Na%20mitologia%20africana%2C%20OXAL%C3%81%20%C3%A9,pudessem%20ter%20o%20livre%2Darb%C3%ADtrio. Acesso em 19 fev. 2024.

Minha fé é meu jogo de cintura
Minha fé, minha fé é é é é
O Cristo partiu do alto do morro que nós somos
Rodeado de helicópteros que caçavam marginais
A mostrar, mais uma vez, o seu lado herói
Se transformando em Oxalá, vice-versa, tanto faz
A rodar, todo de branco, na mais linda procissão
Abençoando a fuga numa nova direção
Minha fé é meu jogo de cintura
Minha fé
Minha fé é meu jogo de cintura
O Cristo partiu do alto do morro que nós somos
Rodeado de helicópteros que caçavam marginais
A mostrar, mais uma vez, o seu lado herói
Se transformando em Oxalá, vice-versa, tanto faz
A rodar, todo de branco, na mais linda procissão
Abençoando a fuga numa nova direção
Minha fé é meu jogo de cintura
Minha fé
Minha fé é meu jogo de cintura
Minha fé, minha fé é é é...

Obrigado pela sua leitura.

REFERÊNCIAS

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. Silvestre Revueltas por: Julio Ezequiel Luviano | Compositores Mexicanos. Disponível em: https://youtu.be/omjgup3pw54?si=1F0VkhWCsN80bqEw . Acesso em 15 de out. de 2023.

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA MISSIONÁRIA. Catálogo. Lisboa, 1951. Disponível em Internet Archive: https://ia902208.us.archive.org/16/items/exposicaodeartes00lisb/exposicaodeartes00lisb.pdf . Acesso em 17 de out. de 2023.

FREYRE, Gilberto. China tropical e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira. Organização de Edson Nery da Fonseca. Primeira edição digital. São Paulo: Global, 2013.

_____. China tropical e outros escritos sobre a influência do Oriente na cultura luso-brasileira. Organização de Edson Nery da Fonseca. São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____. Vida, forma e cor. São Paulo: é Realizações, 2010.

MONTEIRO, Ângelo. Gilberto Freyre e a modernidade como continuidade criadora. In Vida, forma e cor. São Paulo: é Realizações, 2010, pp. 7-12.

MÚSICA CONTEMPORÂNEA. Silvestre Revueltas. Cultura FM 103,3. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/radio/programas/musica-contemporanea/2020/11/01/5_silvestre-revueltas.html.

O´RAPPA. Cristo e Oxalá.Letra. In Lado B Lado A. Rio de Janeiro: Warner Music, 1999. Disponível em O'Rappa: https://youtu.be/vZcvQvsbLpc?si=fKImuTCP4e52fWS4 . Acesso em 15 fev. de 2024.

ORTIZ, Fernando. Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

REIS, Lívia. Transculturação. In JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro. (Novas) Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, pps. 761-775.

SIBILA, José Carlos. Mitologia, histórias sagradas #101: Oxalá – O livre arbítrio. In Jornal da USP, Post. 02 dez. 2020. Disponível em: https://jornal.usp.br/?p=496821. Acesso em 19 fev. 2024.

SIMÕES, João Francisco de Oliveira. Transculturação e região nos projetos intelectuais de Fernando Ortiz e Gilberto Freyre. Curitiba: Editora Appris, 2023. Edição do Kindle.

“Parem as máquinas”?: as tecnologias de inteligência artificial em discursos da/na mídia

Silmara Dela Silva
Ronaldo Freitas

A relação entre língua(gem), sociedade e poder vêm sendo amplamente desestabilizada pelo surgimento das tecnologias de Inteligência Artificial. A pesquisa por “ChatGPT” no buscador Google nos retorna que: “O ChatGPT é um chatbot desenvolvido pela OpenAI e lançado em 30 de novembro de 2022. O nome “ChatGPT” combina ‘Chat’, referindo-se à sua funcionalidade de chatbot, e ‘GPT’, que significa Generative Pre-trained Transformer, um tipo de modelo de linguagem grande[1]”. (ChatGPT, 2024).

Ao longo do ano de 2023, essa palavra se consolidou no vocabulário brasileiro, alternando metonímica e metaforicamente com o termo Inteligência Artificial, pelo encontro de uma memória (literária, científica, militar, econômica, cinematográfica...) e das práticas cotidianas de escrita, caracterizando um acontecimento que projeta no agora um futuro há muito esperado. Michel Pêcheux afirmava, no início dos anos de 1980, ironicamente, que esse tipo de “inteligência artificial” só seria possível se houvesse uma máquina capaz de ler, e classificar todos os textos existentes e

1 A expressão “modelo de linguagem grande” refere-se a programas de Inteligência Artificial “treinados” com enormes bases de dados, referida também como técnicas de *machine learning*.

supostamente pertinentes sobre uma questão (Pêcheux, [1982] 2014, p. 62). O ChatGPT tornou-se discursivamente um acontecimento, compreendido a partir de Pêcheux ([1983] 2008, p. 19), como inscrevendo-se "em seu contexto de atualidade e no espaço de memória que ele convoca e que já começa a organizar", ao ser discursivizado, em um movimento de produção de sentidos.

Produzindo nossa reflexão teórico-analítica na relação entre a análise de discurso de base materialista, proposta por Pêcheux, e a história das ideias linguísticas, que tem como referência as proposições de Sylvain Auroux, fazemos desse acontecimento um ponto de encontro entre as pesquisas que desenvolvemos.

Em sua tese de doutorado, Freitas (2020), ao analisar novas formas de produção de dicionários possibilitadas pelos recursos computacionais, volta-se ao modo como as tecnologias de *machine learning* eram utilizadas para automatizar o processo de produção de dicionários, fazendo funcionar o buscador Google como um dicionário automatizado. O advento do ChatGPT não representa, portanto, uma abordagem inédita para o tratamento computacional da língua, mas um estágio de desenvolvimento que possibilitou uma popularização de recursos por sua disponibilização para grandes públicos.

Desse funcionamento "massivo" que instrumentaliza a língua, participam não apenas os laboratórios e empresas de tecnologia, mas também a mídia, que, ao se alimentar desses acontecimentos, deles toma parte, instituindo a presença da Inteligência Artificial como constitutiva do cotidiano. Das redes sociais aos grandes conglomerados jornalísticos, a Inteligência Artificial comparece diariamente na produção midiática – seja por meio de notícias postas em circulação, seja pelo próprio uso dessas ferramentas em práticas discursivo-midiáticas[2] –, naturalizando, assim, seus efeitos.

2 Um exemplo desse comparecimento da Inteligência Artificial nas práticas jornalísticas pode ser visto no chamado Projeto Irineu, lançado em junho de 2024 pelo grupo *O Globo*, com vistas a utilizar ferramentas de Inteligência

A compreensão do modo como esse acontecimento vem sendo discursivizado na mídia se dá aqui então pela via do acontecimento jornalístico, termo que vem sendo mobilizado por Dela-Silva desde a sua tese de doutorado (2008) e ao longo de suas pesquisas (Dela--Silva, 2015), visando compreender como um acontecimento é midiatizado, tornando-se notícia. Com Dela-Silva (2015, p. 222), temos "que o relato jornalístico não se constitui por uma evidência em função de um fato, mas como resultado de um gesto interpretativo a partir de uma determinada posição ideológica". Trata-se, assim, de uma prática discursivo-midiática que, no entanto, produz-se sob um efeito de transparência, de evidência daquilo que se torna notícia.

Nossa proposta de trabalho volta-se, desse modo, à análise discursiva de dizeres da/na mídia brasileira acerca das tecnologias de Inteligência Artificial em seu funcionamento, com foco nas relações de poder que neles se marcam.

Constituímos o *corpus* de análise por reportagens de capa de duas edições de revistas com ampla circulação no cenário brasileiro: as revistas *Veja* e *Cult*, em suas edições dos meses de abril e setembro de 2023, respectivamente. Em nossos gestos de análises, voltamo-nos ao modo como nessas publicações se produzem efeitos de sentidos para a Inteligência Artificial, considerando as diferentes materialidades significantes postas em composição em suas páginas: analisamos dizeres que buscam definir o que (não) é a Inteligência Artificial; e empreendemos um gesto de leitura das fotografias e ilustrações que comparecem nessas edições. Considerando os distintos lugares ocupados por tais revistas no mercado editorial

Artificial para resumir notícias a serem apresentadas aos seus leitores (O Globo, 2024). O funcionamento dessa ferramenta no jornal *O Globo* online coloca em questão modos de leitura e gestos de interpretação que decorrem da interferência da máquina nas práticas jornalísticas; e tem sido objeto de estudo no âmbito do projeto de iniciação científica "Inteligência artificial e gestos de leitura: uma análise do discurso jornalístico", desenvolvido a partir do segundo semestre de 2024 na UFF, sob orientação de Silmara Dela Silva.

brasileiro, questionamos acerca do modo como nelas se inscrevem e são (re)afirmados sentidos sobre a Inteligência Artificial, na atual conjuntura sócio-histórica.

Duas revistas, duas posições discursivas?

Ao teorizar sobre o objeto da análise do discurso, Pêcheux ([1969] 1997) afirma que o discurso, definido como efeitos de sentidos, se constitui na relação entre a língua e suas condições de produção. Das condições de produção, fazem parte as condições sócio-históricas que determinam os dizeres e os "lugares determinados na estrutura de uma formação social" (Pêcheux, [1969] 1997, p. 82), ocupados pelos sujeitos na produção discursiva. Ocorre que tais lugares, conforme adverte Pêcheux, comparecem como representações nos processos discursivos, projetados por meio de formações imaginárias, "que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)" em seu funcionamento no discurso (Pêcheux, [1969] 1997, p. 82, itálico do original).

Conforme vimos afirmando, as revistas *Veja* e *Cult*, responsáveis pela produção e circulação das matérias jornalísticas que constituem o nosso *corpus* analítico, ocupam lugares distintos no mercado editorial brasileiro. Esses lugares ocupados pelas publicações não são indiferentes ao modo como elas produzem sentidos ao tornar a Inteligência Artificial um acontecimento jornalístico em suas páginas.

Veja é uma revista que se enquadra jornalisticamente dentre aquelas consideradas de informação, que possui circulação semanal no Brasil desde o ano de 1968. Ao tratar de seu lançamento no mercado jornalístico brasileiro, Bahia (1990, p. 400) afirma que *Veja* se desenvolve sob o impacto das "mudanças de forma e conteúdo no jornalismo diário" decorrentes da chegada da televisão no Brasil. Seu propósito, ainda segundo registra Bahia (1990, p. 401), ao retomar o dizer inicial da própria publicação, é "oferecer aos leitores uma

seleção ordenada e concisa dos fatos essenciais da semana em todos os campos do conhecimento, explicando seu significado, fornecendo seu pano de fundo e servindo como uma espécie de rascunho semanal da história". Ao buscar por revista *Veja* no Google, temos a descrição da página nos seguintes termos: "Principais informações sobre política, economia, saúde, tecnologia, esporte e cultura." (Veja, 2024), reafirmando esse imaginário de uma publicação jornalística informativa em diferentes campos do conhecimento.

A revista *Cult*, por sua vez, se apresenta como uma marca que nasceu em 1997 "com o objetivo de propor debates profundos em torno de temas culturais, como literatura, cinema, música, teatro; e, também sobre humanidades, por meio da filosofia e psicanálise, sociologia e política." (Cult, 2024). Diferentemente de *Veja*, *Cult* não se apresenta como uma revista de interesse geral no campo informativo, mas delimita seu alcance ao afirmar sua proposta de oferecer aos seus leitores: "Um jornalismo que pretende mediar e dinamizar o campo cultural, que age na formação de públicos e que fornece parâmetros de valor para a interpretação da cultura e sociedade de nossa época." (Cult, 2024). Trata-se, assim, de um projeto editorial específico, com uma abrangência restrita ao campo da cultura e das humanidades.

São os dizeres sobre Inteligência Artificial – compreendidos no campo da "tecnologia", que interessa à *Veja*, e concernente as "humanidades" em seus impactos na "cultura e sociedade de nossa época", definido como escopo de *Cult* – que fazem com que as duas publicações, em seus distintos lugares no mercado editorial, discursivizem o que aparentemente se configura como um mesmo acontecimento jornalístico em suas capas. Em sua edição do mês de abril de 2023, *Veja* traz a seguinte chamada de capa: "Parem as máquinas? – Avanço da inteligência artificial preocupa empresas e governos, gera forte reação da sociedade e desafia pesquisadores a encontrar novas formas de controle da tecnologia. Problema: trata-se

de um movimento irreversível"[3]. Cinco meses depois, em setembro de 2023, entra em circulação a edição da revista *Cult*, cuja chamada principal é para o dossiê intitulado: "O dilema da inteligência artificial – Algoritmos não têm a liberdade de ser morais ou imorais. Somente o ser humano."[4].

"Preocupa"; "desafia"; "dilema". Um ponto de interrogação que sucede o imperativo jornalístico tomado em sua ambiguidade, negando-a. Organizadas sobre a órbita de uma decisão a ser tomada, as duas revistas discursivizam, a seu modo, uma suposta necessidade de tomada de posição em relação a essas tecnologias (e o fazem de modo a indicar a única posição possível, diante do "irreversível").

A matéria de *Veja* (Veja, 2023) dá a conhecer o movimento internacional em que grandes empresários do mundo tecnológico e autoridades científicas assinam um manifesto pela paralisação das pesquisas em Inteligência Artificial. Os recortes discursivos dessa publicação partem do imaginário instituído na literatura por Isaac Asimov, nos anos 1950/1960, com títulos como "Eu, robô" e "O homem bicentenário", transformados em filmes nos anos 1990/2000; e reproduzem falas dos grandes CEOs do mundo informatizado, alertando para o perigo e a necessidade dos recursos digitais para a humanidade. Um parêntese fica aqui registrado para o termo "obsolescência humana", reproduzido da citada carta: se obsolescência é um termo utilizado para caracterizar determinada ferramenta ou técnica, o termo "obsolescência humana" deixa claro que o ser humano aqui é considerado do ponto de vista estritamente produtivo.

Por sua vez, poucos meses depois, a revista de "vanguarda" *Cult* apresenta um dossiê (Cult, 2023) organizado pela semioticista Lúcia Santaella, em que professores universitários da área de tecno-

3 *Link* para visualizar a capa de *Veja*: https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/2836.

4 *Link* para visualizar a capa de *Cult*: https://www.cultloja.com.br/produto/cult-297-setembro-2023/.

logia são convidados a dissertar a respeito do tema. Se o dossiê se organiza a partir da especialidade e do tempo de reflexão permitido por essa assincronia, os sentidos ali produzidos não são estanques daqueles postos em circulação pela revista *Veja*: na composição do dossiê, o texto que versa sobre Inteligência Artificial na educação é introduzido em sua chamada pela construção: "aulas sem uso do ChatGPT e de outras tecnologias digitais precisam ser coisa do passado...". (Cult, 2023, p. 37).

Anunciar como aquilo que precisa ser "coisa do passado" o discurso pedagógico que não se apoiar na revolução da Inteligência Artificial anunciada jornalisticamente pelos especialistas é a formulação que nos leva a estabelecer o paralelo entre as distintas publicações na discursividade do que denominamos de "imperativo da Inteligência Artificial". Trata-se de determinar para o atual momento o corte histórico que separaria o passado de um futuro há muito desejado e anunciado, e ora compulsoriamente estabelecido. Percorremos, assim, o *corpus* de análise, inicialmente voltando-nos aos modos como as duas publicações produzem efeitos de sentidos para a Inteligência Artificial. Interessa-nos, igualmente, depreender a(s) posição(ões) discursiva(s) assumida(s) pelas revistas, a despeito dos lugares distintos que ocupam no mercado jornalístico brasileiro.

Começamos com análises de sequências discursivas (SD) recortadas da reportagem da revista *Veja*:

> **SD1:** Quando se analisam com atenção as inovações do passado – as máquinas a vapor, a internet ou o sequenciamento de genomas, para citar apenas alguns dos formidáveis saltos tecnológicos da civilização –, é importante observar que elas, especialmente em seu período de afirmação, foram alvo de questionamentos e consideradas perigosas para a humanidade. Contudo, todas se comportaram como o mito da Caixa de Pandora: uma vez aberta, seu conteúdo não pode mais ser contido. A mesma lógica vale para a inteligência artificial? Provavelmente, sim. (*Veja*, 2023, n.p.)

> **SD2:** ... a história ensina que impor barreiras à inovação é quase sempre impossível. Na Inglaterra do século XVIII, um movimento liderado pelo trabalhador inglês Ned Ludd consistia em quebrar equipamentos de tecelagem nas fábricas para impedir a industrialização. Como se sabe, o luddismo fracassou – as máquinas estão aí até hoje, e cada vez mais avançadas. (*Veja*, 2023, n.p.)

Nas SD1 e SD2, recortadas da parte inicial da reportagem da revista *Veja*, formula-se um dizer sobre a Inteligência Artificial localizando-a em relação a um já-sabido a respeito do desenvolvimento tecnológico alcançado pela humanidade ao longo de séculos. "Máquinas a vapor" (retomadas na referência à "industrialização", na SD2), "internet", "sequenciamento de genomas" são enumerados como "alguns dos formidáveis saltos tecnológicos da civilização" (SD1), em alguma medida temidos e questionados quanto a seus usos, mas que funcionam no próprio dizer jornalístico sob o efeito do pré-construído: não é preciso explicar o que são "máquinas a vapor", "internet" ou "sequenciamento de genomas", uma vez que já não se encontram mais em seu "período de afirmação" (SD1). Produz-se, assim, o efeito de que todos nós sabemos que a "internet" é uma "inovação" formidável, assim como as "máquinas", que "estão aí até hoje, e cada vez mais avançadas", ou o "sequenciamento de genomas". É pelo efeito do pré-construído que, conforme Pêcheux ([1975] 1997a, p. 111), "constitui a evocação lateral daquilo que se sabe a partir de outro lugar e que serve para pensar o objeto da proposição de base", que Inteligência Artificial, no dizer em circulação na revista *Veja*, passa a produzir sentidos por associação às máquinas a vapor, cuja invenção marca o início da industrialização na Inglaterra, no século XVIII; ou à internet, uma evidência inquestionável em nossos tempos.

Inteligência Artificial passa a se inscrever, assim, na memória discursiva das inovações que não podem ser contidas, tal como

ocorreu com o avanço da industrialização, incapaz de ser detido pelo movimento luddista; ou com a Caixa de Pandora, na narrativa mítica. A Inteligência Artificial ganha sentidos de uma prática incontornável na atual conjuntura sócio-histórica.

Nesse movimento de dizer, a revista *Veja*, filiando-se a uma memória discursiva acerca das práticas jornalísticas, projeta para si mesma a posição de um veículo jornalístico que busca tratar da questão de forma objetiva, dando a ver prós e contras da Inteligência Artificial. A memória discursiva, conforme afirma Pêcheux ([1983] 2010, p. 52), constitui a "condição do legível em relação ao próprio legível", ao fazer retornar no fio discursivo os já-ditos constitutivos do dizer. Desse modo, tal dizer inscreve-se na memória discursiva própria ao discurso jornalístico, produzindo o efeito de referencialidade, pelo qual se diz sobre algo – no caso, a Inteligência Artificial – como se o dizer pudesse estar à parte de qualquer posição discursiva. Nos termos de Mariani (1998, p. 62): "Trata-se de imprimir a imagem de uma atividade enunciativa que apenas mediatizaria – ou falaria *sobre* – da forma mais literal possível um mundo objetivo.". Esse dizer sobre aqueles que imaginariamente constituiriam argumentos contrários e favoráveis à Inteligência Artificial podem ser observados nas seguintes SDs:

> **SD3:** Difícil criticar o passado com os olhos do presente. Mais difícil talvez seja compreender o potencial disruptivo de uma tecnologia e dimensionar os riscos que ela representa. Não são poucos os perigos associados à inteligência artificial. Dentre os mais marcantes, estão a concentração de poder nas mãos de poucas empresas, o desaparecimento de empregos pela automação das atividades, a disseminação descontrolada de ataques cibernéticos e o desenvolvimento de armas autônomas. (*Veja*, 2023, n.p.)

> **SD4:** Mas há um aspecto vital que, como sempre, não pode ser ignorado: o econômico. O mercado de IA está avaliado em 142,3

> bilhões de dólares e continua a avançar impulsionado pelo fluxo crescente dos investimentos que recebe. (*Veja*, 2023, n.p.)

Na SD3, o dizer da revista enumera aqueles que seriam "os mais marcantes" "riscos", "os perigos associados à inteligência artificial", por oposição, na SD4, a "um aspecto vital", "o econômico", expondo o valor atual do mercado de Inteligência Artificial em dólares. O argumento favorável resume-me, assim, ao "fluxo crescente dos investimentos" nesse mercado, um argumento em torno do lucro, por isso, "vital" para o sistema, em uma formação social capitalista; ao passo que os argumentos contrários retomam ao menos dois pontos que podem ser considerados apenas efeitos colaterais desse mesmo sistema: "a concentração de poder nas mãos de poucas empresas" e "o desaparecimento de empregos pela automação das atividades". A ordem de comparecimento desses dizeres que trazem prós e contras também não é sem efeito para o discurso: enumeram-se fatores que apontam para o "potencial disruptivo de uma tecnologia" (SD3), mas que são seguidos de "um aspecto vital" (SD4) ... e o que é vital, não pode ser questionado. Funcionamento semelhante se marca nas SD5 e SD6, recortadas do final da reportagem:

> **SD5:** A despeito da evolução das tecnologias associadas à inteligência artificial, é consenso entre especialistas e pesquisadores que a natureza humana e sua integridade devem prevalecer. (*Veja*, 2023, n.p.)

> **SD6:** Mas a verdade é que a inteligência artificial já está entre nós – e esse é um movimento irreversível. (*Veja*, 2023, n.p.)

Na SD5, afirma-se a prevalência da "natureza humana e sua integridade", o que poderia produzir efeitos de sentidos de uma disjunção lógica (Pêcheux, [1983] 2008): ou a "natureza humana e sua integridade", ou a "evolução das tecnologias associadas à inteligência artificial", se necessário for a escolha. No entanto, a conjunção adversativa no início da SD6 direciona para um efeito

de sentido outro: "a inteligência artificial já está entre nós"; e essa é enunciada como sendo "a verdade" a que se chega o discurso jornalístico que, como afirma Mariani (1998, p. 66), "desempenha um papel importante na produção/circulação de consensos de sentido.", apagando o fato de que o seu dizer sempre se "faz em nome de determinados segmentos da sociedade" (Mariani, 1998, p. 66). É como uma verdade inquestionável, uma evidência de sentidos, que a Inteligência Artificial é discursivizada na reportagem da revista *Veja*, ainda que sob um efeito de relato objetivo, de uma ilusão da informatividade.

Outras são as condições de produção da revista *Cult*, conforme trouxemos anteriormente. Nesse caso, o dizer sobre a Inteligência Artificial compõe não uma reportagem, mas um dossiê, constituído por cinco ensaios redigidos por estudiosos da linguagem, das tecnologias e da educação; ensaios que, conforme anuncia a publicação, "esquadrinham questões que tocam em temas como ética, ontologia e metodologia das ferramentas de IA", como "um esforço de análise sobre o desenvolvimento e os futuros possíveis da Inteligência Artificial." (Cult, 2023, p. 13). *Cult* traz, assim, um dizer de cientistas, baseado em citações de literatura específica e de dados experimentais, como podemos observar nas sequências discursivas a seguir:

> **SD7:** Os trabalhos do neurologista António Damásio representaram um marco na ciência ao desafiar a visão dualista entre razão e emoção. Seu famoso livro *O erro de Descartes* (1994) teve um papel essencial ao disseminar a relevância das emoções nas tomadas de decisão e na moldagem da personalidade individual. (*Cult*, 2023, p. 18)

> **SD8:** Há diferentes abordagens e teorias, algumas complementares e outras antagonistas, mas neste ensaio vou dialogar com as duas mais importantes no contexto da Computação Afetiva. A Teoria das Emoções Básicas (TEB) é a mais conhecida no senso comum. [...]

> A Teoria Construtivista, no entanto, está do outro lado do campo do jogo científico das emoções. (*Cult*, 2023, p. 18-19)
>
> **SD9:** De nossas conversas e pesquisas com professoras e professores, destaca-se o receio de que o ChatGPT seja utilizado para fazer as atividades e os trabalhos escolares e universitários pelos estudantes. (*Cult*, 2023, p. 20)
>
> **SD10:** De nossas conversas e pesquisas com estudantes de um curso de Computação, identificamos que o ChatGPT está provocando uma verdadeira revolução nas práticas de estudo-aprendizagem. (*Cult*, 2023, p. 20)

Nesse conjunto de sequências discursivas, temos a menção a um especialista em neurologia e seu livro (SD7), e a retomada de teorizações no campo da "Computação Afetiva", como a "Teoria das Emoções Básicas (TEB)" e a "Teoria Construtivista" (SD8). Em ensaio voltado à compreensão das "Implicações e teorizações dos usos das IA generativas na educação", são descritas, por sua vez, "conversas e pesquisas" feitas com "professoras e professores" (SD9) e "estudantes de um curso de Computação", como relatos de práticas de pesquisas de campo.

Contudo, apesar de trazer referências e mobilizar uma literatura específica, o discurso em circulação na revista *Cult* produz como efeito-leitor não um outro cientista, em uma escrita para pares, como se daria em periódicos acadêmico-científicos, por exemplo, mas sim um leitor leigo. Trata-se, desse modo, de um discurso de divulgação científica ou de popularização da ciência que, conforme Lagazzi (2011, p. 498), possui um funcionamento equívoco ao, por um lado, ter a "especificidade de se produzir conhecimentos e compreensões no espaço da linguagem científica; por outro, o exercício de transformar esses conhecimentos e compreensões em objeto de consumo de um público leitor não especialista.". Nessa prática, conforme adverte Orlandi (2001, p. 23), ocorre a "textualização

jornalística do discurso científico", produzindo um efeito-leitor do discurso da divulgação científica.

É nesse ponto, ao se dirigir a um leitor leigo, que o discurso de *Cult* se enlaça ao de *Veja*, produzindo efeitos de sentidos como o de inevitabilidade da resistência às máquinas, e a inteligência artificial como algo já presente e dado na atualidade, como podemos ver marcado no fio do discurso das sequências discursivas que seguem:

> **SD11:** ... a emergência do ChatGPT está provocando tanto fervor porque, em muito pouco tempo, a IA aprendeu não só a soltar imagens, mas a falar, conversar, em preocupantes competições com aquilo que faz do animal humano ele ser humano. (*Cult*, 2023, p. 16)

> **SD12:** ... a IA está entrando rapidamente em domínios dependentes de reconhecimento de padrões e pode substituir os humanos em uma ampla gama de tarefas cognitivas não rotineiras, seja em relação ao trabalho industrial, de serviço ou de conhecimento. (*Cult*, 2023, p. 23)

> **SD13:** ... compreender o lugar dessas tecnologias e o nosso lugar para que possamos inventar modos de coabitar o mundo com elas. (*Cult*, 2023, p. 20)

O dizer sobre a Inteligência Artificial nas SD11 e SD12 se faz pelo relato de uma ação em continuidade, marcada nas formas verbais no gerúndio – "está provocando" (SD11); "está entrando" (SD12) –, em relação ao tempo passado mobilizado para descrever as IA como uma realidade, que "aprendeu não só a soltar imagens, mas a falar, conversar...". O sentido de algo presente e já-dado se marca também na demanda que se colocaria para a humanidade: "inventar modos de coabitar o mundo com elas" (SD13), que inequivocamente já se encontram habitando o mundo, mostrando-se como algo inevitável.

Uma outra regularidade no processo de produção de sentidos entre as revistas está na discursivização dos prós e contras da Inteligência Artificial, como podemos observar agora no dizer de *Cult*:

> **SD14:** Nessa transformação, há aspectos claramente positivos e outros que inspiram maior reflexão. (*Cult*, 2023, p. 23)

> **SD15:** Ainda que limitada, a IA tem demonstrado um potencial revolucionário em diversas áreas, como saúde, transporte, educação, segurança e na otimização de processos operacionais. No entanto, seu uso também traz desafios e preocupações, como viés algorítmico discriminatório, privacidade, responsabilidade civil e impacto no mercado de trabalho. (*Cult*, 2023, p. 26)

> **SD16:** Aulas sem uso do ChatGPT e de outras tecnologias digitais precisam ser coisas do passado; mas aulas sem professores também não podem ser o nosso futuro. (*Cult*, 2023, p. 22)

Em funcionamento semelhante ao que analisamos anteriormente em recortes da revista *Veja* (notadamente nas SD3 e SD4), temos no fio do discurso das SD14 e SD15 efeitos de disputa de sentidos para a Inteligência Artificial, que se dividem entre "aspectos claramente positivos e outros que inspiram maior reflexão" (SD14). Os argumentos favoráveis, nesse caso, são associados ao potencial da Inteligência Artificial para grandes áreas, a saber "saúde, transporte, educação, segurança e na otimização de processos operacionais"; ao passo que os argumentos contrários (ou que "inspiram maior reflexão", no dizer da revista), estariam associados a "desafios e preocupações", como "viés algorítmico discriminatório, privacidade, responsabilidade civil e impacto no mercado de trabalho" (SD15). Assumindo posição diversa em relação à *Veja*, o argumento financeiro não é mobilizado na revista *Cult*; mas a preocupação com o humano sim.

Em ambas as publicações, marca-se a discursividade que apontamos como "imperativo da Inteligência Artificial", mas que se faz a partir de funcionamentos específicos. De modo distinto do que ocorre no discurso da revista *Veja*, que aponta para a prevalência do humano "mas" a Inteligência Artificial é uma presença

inquestionável e "irreversível" (SD5 e SD6), em *Cult* diz-se que é impossível eliminar a tecnologia, "mas" o humano é que não pode ser desconsiderado, como se marca na SD16, em que a adversativa aponta para o lugar essencial do professor em relação às tecnologias digitais: "mas aulas sem professores também não podem ser o nosso futuro".

Por uma leitura de imagens

Em um segundo gesto analítico com vistas à compreensão de como se produzem efeitos de sentidos para as tecnologias de Inteligência Artificial na mídia brasileira, voltamo-nos à uma leitura de imagens, com foco na análise das fotografias e ilustrações que comparecem nas edições das revistas *Veja* e *Cult* que constituem nosso *corpus*.

No campo das práticas jornalísticas, temos que as imagens – de início, ilustrações e caricaturas – comparecem na imprensa brasileira desde o século XIX; as fotografias propriamente, por sua vez, começam a ser presença nos jornais nas duas primeiras décadas do século XX, quando se marcam na forma de retratos (Bahia, 1990), inicialmente, e passam a compor até revistas ilustradas, nas décadas seguintes.

Corriqueiramente, as fotografias são assim pensadas na mídia a partir de seu histórico de comparecimento nas produções jornalísticas; e/ou a partir de sua função em relação ao texto verbal dos impressos. Conforme Zanchetta Júnior (2004), a fotografia jornalística reúne características bastante atreladas às suas condições de circulação, sendo a principal delas o seu imaginário vínculo com a realidade. Nos termos do autor: "O primeiro compromisso da imagem é oferecer-se como prova verossímil sobre determinado episódio. Para tanto, os elementos retratados nas imagens precisam fazer parte do universo de experiências do leitor, caso contrário ele não a compreenderá." (p. 86).

Somada a essa característica principal, as fotografias, conforme o autor, podem "se revestir ainda de outras intenções" (Zanchetta Junior, 2004, p. 87), sendo elas: entretenimento, descrição, narração e expressividade. Tais características, que levam a uma possível classificação das fotografias jornalísticas, se valem de nomenclaturas mobilizadas também para o estudo do texto – a exemplo de descrição e narração – para associar a fotografia a uma unidade de significação pautada pelo sentido que se pretende produzir por sua associação ao verbal do texto jornalístico.

De nossa perspectiva, entendemos a fotografia e qualquer outra ilustração ou elemento visual presente em uma matéria jornalística como uma materialidade significante, a produzir efeitos de sentidos a partir de suas condições específicas de constituição, formulação e circulação (Orlandi, 2001a). Retomando a reflexão de Mariani (1999, p. 103) ao aproximar a fotografia da prática jornalística: "O que se vê numa foto são realidades organizadas por um discurso com uma ordem própria." E prossegue: "Longe de ser objetiva, portanto, uma fotografia representa um ponto de vista"; ou ainda, para retomarmos Pêcheux ([1983] 2008), representa uma tomada de posição, que será exposta aos olhares de sujeitos leitores, em suas distintas posições discursivas.

No caso do *corpus* desse trabalho, são muitas as imagens que comparecem nas páginas do dossiê da revista *Cult* e na reportagem de capa da revista *Veja*. Entendemos, no entanto, que elas não devem ser tomadas em sua singularidade – uma a uma –, mas como inscrevendo um percurso de leitura que compreendemos como parte integrante de um trajeto temático dos discursos sobre a Inteligência Artificial. Jacques Guilhaumou e Denise Maldidier ([1979] 2010) propõem a noção de trajeto temático com vistas a recortar o percurso de um discurso, buscando delimitar sua trajetória no curso dos dizeres. Nos termos desses autores: "Essa noção [trajeto temático] supõe a distinção entre 'o horizonte de expectativas' – o conjunto

de possibilidades atestadas em uma situação histórica dada – e o acontecimento discursivo que realiza uma dessas possibilidades". (Guilhaumou; Maldidier, [1979] 2010, p. 164).

O acontecimento discursivo, conforme Guilhaumou e Maldidier ([1979] 2010, p. 164), se inscreve "na consistência de enunciados que se entrecruzam em um momento dado"; em nosso caso, tomamos o entrecruzamento de imagens – fotografias e ilustrações – que no discurso jornalístico produzem efeitos de sentidos para a Inteligência Artificial, na imbricação com a materialidade linguística, que analisamos anteriormente. Isso porque, conforme afirma Lagazzi (2011, 2011a), é na relação entre a materialidade significante e a história que os sentidos se produzem; sua análise deve levar em conta, assim, "as especificidades de cada materialidade significante", "cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição" (Lagazzi, 2011a, p. 276).

Em nossa proposta, voltamo-nos ao trajeto temático do dizer sobre a Inteligência Artificial que se marca na materialidade significante imagética, em busca de compreender o movimento do dizer que faz com que alguns sentidos se inscrevam enquanto efeito nas páginas das revistas em análise. Iniciamos o nosso gesto de leitura pelas imagens presentes no dossiê da revista *Cult*, a começar pela sua ilustração de capa[5]. Nesse espaço inicial da revista, temos imagens de linguagem de programação em formato de "chuva", sendo contida por uma sombrinha, que abriga a chamada de capa do dossiê. Nas páginas internas, dedicadas à apresentação dos ensaios que compõem o dossiê, seguem-se outras seis imagens, conforme passamos a descrever.

---

5 Em função dos direitos autorais das fotografias e ilustrações que compõem as edições das revistas, não poderemos reproduzir suas imagens; elas serão somente descritas e referenciadas ao longo do texto. A capa da edição da revista *Cult* pode ser visualizada em: <https://www.cultloja.com.br/produto/dossie-digital-o-dilema-da-inteligencia-artificial/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Na página inicial do dossiê, ocupando uma página espelhada com o título "O dilema da Inteligência Artificial", é reproduzido, em página inteira, uma parte do pôster do filme Metrópolis (1927), de Fritz Lang[6]. Na página seguinte da revista, comparece, também em enquadramento em *close*, ocupando uma página inteira, o personagem Frankenstein, interpretado pelo ator Boris Karloff[7], acompanhando o primeiro ensaio do dossiê, com o título: "Suspeita e cuidado nos usos humanos das Inteligências Artificiais Generativas". Duas páginas após a imagem do personagem Frankenstein, comparece na revista, ocupando cerca de um quarto de página, a reprodução da gravura de J. Pass baseada em desenhos de Charles Le Brun: "16 rostos expressando as paixões humanas" (1821), em composição ao ensaio "A Inteligência Artificial pode representar as emoções humanas?[8]; seguida, duas páginas adiante, da gravura francesa de 1910 de Villemard, "Visões do ano 2000"[9], reproduzida de modo a ocupar cerca de um terço de página, em composição ao ensaio intitulado "Implicações e teorizações dos usos das IA generativas na educação. Uma página depois, uma nova gravura, dessa vez "O líder dos ludistas", de 1812, ocupa cerca de um quarto de página, acompanhando o ensaio com o título "O futuro do trabalho ou o trabalho sem futuro? Na penúltima página do dossiê, acompa-

6 Versões do pôster do filme Metrópolis podem ser vistas em: <https://www.vrogue.co/post/metropolis-original-poster-metropolis-fritz-lang-metropolis-poster>. A reprodução na revista traz somente um enquadramento em *close* na face do robô.

7 Disponível em: <https://c8.alamy.com/comp/DT5DER/boris-karloff-frankenstein-1931-DT5DER.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

8 Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b4/Sixteen_faces_expressing _the_human_passions._Wellcome_L0068375_(cropped).jpg/599px-Sixteen_faces_expressing_the_human_passions._Wellcome_L0068375_(cropped).jpg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

9 Disponível em: <https://wp-content.bluebus.com.br/wp-content/uploads/2013/12/villemard-arte-1910-bluebus.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

nhando o ensaio "A Inteligência Artificial está mudando o mundo, mas precisamos protegê-lo", é trazida uma cena da peça "A fábrica de robôs", do escritor tcheco Karel Capek, em montagem de 1928, descrita na legenda como "Robôs subjugando um ser humano"[10].

Para uma análise dos modos como se produzem efeitos de sentidos para a Inteligência Artificial no trajeto de leitura que se abre a partir dessa sequência de imagens, mobilizamos novamente as noções de formações imaginárias e memória discursiva, como interdiscurso. Conforme Pêcheux ([1969] 1997), compreendemos as formações imaginárias como um mecanismo de projeção pelo qual comparecem no dizer as posições ocupadas pelos sujeitos do discurso, bem como a imagem daquilo sobre o que se diz, tomado como referente no dizer. A memória discursiva como interdiscurso, por sua vez, consiste naquilo que fala antes, um já-dito que possibilita todo o dizer, "uma voz sem nome", conforme definição de Courtine (1999), e que possibilita o fazer sentido. Formações imaginárias e memória discursiva colocam em cena, desse modo, respectivamente, relações de força e de sentido, constitutivas das condições de produção dos discursos.

No trajeto de leitura das imagens que comparecem no dossiê da revista *Cult*, temos a retomada daquilo que faz parte de um imaginário do leitor relacionado ao que se poderia chamar de uma inteligência não-humana (máquina/monstro); seguido de um outro imaginário daquilo que caracterizaria/singularizaria o humano: a expressão das paixões, de sentimentos (o que também se marca na chamada de capa da revista, em "Algoritmos não têm a liberdade de ser morais ou imorais. Somente o ser humano"). Nesse trajeto que discursiviza a Inteligência Artificial nas páginas de *Cult*, marca-se

10 A imagem, com um corte semelhante ao que foi utilizado na revista, pode ser vista em: https://1.bp.blogspot.com/-IoCIoEtjaUU/TvTb0GoVL3I/AAAAAAAAAoI/rxTHGRaYSkU/s1600/Capek_RUR .jpg. Acesso em: 10 ago. 2024.

uma memória discursiva que separa o humano e o não-humano, lugar em que se inscrevem os sentidos para a inteligência artificial; e um já-dito daquilo que faz dos humanos máquinas, levando à revolta contra elas (marcada na gravura "O líder dos ludistas") e que culmina com a vitória dos robôs, subjugando os humanos. Em imbricação ao efeito de sentido de risco de domínio da Inteligência Artificial sobre a humanidade, que se marca na última imagem, tem-se, na materialidade linguística, o encaminhamento final proposto pela revista: "Regular a IA é urgente, mas sem açodamento. O processo é tão importante quanto o resultado final."; afirmação que encerra o dossiê.

A imagem da gravura "O líder dos ludistas", que integra o trajeto temático do dizer sobre a Inteligência Artificial no dossiê da revista *Cult*, também está presente na reportagem da revista *Veja*. Contudo, nesse caso, ela inscreve um outro gesto de leitura, como passamos a descrever[11]. Na capa da revista, temos a imagem de um robô com o globo terrestre em suas mãos[12], em que se destaca a grandeza do robô em relação à pequenez do globo terrestre, que passa a se assemelhar a uma bolinha nas mãos de uma criança.

Ao longo da reportagem, temos uma sequência de 10 imagens, conforme passamos a descrever. Logo abaixo do título e da linha fina da reportagem – "Avanço da inteligência artificial abre debate sobre riscos da tecnologia. Descobertas preocupam empresas e

11 Do mesmo modo como fizemos com as imagens que ilustram o dossiê da revista Cult, não reproduziremos as fotografias e ilustrações que compõem a reportagem de Veja, mas nos limitaremos a sua descrição. Nesse caso, já trabalhamos com a matéria em sua versão digital, que pode ser acessada na íntegra na página da revista, em: <https://veja.abril.com.br/tecnologia/avanco-da-inteligencia-artificial-abre-debate-sobre-riscos-da-tecnologia/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

12 Disponível em: https://veja.abril.com.br/wp-content/uploads/2023/04/VJ-CAPA-2836-V.jpg?quality=90&strip=info&w=570&h=750&crop=1. Acesso em: 101 ago. 2024.

governos, geram forte reação da sociedade e levam pesquisadores a buscar novas formas de controle" – há a imagem de uma mão humana encontrando uma mão de robô, em uma paráfrase da cena de *A Criação de Adão*, em afresco pintado no teto da Capela Sistina, por Michelangelo. A imagem também já foi explorada em relação parafrástica na famosa cena do filme ET, o extraterrestre, marcando, em ambos os casos, o encontro do não-humano com o humano. A essa primeira imagem, após um breve texto que situa a reportagem, ao relatar a carta divulgada pelo *Future of Life Institute*, solicitando a paralisação das pesquisas em Inteligência Artificial, a revista apresenta um infográfico com o título "Nova Era: a contribuição da IA em diferentes setores", apresentado como um infográfico para "versão impressa [que] é formulada para ser visualizada no conjunto" (Nunes, 2013, p. 111), pelo efeito de imbricação verbo-visual.

Na sequência, são trazidas pela revista uma imagem produzida por inteligência artificial do presidente Emmanuel Macron, em uma cena fictícia, como se ele estivesse sendo perseguido por policiais; seguida da reprodução de uma pintura produzida por inteligência artificial em aplicativo de geração de imagens; e duas fotografias em enquadramento de *close* de Bill Gates e de Ellon Musk, ambas as personalidades mencionadas ao longo da reportagem. Posteriormente, seguem-se três imagens com cenas que buscam mostrar a atuação da Inteligência Artificial em diferentes áreas: uma cena de cirurgia realizada com auxílio de robôs (em efeito parafrástico com o dizer presente no infográfico que destaca as "contribuições" da Inteligência Artificial na área da Saúde); uma cena de automatização de lavouras (retomando do infográfico o dizer sobre as "contribuições" para o Campo); e uma cena do filme AI – Inteligência Artificial, do ano de 2001 (reafirmando a presença no Cinema). A última imagem, fechando a reportagem, é a reprodução da gravura "O líder dos ludistas".

No caso da revista *Veja*, temos um outro trajeto de leitura das imagens em seu dizer sobre a Inteligência Artificial, que se inicia pelo

imaginário do encontro do robô com o planeta; seguido do encontro do humano com a máquina, o não-humano, tal como um deus ou um extraterrestre. A partir desse encontro, destacam-se, de imediato, os efeitos de sentido que retomam já-ditos acerca das "contribuições" da Inteligência Artificial, como postos em destaque no infográfico que, sob o título "Nova Era – A contribuição da IA em diferentes setores", elenca nove diferentes campos beneficiados pela atuação das máquinas, a saber: Agronegócio; Ambiente; Exploração espacial; Educação; Indústria; Planejamento urbano; Resposta a desastres; Saúde mental e bem-estar; Serviços financeiros. Conforme afirma Nunes (2013, p. 120), ao tratar do funcionamento discursivo do infográfico no discurso jornalístico, a formulação infográfica visa a "garantia da estabilidade dos sentidos"; no caso em análise, funciona em imbricação com o dizer de *Veja* que produz como evidência a presença inquestionável da Inteligência Artificial em tantas frentes.

As "contribuições" textualizadas no infográfico também se marcam produzindo efeitos de contraponto a possíveis consequências negativas da Inteligência Artificial, marcadas na materialidade linguística presente na revista, conforme analisamos na seção anterior, e que é retomada na materialidade significante das imagens apresentadas como *fakes*, porque produzidas pela máquina (no caso, a imagem do presidente francês Emmanuel Macron e a pintura, ambas produzidas por Inteligência Artificial em aplicativo de geração de imagens, apresentadas na sequência). Assim, reafirma-se o efeito de sentido de problematização a respeito da Inteligência Artificial, a partir de uma memória do discurso jornalístico em uma posição de mediação dos dizeres (Mariani, 1998), sempre a postos para ouvir e apresentar os vários lados de uma questão.

Em um funcionamento muito próprio ao discurso jornalístico, na sequência comparecem duas imagens de personalidades cujos dizeres sobre a questão da Inteligência Artificial são mobilizados via discurso relatado, ao longo da matéria: Bill Gates e Ellon Musk.

As duas imagens comparecem juntas, acompanhadas da seguinte legenda: "FUTURO EM JOGO - Visões opostas: Bill Gates (no alto) acredita que a tecnologia poderá reduzir desigualdades, enquanto Musk prefere detê-la já". As duas personalidades representam, assim, visões opostas em relação à Inteligência Artificial e seu desenvolvimento, reafirmando a memória discursiva do jornalismo como imaginariamente apenas mediador, posto a relatar diferentes posições ao leitor.

As três imagens que se seguem, que conforme afirmamos anteriormente, retomam em alguma medida sentidos já postos em evidência no infográfico, naturalizam a presença da Inteligência Artificial: na Saúde, no Campo, no Cinema. As cenas retratadas nessas três imagens produzem efeitos de sentidos em imbricação com suas respectivas legendas, que reproduzimos nas sequências discursivas a seguir:

> **SD17:** NA SAÚDE – Cirurgia com auxílio de robôs: tecnologia diminui grau de invasão e a possibilidade de erros humanos (*Veja*, 2023, n.p.)
>
> **SD18:** NO CAMPO – Automatização das lavouras: com a inteligência artificial, o trabalho braçal é eliminado e pode ser remanejado (*Veja*, 2023, n.p.)
>
> **SD19:** NO CINEMA – O pequeno David (Haley Joel Osment) de A.I. — Inteligência Artificial (2001): robô com sentimentos humanos (*Veja*, 2023, n.p.)

As cenas que retomam uma cirurgia realizada com auxílio de robôs, uma máquina em atuação no campo e o protagonista do filme AI – Inteligência Artificial em meio a robôs produzem sentidos na relação com a materialidade linguística das legendas que reproduzimos, respectivamente, nas SD17, SD18 e SD19. Em todos os casos, as imagens apresentam o convívio entre máquinas/robôs e humanos, com destaque para os benefícios inequívocos trazidos

pela Inteligência Artificial: "diminui grau de invasão e a possibilidade de erros humanos" (SD17); "o trabalho braçal é eliminado e pode ser remanejado" (SD18); "robô com sentimentos humanos" (SD19). Pelo funcionamento da ideologia que, conforme Pêcheux ([1975] 1997a), atua produzindo o efeito de evidência dos sentidos e dos sujeitos, marca-se no dizer de *Veja* o efeito de como se: como se a Inteligência Artificial resultasse na eliminação do trabalho braçal; como se a Inteligência Artificial eliminasse o ruim do humano, os "erros", mas pudesse trazer consigo aquilo que seria evidentemente humano, como os "sentimentos".

O trajeto temático do dizer sobre a Inteligência Artificial em *Veja* se encerra com a reprodução da gravura "O líder dos ludistas", produzindo efeitos de sentido da inutilidade do resistir à máquina que, afinal, já domina o planeta, como se marca na capa da revista.

Considerações finais

No percurso que aqui empreendemos, voltamo-nos à análise de discursos sobre a Inteligência Artificial em circulação na mídia brasileira, a partir de um *corpus* constituído por uma reportagem de capa da revista *Veja* e um dossiê temático da revista *Cult*. Buscando compreender os modos como se constituem efeitos de sentidos nessas publicações, ambas do ano de 2023, analisamos primeiramente a materialidade linguística das revistas, seguidas, posteriormente, da materialidade imagética presente nas edições; perseguimos, assim, o trajeto temático dos dizeres sobre Inteligência Artificial nas revistas.

Em nossos gestos de análises, apontamos sutis diferenças decorrentes das posições discursivas postas em jogo pelas revistas: afirmar o humano, "mas" discursivizando a Inteligência Artificial como incontornável e "vital" à formação social capitalista, como o faz *Veja*, não produz os mesmos efeitos de afirmar a presença da Inteligência Artificial, "mas" sem desconsiderar o humano como essencial, como se marca no dizer de *Cult*, o que também não deixa de dizer sobre os leitores projetados em cada publicação.

Conforme apontamos inicialmente, no entanto, a midiatização dos discursos sobre Inteligência Artificial tende a naturalizar sua presença e designar o atual momento como o de chegada de um futuro há muito esperado. E, nesse ponto, temos que o processo de produção de sentidos nas duas revistas se enlaça, tendo como marca a reprodução da gravura "O líder dos ludistas" produzindo efeito de sentidos de presença das máquinas, impossíveis de serem detidas.

Almejamos assim, pelo delineamento dessa relação entre mídia e Inteligência Artificial, contribuir para a compreensão do momento histórico que vivemos e das relações entre discurso, linguagem e poder que o organizam.

REFERÊNCIAS

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. 1. História da imprensa brasileira. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (Orgs.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999. p. 15-22.

CHATGPT. Disponível em: <https://g.co/kgs/N9qQ8UM>. Acesso em: 31 jul. 2024.

CULT. Sobre – Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

DELA-SILVA, Silmara. (Des)Construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia. In: FLORES, Giovanna B.; NECKEL, Nadia R.M.; GALLO, Solange M.L. (Orgs.). *Análise de discurso em rede:* cultura e mídia. Campinas-SP: Pontes Editores, 2015. p. 213-232.

DELA-SILVA, Silmara. O acontecimento discursivo da televisão no Brasil: a imprensa na constituição da TV como grande mídia. 2008. 225 p. Tese (Doutorado) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.

FREITAS, Ronaldo A. Instrumentação linguística em rede: análise discursiva de dicionários online. 2020. 215p. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. [1979]. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni. (Org.) *Gestos de leitura*. 3. ed. Campinas: ed. da Unicamp, 2010, p. 161-183.

LAGAZZI, Suzy. A equivocidade na circulação do conhecimento científico. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão-SC, v. 11, n. 3, p. 497-514, set./dez. 2011.

LAGAZZI, Suzy. Análise de discurso: a materialidade significante na história. In: DI RENZO, Ana M.; MOTTA, Ana Luiza A.R.; OLIVEIRA, Tania P. (Orgs.). *Linguagem, história e memória:* discursos em movimento. Campinas: Pontes Editores, 2011. p. 275-290.

MARIANI, Bethania. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico: a Revolução de 30. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (Orgs.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999. p. 102-121.

MARIANI, Bethania. *O PCB e a imprensa:* os comunistas no imaginário dos jornais. Campinas, Rio de janeiro: Revan & Ed. da Unicamp, 1998.

NUNES, Silvia R. Práticas de leitura no infográfico eletrônico: trajetos, tropeços e movimentos. *In*: DIAS, Cristiane. *Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital* [online]. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, p. 104-122.

O GLOBO. O Globo lança projeto Irineu, de uso de inteligência artificial; primeira ferramenta resume reportagens do site do jornal. *O Globo*, 18 jun. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2024/06/18/o-globo-lanca-projeto-irineu-de-uso-de-inteligencia-artificial-primeira-ferramenta-resume-reportagens-do-site-do-jornal.ghtml>. Acesso em: 18 jun. 2024.

ORLANDI, Eni. Divulgação científica e efeito-leitor: uma política social urbana. *In*: GUIMARÃES, Eduardo. (Org.). *Produção e circulação do conhecimento:* estado, mídia, sociedade. Campinas: Pontes, 2001a. p. 21-30.

ORLANDI, Eni. *Discurso e texto:* formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001a.

PÊCHEUX, Michel. [1983]. *O discurso:* estrutura ou acontecimento. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

PÊCHEUX, Michel. [1982]. Nota sobre a questão da linguagem e do simbólico em psicologia. *In:* ORLANDI, Eni P. (Org.). *Análise de Discurso:*

Michel Pêcheux. Campinas, SP: Pontes, 2014.

PÊCHEUX, Michel. [1983]. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. et al. (Org.) *Papel da memória*. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. [1975]. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

PÊCHEUX, Michel. [1969]. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise.; HAK, Tony. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso:* uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-162.

VEJA. Disponível em: https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrEsyt4UrlmXgQAKPbz6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1724630905/RO=10/RU=https%3a%2f%2fveja.abril.com.br%2f/RK=2/RS=MhBOQhkluVKfFFOW3NQA_H1yzzE-. Acesso em: 11 ago. 2024.

ZANCHETTA JÚNIOR, Juvenal. Imprensa escrita e telejornal. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

Referências do *corpus* de análise

CULT. Dossiê: O dilema da inteligência artificial. Setembro de 2023.

VEJA. Avanço da inteligência artificial abre debate sobre riscos da tecnologia. 10 abr. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/tecnologia/avanco-da-inteligencia-artificial-abre-debate-sobre-riscos-da-tecnologia/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

Un paysage imaginaire : cartographies coloniales chez Castro Soromenho[1]

Silvio Renato Jorge[2]

> *Le foyer n'est pas un simple objet ou un bâtiment, mais une condition complexe et diffuse qui intègre des souvenirs et des images, des désirs et des peurs, le passé et le présent. Un foyer est aussi un ensemble de rituels, de rythmes personnels et de routines quotidiennes. Il ne peut se constituer en un instant, car il a une dimension temporelle et une continuité, étant un produit graduel de l'adaptation de la famille et de l'individu au monde.* (Juhani Pallasmaa)

L'épigraphe avec laquelle j'illumine ce texte peut sembler, après lecture, trompeur. Il s'agit d'un bref fragment de « Identité, intimité et domicile : observations sur la phénoménologie du foyer »[3] de Juhani Pallasmaa (2017), un architecte finlandais qui, dans cet essai, discute la face cachée du foyer, en l'associant aux idées d'intimité et d'identité, pour souligner combien son image abrite aussi, au-delà de la notion de refuge, celle de terreur, matérialisant divers aspects de la vie humaine, comme la solitude, le rejet, la violence. En somme, l'essence du foyer tel qu'il le conçoit va au-delà des clichés qui allient les idées de confort, de protection et d'accueil,

1 Ce texte présente les résultats préliminaires du projet de recherche CAPES/PRINT/UFF « Histoire, circulation et analyse des discours littéraires, artistiques et sociaux », ainsi que ceux liés au projet « Du colonialisme au salazarisme : littérature, espace urbain et imaginaire », avec l'appui du CNPq (le Conseil National du Développement Scientifique et Technologique, équivalent brésilien du CNRS en France).

2 Traduction: Christian Dutilleux

3 N.d.T.: Titre traduit dans le cadre de ce texte. Version originale : « Identidade, intimidade e domicílio: observações sobre a fenomenologia do lar »

exprimant la complexité de la relation entre mémoire et identité ainsi que le jeu entre le public et le privé. La littérature nous l'a déjà montré, dans *Crime et châtiment* [1866]/(2016), par exemple. Le cinéma aussi, notamment dans plusieurs films d'Alfred Hitchcock. En fait, l'épigraphe peut apparaître trompeur parce qu'il ne traite pas directement et immédiatement de ce qui sera discuté dans le texte. La notion de foyer ne pourrait être comprise ici que par sa relation métonymique avec l'espace habité par l'individu, soit l'espace de sa naissance, soit celui dans lequel il se trouvera plus tard, à d'autres moments de sa vie. Dans le cadre de la discussion sur l'approche de l'espace colonial, la première question à se poser est sans doute dans quelle mesure cet espace peut être compris comme un foyer, une combinaison d'accueil et de rejet, de protection et de violence.

Dans la foulée des questions posées au cours de mes recherches concernant les relations entre le salazarisme[4] et l'imaginaire colonial, notamment concernant la façon dont les textes littéraires thématisent cette relation en observant l'espace public, le tracé des villes et villages, la présence de monuments - qui révèlent des représentations identitaires adaptées à cet imaginaire -, voire le profil d'un certain paysage composé par l'interaction entre l'espace, ceux qui l'habitent et la façon dont le narrateur les observe l'un et l'autre, je me concentre ici sur la production littéraire de l'écrivain angolais Castro Soromenho. Je n'ai bien sûr pas prévu de chercher dans *Terra Morta* [1949]/(1988), le livre sur lequel je me suis penché, les traces d'une ville ou l'ombre de tout monument colonial portugais, inexistants dans le roman. Ce faisant, je ne trouverais que le mât d'un drapeau solitaire en haut du village, un lieu habité par les agents officiels du gouvernement colonial. Ce qui m'intéresse,

4 N.d.T.: Au Portugal, le régime dictatorial anti-communiste de l'Estado Novo a duré de 1933 à 1974, dirigé par António de Oliveira Salazar, jusqu'à sa mort en 1968. Cette époque, apogée de l'empire colonial portugais, est aussi connue comme le salazarisme.

c'est justement de comprendre l'interaction entre la manière dont le village et ses environs sont décrits et le mode d'observation du processus colonial proposé dans la tessiture de l'écriture. J'y arriverai peut-être. On verra bien... En effet, au cours de ma recherche, j'ai ressenti la curiosité d'aborder un thème secondaire: l'observation de l'existence, dans la littérature coloniale, de ce que nous pourrions appeler des «zones d'ombre» de la réception des œuvres d'auteurs éparpillées dans des champs littéraires distincts. Dans le contexte particulier de la littérature coloniale portugaise, en plus de Castro Soromenho, nous pourrions citer Daniel Filipe, Manuel Lopes et Manuel Ferreira, par exemple. L'auteur néoréaliste est curieusement accueilli dans le système angolais en ce qui concerne les trois de ses romans qui composent la trilogie du Camaxilo, ensemble d'œuvres qui s'ouvre avec la déjà mentionnée *Terra Morta* et inclut *Viragem* [1957]/(1985) et *A Chaga* [1970]/(1985), laissant aux autres un simple effacement ou seulement la présence dans un ensemble d'œuvres qui sont généralement appelées littérature coloniale, sans être requises par le champs littéraire du pays africain et le portugais, comme l'affirment Mata et Lugarinho (2021, p. 34).

La première question qui nous démange est: comment un auteur exilé en France en 1960, à la suite de ses critiques du régime de Salazar, puis au Brésil en 1965, où il est mort sans retourner au Portugal, peut-il apparaître à trois reprises dans la liste des nominés au Concours de Littérature Coloniale organisé par l'État portugais sous le régime de Salazar[5]: en 1939 avec *Nhari: le drame du peuple noir* (1938); en 1942, avec *Homens sem caminho* (1941), et en 1943, avec *Rajada et autres histoires* (1943)? Ensuite, nous

5 Le concours a eu lieu pendant pratiquement tout le régime de l'Estado Novo portugais. Il est important de souligner, cependant, qu'il a commencé en 1926, proposé par l'Agence générale des colonies, un organisme lié au ministère des colonies et dirigé à l'époque par Armando Cortesão. Il a été créé par l'ordonnance no 4565, publiée dans le journal du gouvernement no 10/1926, série I, du 12 janvier 1926.

pourrions nous demander: pourquoi, juste après ces nominations, l'auteur a été contraint de publier *Terra Morta* au Brésil après avoir été censuré au Portugal? Les réponses à ces questions dépendent encore d'une analyse approfondie de la documentation concernant ce concours, de l'étude approfondie des livres lauréats et d'autres éléments seulement apparemment secondaires mais néanmoins capables d'éclairer les pistes à suivre. À ces interrogations s'ajoutent d'autres de même importance : considérant que les trois livres ont été publiés entre 1938 et 1943, quelle serait alors l'influence de la Seconde Guerre en cours sur la rigidité du régime concernant le contrôle de la propagande coloniale? Quelle influence le gouvernement a-t-il réellement exercée sur le jury au cours de ces années? Quelles nuances pouvons-nous percevoir dans la manière dont l'Estado Novo a traité ses opposants pendant les années quarante et son propre discours sur les colonies[6]? En ce qui concerne les oscillations de la doctrine coloniale du pouvoir pendant les années 40 à 50, signalons l'importance de la publication en 1940 du livre *O mundo que o português criou*[7], de Gilberto Freyre, livre de référence pour le *luso-tropicalisme*. Cependant, le pouvoir salazariste ne va adhérer à cette doctrine qu'après 1950, après le célèbre voyage de Freyre au Portugal et dans les colonies, mais aussi avec la publication[8] d'*Un Brésilien en terres portugaises* (1953), *L'intégration portugaise sous les tropiques* (1958) et *Le Portugais et le tropique* (1961).

6 Le nom de Provinces d'outre-mer est repris, dans une tentative de créer une image d'intégrité nationale: le Portugal est traité comme un pays pluri-continental (divisé en plusieurs continents) déjà dans la révision de la Constitution faite en 1951.

7 N.d.T. Le titre d'un ouvrage non traduit en français de Gilberto Freyre et publié en 1940 où l'auteur, sociologue brésilien, défend une vision du monde dénommée le « luso-tropicalisme », vantant la capacité portugaise de s'adapter à la vie sous les tropiques. Le titre peut-être traduit par le: « Le monde créé par le Portugais ».

8 N.d.T. Ouvrages non traduits en français. Les titres ont été traduits dans le cadre de cet article.

Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la pensée de Freyre a seulement été bien reçue au Portugal dans le domaine culturel. Du côté du pouvoir politique, sa réputation est passée « du rejet implicite à la critique ouverte », selon les termes de l'historienne Cláudia Castelo. Pour elle:

> Le principal motif de désaccord par rapport à la théorie de Gilberto Freyre réside dans l'importance que l'auteur accorde au métissage. Lors d'une réunion de haut niveau du parti unique du régime salazariste - l'Union nationale -, la valeur scientifique de *Casa-grande & senzala*[9] est même remise en question, précisément parce qu'elle exalte le mélange racial (Ferreira 1944 : 41). Évoquant le travail des anthropologues physiques comme les portugais Germano Correia et Mendes Correia et le français René Martial, Vicente Ferreira affirme que le métissage produit des effets néfastes: « dégénérescence des caractères psychiques et, peut-être aussi, des caractères somatiques » (Idem : 39). Le portrait qu'il fait des métis, mulâtres et créoles, chargé de préjugés, est extrêmement négatif; il les décrit comme « impulsifs, indolents, en règle générale peu intelligents, peu dociles et peu moraux » (Idem : 40). Dans le but d'empêcher le métissage et même la coexistence entre blancs et noirs dans les zones de colonisation ethnique, ainsi que la concurrence économique entre les travailleurs des deux races, il propose d'établir et de mettre en œuvre avec rigueur une politique de ségrégation raciale dans les régions de peuplement blanc, qui interdisait notamment l'utilisation de main-d'oeuvre indigène par les colons portugais. (Castelo, 2013)

Il ne serait donc pas possible d'affirmer que le roman de Soromenho intègre un ensemble d'œuvres dans lesquelles la nouvelle perspective adoptée par le régime pour adapter l'image du colonialisme portugais au mythe du pays pluri-continental devient

9 N.d.T.: « Casa-grande & senzala » est l'oeuvre la plus connue de Freyre, la seule traduite en français sous le titre de « Maîtres et Esclaves ».

présente. Ce que fait *Terra Morta* est justement de signaler, parmi d'autres aspects centraux du processus colonial, la forte présence d'une vision du monde qui hiérarchise la société à partir de conceptions racistes, établissant des processus de ségrégation qui, en fin de compte, traitent les Noirs et surtout les métis comme des animaux. Dans ce sens, Benjamin Abdala Jr. (2000, p. 524) , dans « Terre morte et autres terres: systèmes littéraires nationaux et le macro-système littéraire de la langue portugaise », analyse une scène du premier chapitre du livre, qui décrit une partie de cartes entre fonctionnaires de l'administration portugaise comme une sorte de représentation symbolique de tout le texte. Il met en exergue non seulement l'idée de jeu, mais aussi l'explicitation des rapports de pouvoir entre les employés, la présentation de leur caractère et, j'ajoute, la succession des chapitres elle-même qui, comme des cartes de différentes couleurs, se superposent en dessinant progressivement le déroulé de l'histoire. Sans remettre en question son approche, je crois qu'il est nécessaire d'ajouter à l'image du jeu d'autres éléments qui contribuent à articuler, dans le récit, une critique radicale de la colonisation, du moins de sa gestion par l'Estado Novo, parmi lesquels je souligne la composition du paysage et des personnages qui l'habitent, le traitement donné à la question raciale et à la violence, qui est présente dans le texte de manière transversale.

Malgré la façon dont le roman conduit notre regard dans l'observation du village de Camaxilo depuis son début, il y a relativement peu de descriptions de l'espace physique présentes dans le texte et la décadence du village se manifeste surtout par la monotonie de ses habitants et la référence à des détails qui mettent en scène la stagnation: la partie de cartes des employés, la sous-alimentation chronique de presque toute la population, les allusions constantes au manque d'argent, un mélange de désir et d'impossibilité de partir. Pourtant, il est possible de composer, à partir des mots du narrateur, une certaine carte de Camaxilo: d'un côté, le haut du

village, plus récent, habité par l'administrateur et ses employés, ses *sipaios*[10] et ses *capitas*[11]. Il est intéressant de lire une partie de la brève description :

> Les maisons des employés, blanchies à la chaux et recouvertes de zinc, ombragées par des vérandas couvertes, étaient encore fermées. Mais le personnel domestique marchait déjà d'un côté à l'autre dans les grandes arrières-cours, avec la cuisine et les poulaillers au fond, protégés par des buissons.
>
> Les portes des petites maisons, une ici et l'autre là, le terrain en pente douce donnaient sur la route les unes et les autres vers la petite place de terre battue, avec un mât de drapeau au milieu, devant l'Administration, installée dans un hangar couvert de chaume, avec trois portes et une fenêtre pour le balcon. Un manguier, chargé de fruits verts et rouges, donnait de l'ombre à un banc où, dans l'après-midi, les employés se réunissaient pour jouer du banjo.
>
> Au sommet de la colline, on voyait, parmi les acacias, les murs noircis de la prison et, derrière des arbres verdoyants, se dispersaient les petites cases des *sipaios* et des *capitas*, et les grandes huttes où se cachaient les Noirs qui travaillaient sur les chantiers publics ou étaient embauchés dans les mines de diamants. (Castro Soromenho, 1988, p. 34)

Derrière les cases, file le chemin du cimetière. De l'autre côté, vers le bas, à un kilomètre et demi, après le pont qui traverse une rivière, le village du bas, plus ancien, « le quartier commercial de Camaxilo », avec quelques maisons décadentes, ce qui reste après la fin du cycle du caoutchouc et l'appauvrissement consécutif de la

10 Le terme « sipaio » désigne à l'origine le soldat indien au service des Anglais, probablement en provenance du terme persan sipāhē (le cavalier); dans les colonies portugaises en Afrique, il désignait l'Indien embauché dans la police comme subalterne.

11 En Angola, le terme « capita » peut désigner un contremaître, un émissaire ou un guide.

région. Ce que l'on remarque ici est une façon de regarder qui présente l'organisation spatiale du village pour, à travers elle, dresser le portrait des forces sociales et politiques. Si nous recourions à la traditionnelle opposition entre le haut et le bas - par le biais d'une philosophie de l'espace comme celle de Bachelard - pour, limités à elle, comprendre les rapports de force présentés dans l'œuvre, nous laisserions échapper une série d'autres éléments qui se pointent aussi dans cette fragile cartographie de l'espace colonial : si au sommet de la colline se trouve le pouvoir public - les fonctionnaires, tous définis en catégorie par leur fonction dans l'appareil gestionnaire : l'administrateur, le secrétaire, l'aspirant, et les agents de répression - et en bas les colons, leurs femmes, leurs amantes et leurs enfants métis, les oppositions s'annulent dans ce qui est représenté par le manque de perspective d'avenir, par l'expression d'un temps immobile qui semble conduire toute cette terre à la mort. Ainsi, la terre du village qui, au sens générique et métonymique, comme nous l'avons déjà dit, se présente comme le *foyer* de nombreux personnages, est avant tout un espace voué à la dissolution, sec, stérile, sans aucune possibilité de constituer un lieu d'accueil et de confort.

Pour comprendre ces aspects, il est intéressant de noter combien le parcours narratif du roman est, avec tout ce qui a été jusqu'ici souligné, le fruit d'une perspective qui se tourne vers le *paysage*, en saisissant un certain horizon guidé par le regard. On comprend, par ce processus, la constitution d'une subjectivité qui se propose comme point de départ pour l'observation, mettant en exergue des détails et en attribuant des sens à ce que l'on observe. Ce n'est pas pour rien que le regard qui décrit le village haut signale les toits de zinc des maisons et celui de paille de l'administration; les murs sombres de la prison; la position des cases derrière les maisons; la proximité du cimetière. Michel Collot, dans « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », nous alerte sur la relation étroite entre paysage, horizon et regard, en signalant que:

> [...] tout paysage est perçu à partir d'un point de vue unique, découvrant au regard une certaine étendue, qui ne correspond qu'à une partie du pays où se trouve l'observateur, mais qui forme un ensemble immédiatement saisissable. Or chacune de ces caractéristiques témoigne à sa façon du lien qui unit la notion de paysage à celle d'horizon. (Collot, 2010, p. 191 – 192)

Le penseur français cherche à entrelacer, dans la réflexion qu'il développe, les concepts de paysage, d'horizon et de regard, en les comprenant comme des axes étroitement liés et qui exigent la présence d'une «intelligence perceptive» (2010, p. 210), responsable de construire des sens qui ne sont pas nécessairement issus de ce qui est observé, mais aussi de l'intérieur de celui qui observe. La façon dont Collot perçoit, donc, cette relation se présente comme un instrument capable de générer de nouvelles réflexions face au processus narratif auquel le texte fait appel, en favorisant la rencontre entre la perspective subjective construite à partir du paysage dessiné et tout l'imaginaire qui entoure sa conception de la présence coloniale portugaise dans la campagne angolaise. D'une certaine manière, à partir de ce qu'il dit, nous pourrions étudier les découpes de paysage, naturel ou construit - celui-ci, dans une moindre mesure -, qui traversent le roman pour y trouver un processus en mouvement constant, qui corrobore les autres aspects soulignés dans le texte: les lieux sociaux délimités par le racisme intrinsèque de cette société, le mélange de violence et d'érotisation des corps et la prévalence des intérêts économiques face à toute prétendue préoccupation sociale. Non pas le portrait statique d'une scène définitivement décalquée de l'espace physique, mais le reflet continu de la nécessaire interface entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui s'observe et la recherche du langage capable de l'interroger. Il n'est donc pas exagéré de dire, même avec Collot, que:

> Cette connivence du regard et du corps tout entier avec le paysage explique que puissent s'investir dans celui-ci toutes sortes de contenus psychologiques. Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'affectivité, il reflete les « états de l'âme ». Le paysage n'est pas seulement habité, il est vécu. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte alors témoignage du dedans. // Mais c'est précisément cette distinction qui vacille dans l'expérience du paysage: si l'extérieur peut être pris pour l'image du dedans, c'est qu'il n'y a pas d'intériorité absolue, et que l'intérieur est toujours-déjà ouvert sur un dehors. (Collot, 2010, p. 193)

Ce long passage cité me renvoie à ma réflexion concernant au moins trois aspects fondamentaux du texte. Le premier est l'idée que le paysage sert de miroir à l'affectivité, c'est-à-dire qu'il se compose d'un mode de regard dont l'origine est dans l'affection, la façon dont l'observateur - dans notre cas, le narrateur - se rapporte étroitement à ce qu'il observe, étant affecté par lui. Le second aspect, qui découle du premier, résulte de l'observation faite par Collot que le paysage « n'est pas seulement habité, il est vécu »; pour comprendre cette réflexion nous nous basons sur le fait que tout paysage se constitue à partir d'un point de vue toujours unique, parce que il part de l'observateur et de sa place dans le monde, c'est-à-dire, selon les mots d'Ida Alves, « le paysage est un fait construit, impliquant la perception, la conception et l'action» (2010, p. 82), ce qui nous amène nécessairement à comprendre que le paysage est encore constitué, donc, par des traits d'un vécu particulier et qu'à travers lui, il gère son mode de compréhension du monde et de l'existence. Le troisième aspect qui apparait est la notion que «l'extérieur témoigne à l'intérieur», mais «il n'y a pas d'intériorité absolue », ce qui dénote le flux intense existant entre celui qui observe et son objet d'attention, un flux si intense que par son lien, il façonne l'un dans l'autre, faisant que le langage qui parle du paysage soit, en même

temps, un langage qui se dénonce comme produit d'une intense subjectivité, qui relie l'être avec ce qui est devant lui et vice versa[12].

Peut-être que ces observations ici faites sur la relation entre le paysage observé et la façon d'être dans le monde de l'observateur me conduisent à une hypothèse dans laquelle nous pouvons identifier dans Terra Morta, comme élément fondamental pour que le roman - et son auteur - aient été proscrits par l'Estado Novo, pas seulement toutes les dénonciations très concrètes présentes dans le texte sur les questions qui impliquent la présence coloniale portugaise en Angola, mais, aussi, la perception de combien son langage révèle l'engagement du narrateur (ne pourrions-nous pas plutôt dire l'auteur?) avec sa façon de regarder et son impossibilité d'échapper au sentiment qui guide ses mots. Le texte de Soromenho énonce donc l'intériorisation d'un point de vue qui, au-delà du descriptif, est idéologique et politique. Quand on lit dans le roman un passage comme:

> Au-delà du prairie dont la végétation était plus haute qu'un homme, au sommet de la ville et à côté de la salle des sipaios, il n'y avait que le cimetière, sans fossoyeur ni garde. Tout autour,

12 L'analyse que Michel Collot fait de ces aspects dialogue avec la pensée de Merleau-Ponty, surtout dans la perspective comme le philosophe considère le concept d'expérience. Dans un article publié dans le livre Artepensamento (1994), Marilena Chaui synthétise de manière très précise la façon dont ce concept, dans la proposition du philosophe français, embrasse les aspects centraux de l'art dans son ensemble et donc de la littérature, du langage et de la pensée : « Qu'est-ce que l'expérience de la vision? C'est l'acte de voir, l'avènement simultané du voyant et du visible comme réversibles et entrecroisés, grâce à l'invisible qui les soutient mystérieusement. Qu'est--ce que l'expérience du langage ? C'est l'acte de dire comme avènement simultané du dénominateur et du divisible, grâce au silence qui les soutient mystérieusement. Qu'est-ce que l'expérience de la pensée? C'est l'acte de penser comme l'avènement simultané du penseur et du pensable, grâce à l'impensé qui les soutient mystérieusement. L'expérience est ce que nous voyons quand nous voyons, ce que nous parlons quand nous parlons, ce que nous pensons quand nous pensons. » (CHAUI, 1994, p. 474 - les passages en italiques sont de nous.)

> il y avait un buisson de bruyère avec des oiseaux chantant sur les arbres aux fleurs rouges et jaunes. On y conduisait rarement un corps à sa sépulture, car les noirs qui mouraient dans les dortoirs des fermes étaient enterrés sur le bord des chemins, sur les berges des rivières ou dans les forêts, selon les rites de la tribu. Et ceux qui mouraient dans le village, la famille venait les chercher pour leur faire des funérailles à la mode de leur terre, en les chantant au rythme des tambours des morts. L'un ou l'autre, sans famille ni amis, était enterré dans le cimetière, les prisonniers étant chargés de creuser la tombe. Et personne ne revenait plus là. Seules les hyènes, la nuit tombée, s'approchaient de ses hauts murs pour pleurer leur faim de cadavres. La nuit durant, les brises colportaient jusqu'au village leurs hurlements sauvages et tristes. (Castro Soromenho, 1988, p. 93).

On découvre immédiatement la grande distance entre les traditions conservées par la population locale en ce qui concerne les rites mortuaires, fondamentaux pour le processus d'auto-identification de toute communauté, et celles apportées par le colonisateur, ce qui transforme le cimetière en un espace vidé de son sens et sans utilité apparente pour les noirs : pour eux le sens de la mort est autre et le changement de plan implique le lien à la nature, la possibilité de transit et d'interférence dans la vie de leurs descendants. Par ailleurs, avec un regard plus attentif, on remarque une diversité d'éléments propres au paysage observé qui permettent d'insinuer l'inutilité de l'espace : la prairie qui l'entoure, décrite comme sauvage et sa végétation plus haute que les hommes; l'absence de fossoyeur et de garde; les trous pour chasser les jaguars (fojos); la présence des oiseaux qui chantent fort. Dans le silence de la nuit, les hurlements sauvages et tristes des hyènes qui pleurent de faim et, par la description du son, l'auteur met en scène en quelque sorte sa mélancolie, l'isolement et l'abandon de l'espace. Les adjectifs sont ici fondamentaux, car en qualifiant ce qui est dit, ils renforcent la présence d'un discours affectif sur ce qui est décrit, élargissant son

sens idéologique comme expression d'un narrateur qui ne décrit pas seulement ce qu'il voit, mais il le compose à partir de son engagement comme une manière de comprendre le monde. Il faut ajouter à cela le fait que toute cette description se glisse dans un passage du livre qui décrit le plan officiel d'élargir la route menant au cimetière. Le chantier - réalisé par les mains fatiguées des noirs et des noires forcés à ce travail-, plus que de traduire de manière très concrète l'aliénation des travailleurs par rapport à l'utilité effective de leur produit final, indique métaphoriquement le profond décalage entre ce qui est le projet formel d'occupation de la terre pour les agents du gouvernement et ce dont ont besoin réellement les peuples rendus subalternes par la force.

La terre qui meurt, dans le roman de l'auteur angolais, né au Mozambique, fils de père portugais et mère cap-verdienne et décédé à São Paulo, au Brésil, est une terre qui se révèle au regard de celui qui la regarde comme un paysage à perdre la vie, mélancolique, triste qui, étant chez soi , il est ce qui nous révèle sa condition complexe et diffuse, intégrant des souvenirs, des images, des désirs et des peurs, en faisant maintenant écho aux mots de Pallasmaa dans l'épigraphe de cet essai. C'est encore lui qui nous rappelle, dans un autre article, que « nous n'existons pas seulement dans la réalité spatiale et matérielle, mais aussi dans les réalités culturelles, mentales et temporelles » (Pallasmaa, 2018, p.13) et, pour cela, nous sommes amenés à réaliser que, dans le texte de Soromenho, il y a une invitation à lire le territoire colonisé par le Portugal non seulement comme une carte dessinée aux yeux du lecteur mais aussi comme le fruit d'expressions culturelles et mentales qui, en leur temps, ont créé une perspective critique du processus colonial et ont commencé à faire germer une idée impérieuse de liberté.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto, vol. 3, tomo 2, p. 523–536, 2000. Texte disponible à l'adresse: https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/294, consulté le : 06/08/2024.

ALVES, Ida. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. *In*: ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia M. M. (org.). *Literatura e paisagem*: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 81– 98.

CASTELO, Cláudia. O luso-tropicalismo e o colonialismo português. *Buala*, Lisboa, 2013, texte disponible à l'adresse: https://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio, consulté le 06/08/2024.

CASTRO SOROMENHO, Fernando Monteiro de. *Homens sem caminho*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941.

_____. *A chaga*. 3.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1970–1985.

_____. *Nhári*: o drama da gente negra. Porto: Livraria Civilização, 1938.

_____. *Rajada e outras histórias*. Lisboa: Portugália, 1943.

_____. *Terra morta*. 3.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1949–1988.

_____. *Viragem*. 4.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1957–1985.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. *In* NOVAES, Adauto (org.), *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467–492.

COLLOT, Michel. De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes (Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas, trad. Eva Nunes Chantel). *In* ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). *Literatura e paisagem*: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 191–217.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 1866–2016.

FREYRE, Gilberto. *Integra*ção portuguesa nos trópicos. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1958.

_____. *O luso e o trópico*. Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1961.

_____. *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____. *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MATA, Inocência; LUGARINHO, Mário César. Um campo de batalha abandonado: a incômoda memória da literatura colonial portuguesa. *Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Lisboa, n. 36, p. 26–40, jul./dez. 2021.

PALLASMAA, Juhani. Espaço, lugar, memória e imaginação. In ___. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018, p. 11–37.

_____. Identidade, intimidade e domicílio: observações sobre a fenomenologia do lar. *In* ___. *Habitar*. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p. 11–43.

Vozes indígenas e alguns diálogos sobre o fim do mundo

Sheila Praxedes Pereira Campos

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio
("Um índio", Caetano Veloso, 1968)

duvido que um índio descerá
por uma estrela
ele vai brotar do chão
(nova mpb", Elen Lima Wassu, 2023)

A emergência climática tem despertado os olhares do mundo para o tema e colocado em cena o debate em torno do assunto, especialmente sobre o lugar (da) Amazônia nesse cenário. Em meio a isso, recentes conflitos na área indígena Yanomami, no Estado de Roraima, norte do Brasil, chamaram a atenção para a região e alimentaram as denúncias acerca do avanço do garimpo em terras indígenas. Essas denúncias fazem lembrar de quatro textos com vozes indígenas que lançam luz não apenas sobre o caráter das denúncias, a partir do perfil de seus autores, mas como elas são denotadoras do fim do mundo.

Trata-se dos textos *A queda do Céu* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert; *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), do recém imortal da Academia Brasileira de Letras Ailton Krenak (2019); "Conversas para adiar o fim do mundo", de Jaider Esbell

(2016); e *Wadubari*, de Marcos Pellegrini (1987) – este último, não indígena, médico sanitarista e professor no curso de Antropologia da Universidade Federal de Roraima, ganhador do prêmio literário da Casa de Las Américas em 1991, e que em julho de 2023 foi nomeado pelo Ministério da Saúde para o cargo de coordenador do Distrito Sanitário Especial Indígena Yanomami e Yek'uana (Dsei-YY). Esses textos, dadas as suas particularidades, partilham uma visão crítica sobre a relação entre humanidade e natureza, apontando para um processo contínuo de destruição ambiental que ameaça não só as culturas indígenas, mas a própria sobrevivência do planeta.

A proposta deste ensaio é pensar esses quatro textos em diálogo e, ainda, pensar como as relações discursivas entre eles se estabelecem sobre como a invasão de terras indígenas e a emergência climática são questões que apontam para o fim do mundo, além de revelar interessantes processos de trocas e transferências. Em *A queda do Céu*, Davi Kopenawa, líder xamã Yanomami, articula uma narrativa que denuncia a destruição do modo de vida de seu povo pela exploração desenfreada dos recursos naturais. A obra é um testemunho sobre como a devastação ambiental, impulsionada pelo modelo econômico ocidental, coloca em risco a sobrevivência dos Yanomami e, em um sentido mais amplo, de toda a humanidade. Esse discurso ecoa em *Ideias para adiar o fim do mundo*, no qual Ailton Krenak propõe uma reflexão sobre o antropocentrismo e a necessidade de reavaliar nossa relação com a Terra. Krenak sugere que a crise climática é sintomática de uma visão de mundo que separa o homem da natureza, levando à exploração irresponsável dos recursos e à consequente degradação do meio ambiente.

Jaider Esbell, em "Conversas para adiar o fim do mundo", traz uma perspectiva semelhante, mas com um foco na importância do diálogo intercultural como forma de resistência. Esbell enfatiza a necessidade de ouvir as vozes indígenas e reconhecer o valor de seus conhecimentos tradicionais para enfrentar a crise climática.

Este diálogo entre diferentes culturas é fundamental para a criação de novas formas de pensar e agir em relação ao meio ambiente, algo que também é abordado em *Wadubari*, de Marcos Pellegrini que, ao assumir a voz de um Yanomami, destaca a resistência desse povo frente à colonização e suas estratégias de sobrevivência, que incluem o profundo respeito pela natureza.

Então, vamos aos textos.

Para começar, cito o artista indígena Makuxi Jaider Esbell que, em entrevista para a Bienal de São Paulo de 2021, dois meses antes de sua morte em novembro daquele ano, declara:

> Essa história de fim do mundo é só para os humanos. O planeta vai ficar aí, as plantas e peixes vão se adaptar e a humanidade vai acabar. Nós aparecemos um dia desses. O reino vegetal e das águas são nossos professores, mas nós esquecemos isso quando nos achamos modernos demais, evoluído demais, e achamos que poderíamos cortar a conexão com a natureza. O foco se voltou para a vida urbana e a galera pirou no antropocentrismo! O ser humano não é a espécie mais importante ou evoluída, é a mais burra, prepotente e ignorante. (Esbell apud Arte que Acontece, 2021)

Para a mostra a que faço referência, intitulada *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*[1], Jaider, curador da exposição, reuniu obras de 34 artistas indígenas de diversas etnias brasileiras, interligados, entre alguns temas comuns, pelo Txaísmo, conceito

1 Exposição realizada entre 04 de setembro a 28 de novembro de 2021. A explicação para o título da mostra encontra-se na página do Museu de Arte Moderna de São Paulo: "Surarî' é a palavra na língua makuxi que designa o moquém, jirau usado para desidratar e defumar carne. A técnica de moquear, uma forma de conservar o alimento e facilitar o seu transporte dos locais de caça e pesca até as aldeias, é boa para pensar o trânsito de provimentos e de saberes que atravessam não só diferentes espaços, mas também diferentes mundos." Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/

derivado da palavra *txai* — um termo em Hãtxa Kuin, a língua do povo Huni Kuin (Kaxinawá)[2], que significa "cunhado' —, e reflete uma ideia comum em muitas culturas indígenas, para quem o parentesco não se baseia em uma ligação biológica, mas sim em relações de reciprocidade e compromisso. Sobre isso, assim ressaltava o texto curatorial da mostra: "No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, o txaísmo é um convite urgente para criar novas formas de relações, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço" (MAM, 2021).

Nesse sentido, torna-se interessante pensar essas relações de reciprocidade e comprometimento estabelecidas entre cunhados (ou parentes, como cantado por Eliakin Rufino[3] — "tudo índio tudo parente"). E, cunhados ou parentes são relações também estudadas por Mário de Andrade em seu projeto de entender o Brasil (projeto executado em *Macunaíma*, por exemplo) e ainda por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Assim, o povo Huni Kuin, ao recuperar e propor o "txa" (cunhado) como relação em que acontecem trocas mútuas, ressalta a importância do ato coletivo de dar as mãos em defesa do bem comum para o bem-viver e que adiará o fim do mundo.

Nos textos, textualidades, artes e discursos indígenas, é perceptível esse anunciar de um fim que também já foi profetizado pelo branco que previa (e provocava) a morte e extinção dos povos

2 Hãtxa Kuin é a língua do povo Huni Kuin, também conhecido como Kaxinawá, um dos povos indígenas que habitam a região amazônica, principalmente no Brasil e no Peru. O termo "Hãtxa Kuin" significa "língua verdadeira" na própria língua, refletindo a identidade cultural e a tradição oral desse povo. A língua é parte essencial das práticas rituais, mitos, e conhecimentos tradicionais dos Huni Kuin, sendo preservada e transmitida através das gerações.

3 Eliakin Rufino é um cantor roraimense, compositor da música "Tudo índio", gravada pelo cantor paraense Nilson Chaves no seu CD "Tudo índio" em 1996.

indígenas. É o caso do viajante alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), que, ao ouvir o som tirado pelos índios em sua despedida do Brasil, vaticina essa extinção ou a morte do que ele chama de "raça morena":

> As melodias que os índios tiram desses instrumentos simples são monótonas, mas muito belas e rítmicas. Elas têm algo de indizivelmente triste, essas dissonâncias que se diluem pouco a pouco em harmonias. Pensa-se numa pobre alma que se separa do corpo e desaparece na eternidade. Nessas melodias, reflete-se, por assim dizer, todo o inevitável destino da raça morena. (Koch-Grünberg, 2006, p. 372).

E, apenas como exemplo, faço referência aqui a Koch-Grünberg, que, a serviço do Museu de Berlim, realizou expedições à região amazônica (especialmente em Roraima) na primeira década do século XX, resultando em trabalhos como *Dois anos entre os indígenas* (viagem que realiza entre 1903 e 1905) e *Do Roraima ao Orinoco* (viagem que realiza entre 1911 e 1913). Vale lembrar que é a leitura do volume 2 desta última obra, que contém 50 narrativas coletadas entre Taulipáng e Arekuná, pelo escritor brasileiro Mário de Andrade, que provoca o insight para o *Macunaíma* de 1928.

Mas é no volume 1, que contém o diário do alemão, que encontramos uma das muitas ocasiões organizadas para coleta e registro das narrativas. E cito um desses momentos de contato com os mitos de Makunaima: "José-Mayuluaípu me contou lendas de sua tribo. Conhece muitas delas. Diz que seu pai, que Neves chama de papagaio por ser muito falador, conhece muitas mais. Ele me conta dos feitos do pérfido herói da tribo, Makunaíma". (Koch-Grünberg, 2006, p. 148).

O pai de Mayuluaípu, o papagaio, é o que conhece mais e, portanto, é o que sabe as narrativas. Esse "papagaio falador" pode ser coincidentemente aquele narrador do *Macunaíma* de Mário, para quem nada era coincidência. Esse mesmo papagaio conhecedor das

histórias antigas e da língua, também estava presente no naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), no terceiro tomo de *Relação histórica de uma viagem às regiões equinociais do Novo Mundo* (publicado nos primeiros anos de 1800) e que cito aqui com uma tradução livre do espanhol:

> Há uma tradição entre os índios Guahio, segundo a qual os guerreiros Atures, perseguidos pelos caribes, se salvaram nas rochas que se encontram no meio das grandes cataratas, e que foi lá que essa numerosa nação em outro tempo foi aniquilada pouco a pouco, assim como sua língua. As últimas famílias dos Atures ainda existiam em 1767, época do missionário Gilí; e quando percorríamos aquelas regiões um velho papagaio era ensinado em Maipures, de quem os Jiabilaates asseguravam que nada se entendia do que dizia, porque falava a língua dos Atures. (Humboldt, 1826, p. 378).

Em Koch-Grünberg, é o pai de Mayuluaípu, o papagaio falador, que transmite ao filho as histórias da tradição. Em *Macunaíma*, do Mário de Andrade, aparece o "*papagaio verde de bico doirado*" para acompanheirar o homem solitário no epílogo da rapsódia e lhe contar "*numa fala mansa, muito nova*", "*os casos e a fala desaparecida*" (Andrade, 2015, p. 189-190). O papagaio é, assim, o que transmite a história e tem a voz que, extinta, pode encerrar toda a história de um povo.

Esse poder de previsão, de profecia, muda de enunciador e passa a ser a tônica que sobressai nos textos indígenas contemporâneos e que tanto vieram à tona nos últimos tempos a propósito da crise sanitária Yanomami provocada pelo garimpo, das queimadas em vários estados brasileiros e ainda das chuvas que devastaram o Estado do Rio Grande do Sul nos meses de abril e maio do ano corrente.

Em *A queda do céu*, obra publicada em 2010 resultante de uma longa e complexa parceria estabelecida entre Davi Kopenawa e Bruce Albert, encontramos esse fim sendo anunciado agora na voz

indígena. A parceria entre Kopenawa e Albert, que resultou no livro, merece atenção especial devido à tensão inerente a um relato oral que é transmitido a um ouvinte, o qual posteriormente se apropria dessas palavras para transformá-las em um texto escrito. Sobre esse tenso processo, José Luís Jobim, no ensaio "Narrativas ameríndias: autoria, *ghostwriting* e língua de fantasma" (2023), explica:

> A presença de narrativas como a de Kopenawa-Albert nos chama a atenção para o fato de que estas populações estão cada vez mais conscientes de que tem de lidar com as questões derivadas do encontro assimétrico com uma 'civilização' para a qual as culturas originárias são 'estranhas'. Daí o movimento que poderíamos chamar de tentativa de explicação, no qual narrativas como a de Kopenawa-Albert ou a de Menchú-Burgos tentam transmitir sentidos das culturas ameríndias para uma 'civilização' abrangente que nem fala sua língua originária (daí a necessidade de tradução) nem compreende os modos de ser e estar no mundo dos povos originários (daí a necessidade de explicar como se estruturam estes modos). Esta tentativa também pode ser relacionada a uma conscientização, pelos produtores de narrativas de povos originários, de que é crucial para a sobrevivência destes povos e de seus modos de ser e estar no mundo que os membros da 'civilização' abrangente compreendam e respeitem aqueles modos. Ao mesmo tempo, esta tentativa inevitavelmente precisa ser feita em termos inteligíveis àqueles membros, o que significa dizer que estas narrativas precisam ser 'traduzidas' em sentidos que possam ser compreendidos. A 'tradução' implica necessariamente um conhecimento da língua e cultura da origem e do destinatário, sendo ela própria uma espécie de zona de convergência, com todos os problemas daí decorrentes. (Jobim, 2023, p. 46).

Jobim, ao abordar a complexidade envolvida na criação e tradução de narrativas produzidas por povos indígenas, destaca que a tradução dessas narrativas cria uma "zona de convergência" entre duas culturas diferentes, com todos os desafios e problemas que isso implica. A tradução, portanto, é um processo que exige um profun-

do conhecimento tanto da cultura de origem quanto da cultura de destino. Nesse sentido, para que as culturas indígenas possam ser compreendidas e respeitadas pela "civilização abrangente", é necessário um esforço de tradução cultural, que ao mesmo tempo preserva os significados originais e os adapta para serem compreensíveis a outros contextos culturais. Esse processo, sob esse aspecto, é crucial para a sobrevivência dos povos indígenas e seus modos de vida.

O papel de Bruce Albert, portanto, não deve ser visto como o de uma figura neutra que simplesmente dá voz a um xamã Yanomami. Pelo contrário, trata-se de uma colaboração e um diálogo entre indivíduos de grupos culturais diferentes, que reconhecem suas distinções em vez de tentar eliminá-las. No entanto, para compreender esse testemunho construído em conjunto, é essencial deixar claro o projeto e os interesses que impulsionam Albert, que não devem ser confundidos com os de Kopenawa, como no trecho a seguir:

> Antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las. Então, comecei a viajar para que as pessoas das cidades por sua vez a ouvissem. Onde podia, espalhei-as por suas orelhas, em suas peles de papel e nas imagens de sua televisão. Elas se propagaram para muito longe de nós, e ainda que acabemos desaparecendo mesmo, continuarão existindo longe da floresta. Ninguém pode apagá-las. Muitos brancos agora as conhecem. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 389).

Ao elaborar um histórico de invisibilidade, Kopenawa menciona que, no passado, os "brancos" (representantes da sociedade não indígena) falavam sobre os povos indígenas sem lhes dar voz ou sem respeitar suas perspectivas. As "verdadeiras palavras" dos Yanomami, que simbolizam seus saberes, crenças e histórias, permaneciam "escondidas na floresta", fora do alcance e da compreensão dos não indígenas. A escrita em "peles de papel" seria, desse modo,

uma espécie de divulgação em resposta a essa situação de invisibilidade e mal entendimentos. E ao compartilhar essas palavras com o mundo, Kopenawa acredita que elas se perpetuarão, mesmo que o povo Yanomami venha a desaparecer, posto que as palavras e a cultura indígena terão sido registradas e difundidas, tornando-se conhecidas por muitos.

A escrita, assim pensada, assume um caráter de resistência cultural: ao fazer com que as "palavras" de seu povo sejam conhecidas e reconhecidas pela sociedade não indígena, Kopenawa assegura que a essência de sua cultura sobreviverá, independentemente do que aconteça com o próprio povo Yanomami. Ao denunciar a violência imposta pelos missionários, a invasão garimpeira e a destruição da floresta Amazônica, a narrativa de Kopenawa configura-se como um manifesto em prol da preservação da floresta e dos seres que nela habitam, bem como da continuidade da existência humana no mundo.

Em Kopenawa e Albert temos um testemunho, falado por um indígena e transcrito/escrito por um não-indígena, que apela para a língua como possibilidade de flecha certeira que seja capaz de evitar o desabamento do céu:

> nossas palavras foram enredadas numa língua de fantasma, cujos desenhos tortos se espalharam entre os brancos, por toda parte. E acabaram voltando para nós. Foi doloroso e revoltante para nós, pois tornaram-se palavras de ignorância. Não queremos mais ouvir essas velhas palavras a nosso respeito. Pertencem aos maus pensamentos dos brancos. [...] Por isso quero fazer com que essas palavras ruins sejam esquecidas e substituídas pelas minhas que são novas e direitas. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 77).

Trabalho também interessante é o encontrado no livro *Wadubari*, escrito por Marcos Pellegrini em 1987 e ganhador do Prêmio Casa de Las Américas de 1991. Aqui, temos também uma espécie de testemunho, escrito por um *nabèbè* (um não-Yanomami) que denuncia o avanço do garimpo sobre as terras do povo Yanomami

e, como Kopenawa, usa a escrita em "desenho-palavra" para fazer com que outros *nabèbè* entendam:

> Os *nabèbè* são capazes de transformar florestas em papel e sobre elas desenharem o seu pensamento para que outros possam ficar sabendo, mesmo que já não existam mais as coisas que ele desenhou, ou a própria pessoa que o fez. [...] Como existem várias maneiras de desenhar um pensamento sobre as superfícies - e muitos desenhos-palavras que nem todos sabem o que significa - ele queria marcar uma que todos fossem capazes de entender. (Pellegrini, 1993, p. 11).

Destaco aqui o recurso utilizado por Pellegrini ao fazer uso, para a denúncia, da voz de um Yanomami. Sobre esse aspecto, Laymert Garcia da Silva, no ensaio "O Índio e o nosso futuro - *Wadubari*, de Marcos Pellegrini" (1997), destaca um ponto relevante que tem na "tradução" do Yanomami para o português (tradução, em certa medida, "inventada"), um traço marcante que faz do testemunho de *Wadubari*:

> um registro único, extremamente perturbador, no qual a voz do índio soa, íntegra, através de um vetor que lhe é estranho, a língua do branco. *Wadubari* é um livro extraordinário porque realiza um feito paradoxal, quase impensável: um Yanomami que desconhece a nossa língua nos fala; e nós, que também desconhecemos a dele, somos no entanto capazes de ouvi-lo, de compreendê-lo. *Como é possível*? [...]
>
> Não há tradução: um Yanomami se dirige a nós como se falasse em Português; e nós o ouvimos como se falássemos Yanomami. O índio e o leitor se encontram portanto no território de uma língua comum, um híbrido Yanomami-Português até então inexistente. Língua ao mesmo tempo familiar e estrangeira. A forma e a sintaxe são as de sempre, Português corrente; mas a lógica e a dinâmica que as inspiram são completamente outras, desconhecidas desse idioma. O resultado é uma torção que acomete a linguagem e afeta sensivelmente o sentido usual das

> palavras, produzindo uma dicção indefinível, misteriosa, que *faz vibrar uma fala indígena numa escritura portuguesa*. Como se o espírito de um Yanomami fosse se expressando na impressão das frases que se sucedem no papel. (Silva, 1997, p. 9, grifos meus)

"Como isso é possível?" pode ser respondido se entendermos que, de certa forma, isso é reflexo do poder da tradução cultural no texto de Pellegrini, no qual a voz de um Yanomami, que não conhece a língua dos brancos, consegue se comunicar com clareza e autenticidade. Este feito paradoxal, em que duas culturas aparentemente incomunicáveis conseguem se entender, é, portanto, algo extraordinário, quase impensável, que desafia as concepções sobre linguagem e comunicação. Esse curioso processo de autoria, diferentemente do estabelecido em Kopenawa e Albert, é destacado por Silva ao apontar que

> Marcos Pellegrini não é um autor, na acepção que este termo adquiriu nos tempos modernos; é um parente próximo do poeta grego arcaico que não cria, mas se faz receptáculo e operador de uma criação. Marcos Pellegrini porta a voz de um outro que vem morar no seu peito e fazê-lo escrever. (Silva, 1997, p. 10).

Em *Wadubari* não há um partilhar de autoria. É o nome de Pellegrini que vem na capa. Pode ser o caso de autor indigenista ou outra classificação, mas é possível pensar na tal da "possessão preparada" [4] definida por Mário de Andrade (Campos, 2017, p. 209)

4 "Possessão preparada" é um termo usado por Mário de Andrade para definir o processo de construção de sua atividade literária como sendo deliberadamente orquestrada. Em carta à poeta Henriqueta Lisboa, datada de 30 de janeiro de 1942, Mário de Andrade escreve: "O Macunaíma e quase a infinita maioria dos meus poemas 'dirigidos' foram escritos em estado de possessão preparada. Como assunto, a própria Pauliceia, mas sem saber que estava preparando. Depois principiei fazendo isso voluntariamente. Quero dizer: eu provoco o estado de poesia." (SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência. Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Petrópolis; Edusp, 2010. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 3. p. 187)

como o caso de um corpo que se deixa usar para servir a um propósito. Essa possessão também pode ter ocorrido em Makunaima quando se deixou estampar na capa de *Macunaíma* pelo escritor paulista, segundo a revelação feita pelo avô ao neto Jaider Esbell no manifesto-memória publicado pelo artista em 2018 e intitulado "Meu avô em mim":

> É livre como é meu avô Makunaima ao se lançar na capa do livro do Mário de Andrade. Ele se deixou ir; foi o que me disse em uma de nossas inúmeras conversas de avô e neto. Assim me diz ele:
>
> - Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui. (Esbell, 2018, p. 16)

Esse olhar para o futuro de Makunaima também nos leva à palavra *Wadubari*, que dá título ao livro de Pellegrini. *Wadubari*, como definido no "Glossário de Termos Yanomami" que integra a obra, é o espírito auxiliar do xamã (o *xabori*) que, ao receber este espírito, "pode 'viajar' grandes distâncias à procura das causas das doenças" (Pellegrini, 1993, p. 128). Nesse sentido, *Wadubari* é o próprio "ser urubu-rei", narrado por Mayuluaipu e registrado por Koch-Grünberg nos mitos 27 e 28 do volume 2 (Koch-Grünberg, 2022, p. 80-93), que, na narrativa de Pellegrini, é o portador da

luz, da visão aguçada e do eco (a segunda cabeça do Urubu-rei), que repete até se fazer ouvir: "ele estava com coceira no pensamento, foi repetindo os desenhos-palavras na superfície do papel para que outros possam ver e entender como queiram. E as palavras repetidas foram fazendo uma história repetida". (Pellegrini, 1993, p. 11).

Em certa medida, os "*desenhos-palavras*" pensados pelo narrador de *Wadubari* teriam esse poder de desenhar palavras (ou atirar flechas, para Kopenawa): isto é, deixar o registro dessa voz gravado, ou, como um urubu-rei, repetir até o eco ser eco e eco e eco. O que Kopenawa denomina de flechas sendo lançadas, seu anúncio da queda do céu tem circulado pelo mundo e colocado em cena a discussão sobre o papel do ser humano.

Para Jaider Esbell, em seu texto "Conversas para adiar o fim do mundo", produzido para a Instalação A OCA de Bené Fonteles, na 32ª Bienal de Arte de São Paulo, em dezembro de 2016, e publicado em sua página oficial na internet, a tarefa dele é clara: "Eu sou makuxi de Roraima mas sou do mundo, levo a aldeia mais longe e trago lá parte do mundo aos que nunca saíram." (Esbell, 2016). A proposta do artista em se dispor a ser o fio condutor entre sua "aldeia" e o mundo revela sua consciência de um inevitável processo de circulação, responsável pelas trocas provenientes desse processo e que tem na língua (a escrita, principalmente) seu ponto de partida. É também uma forma de evitar o fim do mundo por meio do diálogo, da reciprocidade, do comprometimento entre todos os *txas*, todos os cunhados e parentes, espalhando, como flechas, as palavras e as ações que podem adiar esse fim.

> O mundo é tornado cruel pelas pessoas. E, ser bom ou mal é meramente uma ótica não exatamente espacial, mas de afinidades por interesses. Assim, ao sair cada vez mais da zona das aldeias e fazendas, fui ampliando minha visão de mundo. Fui sentindo aos passos dados à aventura do encontro com a grande cultura, a cidade, a escola e a religião antes da espiritualidade, os

> degraus para uma talvez consciência, construída por heranças e influências. (Esbell, 2016)

A consciência das influências assumida pelo artista Makuxi revela a perspectiva de alguém que ampliou sua visão de mundo ao se expor a novas experiências e influências. Esse encontro com novos contextos e a construção da consciência crítica resultante dos contatos são responsáveis pela tarefa assumida por ele de provocar o trânsito entre a sua "aldeia" e o mundo para um futuro bom para todos: "Acredito estar colaborando para mais perto trazer o outro, e, estando eles frente à frente digam mesmo no silêncio o que nunca foi dito e o futuro aconteça e seja bom para ambos." (Esbell, 2016).

E como fazer o mundo ser bom para todos? Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, conjunto de ensaios escritos entre 2017 e 2019 e publicado em 2019, Ailton Krenak apresenta sua proposta: "E minha provocação sobre adiar o fim do mundo é sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim" (Krenak, 2019, p. 13). Ao usar a expressão "adiar o fim do mundo", Krenak faz referência à ideia de que, através da manutenção e compartilhamento de histórias e conhecimentos, é possível enfrentar e mitigar crises culturais, sociais e ambientais. Em vez de um fim literal, ele sugere que o "fim" pode ser interpretado como o colapso das tradições e sabedorias ancestrais. Às vezes, entretanto, é preciso contar outra história, com outras vozes:

> Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2019, p. 9)

A afirmação de Krenak dialoga profundamente com a ideia de que a humanidade e a Terra não são entidades separadas, mas partes de um mesmo organismo. Durante muito tempo, o homem foi imerso na narrativa de que é distinto da natureza, tratando a Terra como um recurso separado dele mesmo. No entanto, Krenak enfatiza que tudo é natureza e que a natureza e o cosmos estão interligados. Ao contar histórias, ele propõe uma forma de reconexão com essa realidade integrada, reafirmando a relação do homem com o mundo natural. As histórias, para Krenak, são uma forma de manter viva essa consciência de interdependência, ajudando a preservar e reconstituir nossa conexão com o planeta. Ao fazê-lo, não apenas é possível adiar o "fim" metafórico da perda cultural e ambiental, mas também reafirmar a integralidade do homem com a Terra, alinhando suas ações com a compreensão de que é parte de um todo maior e indivisível, como aponta no texto "A vida não é útil":

> Na floresta não há essa substituição da vida, ela flui, e você, no fluxo, sente a sua pressão. Isso que chamam de natureza deveria ser a interação do nosso corpo com o entorno, em que a gente soubesse de onde vem o que comemos, para onde vai o ar que expiramos. Para além da ideia de "eu sou a natureza", a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida. Eu tenho uma alegria muito grande de experimentar essa sensação e fico procurando comunicá-la, mas também respeito o fato de que cada um tem a sua passagem por este mundo. (Krenak, 2020, p. 54).

Assim, contar histórias seria uma maneira de preservar e transmitir conhecimento, valores e identidades culturais. Dessa forma, ao contar mais uma história é possível adiar o fim, considerando que a continuidade das tradições orais e culturais é essencial para a sobrevivência e a resistência das comunidades: "É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não

como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros." (Krenak, 2019, p. 13). As histórias contadas, nesse sentido, ajudam a manter a conexão com o passado, o que é fundamental para enfrentar desafios contemporâneos e futuros.

E narrar na língua dos brancos, como faz Kopenawa com Albert, ou português padrão como Krenak, ou desenho-palavras como faz a voz *nabèbè* em *Wadubari*, ou ligar os mundos fora e dentro da aldeia Makuxi, como Jaider, é a escolha para fazer circular as ideias de um lugar para outro a fim de que entendam e transmitam às gerações futuras:

> Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 76)

Os textos aqui colocados em diálogo entrelaçam as profecias e vaticínios sobre o fim e são a ressonância do pai-papagaio de Mayuluaipu em Koch-Grünberg, do papagaio-companheiro do narrador no epílogo em *Macunaíma*, do papagaio guardador da língua em Humboldt ou do Urubu-rei, o *Wadubari*, para quem *"as palavras repetidas foram fazendo uma história repetida"* (Pellegrini, 1993, p. 11).

Ao refletirem sobre o "fim do mundo", esses autores não se referem apenas ao colapso ecológico, mas também ao fim de uma cosmovisão que valoriza a harmonia entre ser humano e natureza. Nesse sentido, essas vozes indígenas constroem textos que se tornam

espaços de resistência e crítica, onde são articuladas alternativas para o modelo civilizatório dominante.

Do ponto de vista do comparativismo literário, esses textos estabelecem processos ricos de trocas e transferências discursivas. Embora cada autor aborde o tema a partir de seu contexto específico, há uma clara transferência de conceitos e valores entre as obras, como a noção de interdependência entre todos os seres vivos e a crítica ao desenvolvimento sustentável nos moldes ocidentais. Esses textos funcionam como uma rede de vozes que, ao dialogarem entre si, reforçam a urgência de repensar a relação do homem com o planeta, oferecendo, por meio da literatura, caminhos para adiar o fim do mundo.

A interação entre as culturas e literaturas indígenas, nesse sentido, oferece uma visão crítica e desafiadora que propõe o enfrentamento do presente em vez da espera por um futuro utópico. É, talvez, na esteira desse pensamento, que, em entrevista concedida a Roberto d'Ávila, no último 14 de maio, para a GloboNews, Krenak expressa seu pessimismo: "Eu, na verdade, não tenho nenhuma perspectiva com relação a um novo mundo. Eu não acredito em um novo mundo. Eu acredito que nós vamos ter que resolver o que a gente vai fazer com esse que a gente está estragando" (Krenak, 2024).

A perspectiva indígena, como expressa por Krenak na entrevista mencionada, questiona a possibilidade de um "novo mundo" e traz à tona a urgência de reflexão sobre as ações humanas que têm deteriorado o mundo atual. É desse modo que, os textos aqui postos em conversa não apenas narram o fim, mas também põem em discussão o debate acerca da necessidade de reconsiderar relação do homem com a Terra e a vida, propondo um pensamento que vai além da destruição para focar nas transformações necessárias dentro de uma realidade compartilhada. Ao se conectarem por meio de uma rede de trocas literárias e culturais, esses textos constituem espaços de resistência que criticam o modelo civilizatório ocidental

e suas consequências. Para tanto, as vozes indígenas nos textos não apenas denunciam o presente, mas também oferecem (através da escrita se possível) alternativas que possam ajudar a reproduzir o eco de uma cosmovisão em que a harmonia entre o ser humano e a natureza é fundamental.

E volto aqui, em um movimento cíclico, aos dois textos que servem de epígrafe a este ensaio. Na canção de 1968, Caetano Veloso sugere que a revelação do indígena ao mundo será surpreendente não pela sua excentricidade, mas pela forma como sempre esteve presente, ainda que invisibilizado. O poema de Elen Lima Wassu, indígena de origem Wassu Cocal, revela um olhar mais concreto e enraizado ao afirmar que o indígena não descerá de um lugar celestial, mas brotará da própria terra, daquilo que é ancestral e comum. Esse contraponto, em certa medida, revela como os textos indígenas contemporâneos dialogam entre si e com a tradição (indígena e não-indígena), articulando formas de resistência e reflexão sobre o lugar do indígena na sociedade e suas relações com a terra, a cultura e o futuro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARTE QUE ACONTECE. MAM de São Paulo abre coletiva de arte indígena contemporânea (Beto Germano). *Arte que Acontece*, 13 set. 2021. Disponível em: https://www.artequeacontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/.

CAMPOS, Sheila Praxedes P. O Mário das Cartas e as Cartas do Mário: de Koch-Grünberg a Macunaíma. In: CARVALHO, Fábio Almeida de; MIBIELLI, Roberto; FONSECA, Isabel Maria. *Literatura e Fronteira*. Boa Vista: EdUFRR, 2017. p. 201-221.

ESBELL, Jaider. Conversas para adiar o fim do mundo. 5 de dezembro de

2016. Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/12/05/jaider-esbell-artista/

JOBIM, José Luís. Narrativas ameríndias: autoria, *ghostwriting* e língua de fantasma. *Revista Brasil/Brazil*. Vol. 36, n. 70, p. 32-47, 2023.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem ao noroeste do Brasil e à Venezuela nos anos de 1911, 1912 e 1913*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. Volume I.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem ao noroeste do Brasil e à Venezuela nos anos de 1911, 1912 e 1913 – Mitos e Lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*. São Paulo: Editora UNESP, Editora UEA, 2022. Volume II.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Entrevista concedida a Roberto D'Ávila. *GloboNews*, 14 maio 2024. Entrevista. Disponível em: https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2024/05/14/ailton-krenak-fala-sobre-a-tragedia-no-rio-grande-do-sul-nao-tenho-nenhuma-perspectiva-com-relacao-a-um-novo-mundo.ghtml

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAM. Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea. Texto curatorial. 2021. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/

PELLEGRINI, Marcos. *Wadubari*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

SANTOS, Laymert Garcia dos. O índio e o nosso futuro - *Wadubari*, de Marcos Pellegrini. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 11, p. 129-141, 1997. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2607.

A função (re)fundadora da poética do cordel

Solenne Derigond

Propomos partir do trabalho sobre o épico moderno e, mais especificamente, do conceito de "*travail épique*" desenvolvido por Florence Goyet (2016) e de sua função refundadora. Segundo ela, a característica fundamental do épico moderno é a de se tratar de uma narrativa refundadora, isto é: por meio da narrativa, procura-se superar uma crise política.

Com base nessa ideia, duas perguntas marcarão nosso estudo. A primeira se concentrará no período da construção do Estado-Nação brasileiro e nos textos fundadores que o idealizaram na segunda metade do século XIX. A hipótese é saber se os romances da literatura de cordel não teriam desempenhado o papel de fundar textos para uma parte da população brasileira que não tinha acesso à literatura, à cultura e à ideologia republicana dos literatos do país. Pensamos particularmente nos cordéis cavalheirescos (Ferreira, 1993) que relatam os feitos de figuras épicas do Nordeste. Para esse fim, contaremos com o romance de Ariano Suassuna (1998) *La Pierre du Royaume. Version pour Européens et Brésiliens de bon sens* que, de certa forma, por meio dos seus personagens, salienta o poder da poesia popular na criação de uma utopia no imaginário sertanejo.

Quanto à segunda hipótese, depois de observar a presença de uma crise na literatura de cordel nos anos 1970 e o surgimento

do chamado "Novo Cordel" didático nos anos 2000, vamos refletir sobre até que ponto os folhetos didáticos, à primeira vista descritivos, tomam emprestados os códigos e valores da epopeia para glorificar o gênero e promover o uso de obras de literatura de cordel nas escolas. Para isso, utilizaremos dois folhetos: *O cordel nos caminhos da educação,* de Moreira de Acopiara (2003), e *Acorda cordel na sala de aula,* de Arievaldo Viana (2006).

A problemática de nosso trabalho é, portanto, a seguinte: até que ponto a literatura de cordel proporcionou um "*travail épique*" constante a fim de criar uma narrativa refundadora?

Os folhetos de cordel como vínculos da formação do imaginário épico

A literatura de cordel é uma das muitas formas de expressão do imaginário cultural do Nordeste. Herdeiro de uma tradição oral que o precedeu, extrai dela suas regras poéticas e, de histórias, seu *corpus*. Essa tradição oral foi formada ao longo de um processo de hibridização entre o imaginário da colônia brasileira e os traços da metrópole portuguesa, como explica Marcos Paulo Torres Pereira (2014, p. 192):

> "tronco ibérico" das raízes brasileiras (elementos que, *a priori*, seriam externos), em contato com o novo povo, torna-se híbrido na formação da mentalidade e da identidade da nova gente, afastando-se de sua origem, para formar um todo original. Desse modo, não se pode dizer que haja na identidade nordestina o medievalismo europeu, tampouco retorno a um passado medieval, que sequer se teve, mas recriação pautada numa mentalidade que se cristalizou formando um nordeste medieval.

A partir desse encontro, cria-se e recria-se um imaginário e símbolos ligados ao período medieval, em que se baseiam a identidade e a mentalidade do interior do Nordeste.

Além disso, o surgimento da literatura de cordel na forma de livretos se deve ao fato de que uma parcela popular do país teve

acesso a novos meios técnicos de impressão — máquinas tipográficas — e ao desenvolvimento de meios de comunicação — transporte e estradas. Ela reflete profundamente as transformações socioeconômicas e políticas do seu território e de sua época. No final do século XIX e até a década de 1930, o Brasil viveu um período de alternância política durante o qual a região Nordeste foi definitivamente deixada de lado. Com a transformação do Brasil em República em 1889, foi necessário definir os valores e os meios ideológicos que guiariam o país. Foi justamente durante esse período de transformação que surgiu a literatura de cordel, como aponta Ruth Brito Lêmos (1983, p. 15): "A produção de folhetos surge e se firma no Nordeste quando esta região, que há muito deixara de ser o principal polo da economia exportadora do país, sofre uma série de transformações econômicas, sociais e políticas".

Trata-se de um período marcado pela violência, e os romances cavalheirescos que atravessaram o oceano Atlântico oferecem um terreno narrativo ideal em que protagonistas e monstros maravilhosos se chocam. A narração de lutas e conflitos acaba por ser uma tentativa de resolver uma situação dolorosamente vivida. A violência vem não só da instabilidade, mas também do isolamento do Nordeste em nível nacional. Ela é ainda mais significativa no interior da região, pois gera situações de precariedade, impunidade e desigualdade estrutural pelas quais os sertanejos sofrem:

> Ainsi, autour de l'univers confiné de la *fazenda* et du triangle héroïque représenté par le *cangaceiro*, le *fazendeiro* et le *vaqueiro*, gravitent un nombre important d'artisans, de commerçants, de petits propriétaires ou de paysans sans terre. Cette main-d'œuvre mobile, difficilement comptabilisable et au statut précaire, constituait néanmoins la plus grande partie de la population du sertão. Ses représentants étaient, sont encore parmi les plus pauvres et ont été rejetés hors de l'histoire. Seuls les *folhetos* les mettent en scène aux côtés d'autres figures historiques ou légendaires

> ayant partagé, au moins pendant un temps, le même destin[1] (Cavignac, 1997, p. 103).

Dado o fato de que a literatura de cordel surgiu num contexto marcado por transformações, violência e marginalização de uma parte da sociedade brasileira, nos perguntamos se romances do tipo cavalheiresco constituíram um *corpus* de narrativas fundadoras para uma parte da população que havia sido rejeitada pelo grande projeto republicano. Essa hipótese também é apoiada pelo fato de que se desenvolveu um imaginário do Nordeste medieval no qual o ideal cavalheiresco floresceu. Johan Huizinga (2013, p. 99) descreve-o como

> [...] um ideal essencialmente estético, feito de fantasias coloridas e sentimentos elevados, que também almeja ser um ideal estético: o pensamento medieval só pode conferir nobreza a um ideal de vida se o puder vincular à piedade e à virtude. Nessa sua função ética, o ideal cavaleiresco fica sempre a dever, estorvado por sua origem pecaminosa. Pois o cerne do ideal é sempre o orgulho elevado à condição de beleza.

A estrutura narrativa do épico, a celebração dos valores fundadores e seu senso de exaltação prestaram-se idealmente à elaboração de narrativas fundadoras do mundo sertanejo, que permanecia à margem. Esse fenômeno é identificado por Marcos Paulo Torres Pereira (2013) como a "cristalização do cavaleiresco ideal na literatura de cordel". Portanto, consideramos a literatura de cordel

---

1 Assim, em torno do mundo confinado da fazenda e do triângulo heroico representado pelo cangaceiro, fazendeiro e vaqueiro, gravitava um grande número de artesãos, comerciantes, pequenos proprietários de terras e camponeses sem terra. Essa mão de obra móvel, que era difícil de contar e tinha um *status* precário, constituía, no entanto, a maioria da população do sertão. Seus representantes estavam, e ainda estão, entre os mais pobres e foram excluídos da história. Apenas os folhetos os apresentam ao lado de outras figuras históricas ou lendárias que tiveram, pelo menos por um tempo, o mesmo destino. (Tradução da autora)

como um espaço narrativo fictício que foi tomado por uma parte da sociedade sertaneja para resolver problemas reais.

O caráter híbrido do folheto de época

Ruth Brito Lêmos Terra, que estudou a produção de folhetos de 1904 a 1930, ou seja, no início do gênero poético, observa que os folhetos podem ser divididos em três grupos principais: desafios, que incluem marcos e ABC's (I), romances e histórias (II) e poemas de época, que incluem folhetos sobre movimentos sociais como o Cangaço e folhetos de queixas gerais (III). A partir dessa divisão, Ruth Brito Lêmos ressalta que o último grupo, os poemas de época, representa a maior parte da produção poética do período, e que os limites entre os três grupos são pouco claros. Seu estudo, portanto, visa a destacar "a unidade subjacente a esses textos-fragmentos ao nível da temática, da estrutura narrativa, dos valores e do universo simbólico" (1983, p. 59).

Assim, ela observa que a narrativa ficcional das Histórias e dos Romances, em que se desenrolam as aventuras, as lutas e a honra de heróis corajosos, constitui o modelo narrativo e um repertório de referência — valores, temas e universo simbólico — comum aos três grupos de folhetos. Da mesma forma que o mundo imaginário e o modelo narrativo dos romances estão presentes nos poemas de época, os costumes, os valores e as "queixas" do Nordeste do período encontram-se reciprocamente nos romances (*Op.cit.*, pp. 59-77). Leandro Gomes de Barros, o poeta que moldou poeticamente e editorialmente a literatura de cordel, podia comparar um fazendeiro a um dragão ou atribuir as qualidades de Ferrabraz a um cangaceiro no folheto "O retirante".

> Às vezes eu babo
> Da ira que eu tenho
> O senhor do engenho
> Tem um tal de cabo

Esse é o diabo
Pior que um dragão
Eu faço tenção
De um dia pegá-lo.
Mandar encabá-lo
Na foice de cão.

Márcia Abreu (1997), em seu artigo *Cangaceiros: histórias ou ficção?*, complementa a discussão de Ruth Brito Lêmos Terrra sobre os poemas de época, descrevendo-os como um folheto híbrido, "semiverídico e semificcional", que se distancia dos fatos históricos e coloca eventos como as aventuras de Lampião ou Antônio Silvino no campo da ficção.

Para os poetas do início do século XX, os poemas de época eram portadores da verdade, ao contrário dos jornais, que eram mentirosos e defendiam os interesses dos poderosos e da Nova República.

Eu, como escritor do povo,
Costumo meter o dado
Nos casos de sensassão
Que não exigem segredos;
E como não sou chaleira
Conto com a verdade sem medo...
(Batista, 1912)

Em um contexto de tensão socioeconômica, os poemas de época eram o território narrativo dos poetas para se opor ao discurso nacional dominante do Sul. De certa forma, esses folhetos constituíam um contradiscurso, uma forma de panfleto, dada a virulência de certas declarações, nas quais os poetas expressavam suas opiniões sobre um evento atual ou uma decisão política do governo local ou nacional. Eles tentavam fazer com que suas vozes fossem ouvidas, assim como as do povo do Nordeste, que sofria com o advento da República e da região Sudeste em detrimento de sua região. Con-

forme o estudo de Ruth Brito Lêmos Terrra (1983, p. 73), a situação de empobrecimento do Nordeste evidencia-se nas denúncias de exploração econômica e política da região pelo Sul, como podemos ler nas estrofes do folheto *O sorteio brasileiro,* de Leandro Gomes de Barros (1918, p. 15):

> O brasileiro se torce
> Mais do que um parafuso,
> A seca aperta do Norte,
> Do Sul aperta o abuso
> O imposto bota na prensa,
> O sorteio acocha o fuso.

Nesse contexto, o passado era idealizado e qualquer forma de novidade ou progresso era condenada. Em uma época em que a monarquia era vista como o modelo ideal de governo e a República como a fonte de todos os problemas econômicos e políticos do Nordeste, a cultura da tradição foi fortalecida. Podemos supor que a escrita de poemas de época — como os romances em que os cangaços são predominantemente glorificados — era uma forma de os poetas e daqueles que acompanhavam suas histórias sentirem que estavam retomando o controle de uma realidade avassaladora que lhes escapava. Essa realidade foi vivenciada pelos mais vulneráveis como um movimento inexoravelmente destrutivo. A poesia do cordel constituía um território imaginário, um refúgio poético onde se contava um "sistema de valores e [...] costumes que têm [tinha] por base a tradição" (*Op.cit.*, 1983, p. 78). À luz dos estudos realizados por Ruth Brito Lêmos Terra e Márcia Abreu, seríamos levados a considerar que a produção cordelística do início do século XX efetivamente construiu uma contranarrativa fundadora baseada na estrutura narrativa da epopeia e em seus temas.

La Pierre du Royaume. Version pour Européens et Brésiliens de bon sens de Ariano Suassuna (1998)

La Pierre du Royaume. Version pour Européens et Brésiliens de bon sens é a versão reescrita por Ariano Suassuna e traduzida por Idelette Muzart-Fonseca do romance *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: romance armorial-popular brasileiro*. Como essa versão visa tornar o romance mais acessível para os leitores franceses, um número significativo de referências literárias e históricas foi removido. A narração da história também foi alterada. Há mais diálogos com o Corregedor. A história do personagem principal, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, dito Quaderna, e de sua família é contada através de seu depoimento. Isso dá um aspecto mais didático à narrativa de Quaderna, pois, solicitado pelo Corregedor, deve explicar e clarificar em vários momentos sua versão, e consequentemente, esclarece para o leitor o modo de perceber e dar sentido à realidade da sociedade sertaneja. De fato, por meio da voz de Quaderna, Suassuna explica como e por qual razão a "cristalização da imaginação medieval" ocorre no Nordeste graças, entre outras coisas, à literatura de cordel. Portanto, com base em trechos selecionados, é possível fornecer elementos para sustentar a hipótese de que a literatura de cordel forneceu um *corpus* de narrativas míticas e fundadoras como contraponto à narrativa republicana e globalizante imposta ao Nordeste.

Esse romance épico se passa na década de 1930 em Taperoá, no sertão da Paraíba. O personagem principal, Quaderna, é convocado pelo Corregedor devido ao caso do assassinato de seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, que chegara à cidade cinco anos antes. Quaderna também responde à recente tentativa de revolta orquestrada por um grupo que anunciava o retorno profético de seu primo Sinésio, o jovem no cavalo branco, que desapareceu no dia do assassinato de seu pai. O personagem aproveita o depoimento para compor o que ele chama de "romance

epopeico". Ao longo do romance, acompanhamos a vida de Quaderna e de sua família, numa narrativa não linear que se passa ora no presente, ora no passado. Ele conta como, quando criança, enquanto vivia com o tio, um coronel local, foi educado por dois tutores com ideologias antagônicas: Clemente, republicano e comunista, e Samuel, monarquista e romântico. Através das figuras desses dois tutores, Suassuna personifica a sociedade política e literária do início do século XX. Trata-se de dois movimentos ideológicos que se confrontaram e idealizaram o projeto nacional, mas que tinham em comum a exclusão de uma grande parte da sociedade brasileira: os ex-escravos e a população de poucos recursos. No trecho seguinte, vemos como Clemente e Samuel veem esses homens e mulheres:

> Comment ? — a demandé Samuel, scandalisé autant qu'il est possible et en tournant vers moi de grands yeux écarquillés. — Tu entends, Clemente ? Cet homme de mauvaises mœurs, ami de ce qu'il y a de pire dans la canaille débauchée et rebelle du Sertão, insinue que nous, des personnes respectables, nous l'aurions amené à ses positions politiques confuses ! Clemente, tu es communiste mais je te rends cette justice : tu es un communiste sérieux et tu ne t'associes qu'avec d'autres communistes sérieux, des gens de confiance, des gens avec lesquels on peut ne pas être d'accord, mais que de toute façon on respecte ! Mais Quaderna, non ! Il cherche les bas-fonds : des conducteurs de troupeaux, des muletiers, des prostituées, des vachers, des contrebandiers de cachaça, des chanteurs populaires et même des cangaceiros — ce qui, d'ailleurs, ne m'étonne pas parce que sa famille paternelle est bien la dernière des dernières ! (Suassuna; Muzart Fonseca dos Santos, 1998, p. 21)[2]

2 — O quê? — indagou Samuel, escandalizando-se o mais que pôde e aboticando uns olhos enormes para mim. — Você está ouvindo, Clemente? Este homem de maus costumes, ligado ao que de pior existe na canalha desordeira e rebelada do Sertão, insinua que fomos nós, pessoas respeitáveis, que o levamos a suas posições políticas! Olhe, Clemente, você é comunista, mas essa justiça eu lhe faço: você é um comunista sério e só se une a outros co-

Nessas linhas vemos a incapacidade desses homens e, por extensão, desses movimentos políticos de entender e integrar em seu projeto uma parte desprezada pela sociedade brasileira. A falta de compreensão resulta em um isolamento social que se soma ao isolamento geográfico já sofrido. No trecho seguinte, Quaderna descreve a chegada da procissão que iniciou a suposta revolta. Ele explica a única escolha que resta a essa "ralé", para dar sentido às suas vidas:

> Si vous le préférez, vous pouvez seulement regarder la chevauchée que je viens de vous décrire comme une pauvre troupe de petits chevaux, maigres et laids, montée par un groupe de gens sales, maigres, affamés et poussiéreux, traînant avec difficulté sur cette route sans intérêt un troupeau de vieilles bêtes de cirque, faméliques et édentées. [...] Dans ce cas, cependant, ni le style de Samuel ni celui de Clemente ne convient : seul le flambeau sacré du style armorial et royal permet de donner la mesure de cet extraordinaire événement de caractère épopéique. C'est pour cela qu'en décrivant la troupe à cheval, je suis parti oncistiquement du réel, en insistant sur les bannières, rares ici, au Sertão, en dehors des processions et des cavalcades, sur les gilets, qui sont les armures de cuir, sans éclat et couvertes de sueur et de poussière, des chevaliers sertanèjes, comme nous l'assure le génial académicien brésilien Euclydes da Cunha, sur les serpents-corail, les onces, les paons, les chats-maracajas, les éperviers, et sur les hommes qui, lorsqu'ils sont en gilet de cuir et à cheval, ne sont plus de pauvres sertanèjes ordinaires, mais bien des Chevaliers,

munistas sérios, gente de confiança, gente da qual se pode discordar, mas a quem, de qualquer modo, se respeita! Quaderna, não! É com a ralé: com os condutores de rebanho, muladeiros, prostitutas, vaqueiros, contrabandistas de cachaça, cantadores e até cangaceiros! O que não me surpreende nem um pouco, aliás, porque a família do pai dele é a escória da escória! (Cotejo e modificação por Carla M. C. Renard, baseado na comparação com a versão francesa. Edição consultada: Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, 13. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012).

> à la hauteur d'une histoire emblématique, épopéique et chevaleresque comme la mienne.(*Op.cit.*, 1998, p. 97)[3]

A busca de sentido, portanto, envolve a criação de uma ficção que se torna uma realidade ficcional. Os "sertanejos comuns" segundo Quaderna — "a ralé" segundo um de seus tutores — escolhem tornar o verdadeiro em algo maravilhoso. Como não têm nada, tudo o que lhes resta é a imaginação e a honra. Assim, a literatura de cordel, fazendo uso do material épico, permite à sociedade dos sertanejos excluídos escrever, ler e ouvir histórias maravilhosas cujos heróis fazem parte de sua vida cotidiana: o vaqueiro, o cangaceiro, etc. Essas histórias terão o efeito de unir os sertanejos em torno de valores comuns nos quais se reconhecem e acompanham a história gloriosa dos personagens. Essas histórias, muitas vezes marcadas por conflitos e batalhas entre o bem e o mal, são marcadas pela violência e pela honra, assim como o ambiente em que vivem os sertanejos.

3 Se o senhor quiser, pode imaginar a cavalgada que acabei de descrever como uma tropa de cavalos pequenos, magros e feios, montados por uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha estrada uma porção de velhos animais de circo, famélicos e desdentados. [...] Mas, nesse caso, nem o estilo do Samuel nem o do Clemente convêm: apenas o facho sagrado do estilo armorial e régio dá conta da importância desse extraordinário evento de caráter epopeico. É por isso que, descrevendo a tropa de cavalos, parti oncisticamente do real, insistindo nas bandeiras, raras aqui no Sertão, presentes apenas em procissões e cavalgadas; nos gibões, que são as armaduras de couro, sem brilho e cobertas de suor e poeira, dos cavaleiros sertanejos, como afirma o genial acadêmico brasileiro Euclydes da Cunha; na cobra-coral, nas onças, nos pavões, nos gatos-maracajás, nos gaviões e nos homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história emblemática, epopeica e cavalariana como a minha. (Cotejo e modificação por Carla M. C. Renard, baseado na comparação com a versão francesa. Edição consultada: Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, 13. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012).

Marcos Paulo Torres Pereira (2014, p. 206) descreve a literatura de cordel como "um vínculo da formação do imaginário medieval":

> [...] na mentalidade de feição única do Nordeste medieval, ressignificam-se sinais de um passado que o Nordeste não vivenciou, porém o sentiu pelas narrativas heroicas que se espalharam das arcas da memória à formação da mentalidade, batilhando-se nos liames fronteiriços que identificariam esse povo.

A literatura de cordel é, ao mesmo tempo, arte, veia poética e memória de um passado nunca conhecido pela população, mas muito presente nas histórias que contam por meio de um processo de reescrita herdado da tradição oral.

No romance, Quaderna nos conta ter tido um terceiro tutor que, embora não tenha sido contratado como tal, teve uma grande influência em sua formação — a saber, o cantor João Melchiades Ferreira. Ele lhe ensinou poesia em verso e lhe contava os romances do mundo medieval europeu.

> Il nous lisait ainsi l' « Histoire de Charlemagne et des Douze Pairs de France », un romance sans vers qui nous enchantait par son héroisme chevaleresque lequel, à mon avis, ressemblait beaucoup à ce dont rêve Samuel. Il nous lisait aussi des folhetos sur les plus célèbres cangaceiros du Sertão, Jesuino Brilhante, Antonio Silvino et Lampião, qui tout à coup me faisaient penser à Roland, Olivier, Richard de Normandie ou Gérard de Mondifer. Et je m'apercevais peu à peu que mon parrain ressemblait à leur chef, Charlemagne. (*Op.cit*., 1998, pp. 95–96)[4]

4 Lia para nós a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, um "romance desversado" que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias que, a meu ver, pareciam-se muito com aquelas do sonho de Samuel. Ele também lia folhetos sobre os cangaceiros mais célebres do Sertão, como Jesuíno Brilhante, Antonio Silvino e Lampião, que me faziam pensar em Roldão, Oliveiros, Ricarte de Normandia ou Gerardo de Mondifér. E eu me apercebia, pouco a pouco, que meu padrinho parecia com o chefe deles, Carlos Magno. (Cotejo e modificação por Carla M. C. Renard, baseado na comparação com a versão francesa. Edição consultada: Ariano Suassuna,

Os personagens fictícios tornam-se modelos de identificação para descrever as figuras coloridas do sertão. Os códigos do épico — honra, coragem, determinação — são usados para descrever os feitos dos vaqueiros e dos cangaceiros, que se tornam cavaleiros do sertão. São vistos pela população como legítimos heróis, se não da nação brasileira, de sua região. Podemos ver, assim, que a literatura de cordel é um palimpsesto intermediário no sentido de ter realizado um trabalho épico ao reescrever histórias a partir de textos matriciais. No final do século XIX e início do século XX, esses romances de valentia atuaram como textos (re)fundadores da população sertaneja, que não se reconhecia na grande narrativa nacional que a República da época tentava lhes impor.

Embora essa mentalidade possa parecer arcaica, Jerusa Pires Ferreira (1993, p. 13) a vê mais preservadora que conservadora. Isso permite aos poetas manter um olhar crítico com relação aos discursos de progresso e modernidade. Sua mobilidade narrativa também lhes dá a possibilidade de renovar e inovar, como veremos na próxima seção sobre a literatura de cordel contemporânea.

A didatização do cordel

A partir dos anos 1970, e especialmente nos anos 1980, a literatura de cordel passou por um período de crise, pois o rádio e a televisão tomaram seu lugar como meios de informação e entretenimento. Como resultado, as vendas de folhetos diminuíram e os pontos de venda e distribuição fecharam, bem como as tipografias. Nos anos 1990, alguns cordelistas começaram a pensar em como se adaptar a essas mudanças para sobreviver. Uma das figuras-chave dessa reflexão foi Manoel Monteiro, que desenvolveu a ideia de um "Novo Cordel": para ele, a literatura de cordel deve ser irrepreensível em sua composição poética e pretender ser didática. Há, portanto,

---

Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, 13. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012).

uma continuidade de sua tradição, uma vez que o cordel sempre teve um papel pedagógico, mas sem nunca o nomear como tal e, por outro lado, há uma padronização das regras de escrita. O objetivo era levar a literatura de cordel para as escolas e bibliotecas e, para que isso fosse possível, o cordel não podia mais usar a linguagem matuta nem conter erros ortográficos e métricos. Os temas escolhidos também deviam ser temas de cultura geral e estar alinhados com o currículo escolar. Ao mesmo tempo, no que diz respeito às fontes, o objetivo era reduzir o número de títulos nos catálogos, a fim de cortar custos e estabelecer uma seleção de grandes clássicos e autores de referência. Esse movimento foi lançado pelas editoras Tupynanquim e Queima Bucha no Ceará. Junto com cordelistas como Arievaldo Viana, seu irmão, Klevisson Viana, editor e proprietário da tipografia Tupynanquim, desenvolveu um panteão da literatura de cordel para que obras descritas como clássicos pudessem ser estudadas nas escolas. Ao fazer isso, além da didatização da literatura de cordel, os cordelistas desse movimento procederam à sua historicização.

Entre os folhetos didáticos estão os metacordéis (Derigond, 2019), folhetos cujo tema é a literatura de cordel. Neles, os poetas desenvolvem uma metanarrativa na qual definem e descrevem os diferentes aspectos do cordel: a história, as regras poéticas, os personagens, os autores, os temas, etc. Esse tipo de folheto se desenvolveu amplamente desde os anos 2000, quando as ideias do movimento do "Novo Cordel" foram adotadas por grande parte dos cordelistas do país. Seu número não parou de crescer desde então.

Nesta última parte do artigo, presumimos que os cordelistas fizeram mais uma vez um trabalho épico para lidar com a crise dos anos 1980, na medida em que acreditamos que eles criaram um novo gênero narrativo híbrido que mistura a descrição com os códigos do épico. Por um lado, isso lhes permitiu redefinir os contornos da literatura de cordel e, por outro, os poetas apelaram para a tradição da narrativa épica para glorificar essa renovação. O metacordel se-

ria, assim, uma narrativa heroica do cordel. Nessa nova narrativa, o Cordel se torna o herói vaidoso que enfrenta numerosos perigos e armadilhas, até a vitória final.

A seguir, identificamos estratégias de empréstimo ao gênero épico tanto na estruturação quanto nas características estilísticas. Daremos alguns exemplos antes de nos focalizarmos na elaboração do herói Cordel.

Anúncio e oralização

No folheto *O cordel nos caminhos da educação*, Moreira de Acopiara (2003, p. 2) começa seu poema com três estrofes introdutórias que contextualizam tanto o tema do cordel quanto sua abordagem artística.

> Eu já escrevi cordéis
> Falando de Lampião,
> Frei Damião, Padre Cícero
> E outros mitos do sertão,
> Mas agora os versos meus
> Serão sobre educação
>
> Só que eu não vou fazer isso
> Por causa de um bom palpite,
> Mas porque um professor
> Me fez o feliz convite.
> E sabendo que na vida
> Todos temos um limite.
>
> E esse professor me disse:
> Bom Moreira, não se enfeze!
> Quero que escreva um cordel
> Que não tenha tom de tese;
> Sobre educação, pra ser
> Distribuído no SESI.

Essas estrofes permitiram a Moreira de Acopiara (2003, p. 3), diante dos alunos do SESI, introduzir o tema da educação. Seu poema continua recordando a tradição didática do cordel e, portanto, a legitimidade do cordel para ensinar no século XXI. Assim como no épico, o passado endossa a palavra autorizada pela estrutura social.

> Achei a iniciativa
> Ser por demais pertinente
> Até porque no Nordeste,
> Num passado bem recente,
> Cordel alfabetizou
> E informou bastante gente.

O lugar do narrador

Moreira de Acopiara (2003, p. 3) também se coloca como o garante dessa tradição ao se posicionar na linhagem cordelística. Ao fazer isso, reafirma sua legitimidade para abordar a literatura de cordel e ser o guardião da memória do cordel diante de uma audiência.

> E eu que nasci no sertão
> E no sertão fui criado
> Estou à vontade, pois
> De casa para o roçado
> Foi através do cordel
> Que fui alfabetizado.

Enumeração e adjetivo epíteto

No folheto *Acorda cordel na sala de aula,* de Arievaldo Viana (2006, p. 3), encontramos o estilo narrativo do épico com a presença de enumeração de obras, cordelistas, temas e personagens da literatura de cordel, como no exemplo a seguir:

> As proezas de João Grilo,
> Testamento de Canção,
> Princesa de Pedra Fina,
> Os cabras de Lampião,

Sua chegada no Inferno,
Um clássico que é eterno
Sem conter erudição.

Arievaldo Viana acompanha suas enumerações e descrições com adjetivos epítetos para dar ênfase à sua narrativa: "Os grandes mestres", "seus versos geniais", "histórias fascinantes".

O maravilhoso e o plausível

Bem como na narrativa épica, vocabulário e referências ao mundo maravilhoso dos cavaleiros e princesas também estão presentes:

Cada folheto mexia
Com minha imaginação:
Castelos, reis e gigantes,
Princesa, gênio e dragão...
No meu pensamento eu via,
Porque lá não existia
Revista ou televisão
(*Op.cit.*, 2006, p. 4)

Ao evocar esse mundo imaginário, Arievaldo Viana implica que, ao ler romances, o leitor terá acesso a todo um mundo maravilhoso ao qual será transportado. A literatura de cordel é, portanto, não apenas uma ferramenta didática, mas também a porta de entrada para um mundo do imaginário. Entretanto, embora o passado no épico seja um passado absoluto, também é um passado universal que deve fazer sentido para qualquer leitor.

Era minha avó quem lia
Cada folheto ou história
De rainha e de princesa;
De sofrimento ou de glória.
Muito atento eu lhe escutava
E pouco a pouco guardava
Algo na minha memória.
(*Op.cit.*, 2006, p. 3)

Isso tem o efeito de tornar o maravilhoso plausível. Arievaldo Viana, em seu folheto, relata lembranças de sua infância com sua avó Alzira, que o introduziu à literatura de cordel. Ele não apenas cria uma sensação de familiaridade ao evocar memórias do espaço íntimo, mas permite que o leitor se identifique com a situação porque a figura da avó benevolente é parte da memória coletiva.

Celebração do herói Cordel através de seus valores

Ao analisar metacordéis, percebemos que os cordelistas criaram uma narrativa na qual o cordel passa do tema principal ao personagem principal, ou seja, é o herói épico da história.

Observamos essa estratégia poética no folheto *Acorda cordel na sala de aula*. Como em um conto épico, o leitor acompanha as aventuras do herói através das memórias do narrador, Arievaldo Viana, que é o repositório de um conhecimento coletivo e transgeracional. As figuras de linguagem — enumeração, hipérbole, comparação — e os adjetivos epítetos formam um registro do elogio. De fato, os poetas não descrevem apenas o cordel, mas elogiam suas qualidades poéticas, como podemos observar no folheto de Moreira de Acopiara (2003, p. 3):

> É que os cordéis sempre são
> Histórias bem trabalhadas,
> Possuem linguagem fácil,
> Estrofes sempre rimadas,
> Versos sempre bem medidos,
> Palavras cadenciadas.

Arievaldo Viana (2006, p. 1) também apela aos valores morais e universais, a fim de contribuir para sua glorificação. Desde o início do folheto, encontramos os valores da honestidade e da humildade:

> Pois eu procuro escrever
> Num correto português

E se acaso eu errar
Duas palavras ou três
Não foi por querer errar,
Foi procurando acertar,
Isso eu garanto a vocês

Os valores do respeito às regras e da preservação do conhecimento estão presentes no poema. Eles refletem a retidão tão característica da cultura sertaneja que, embora possa parecer rigidamente leal, é também uma ferramenta de conhecimento que liga o mundo acadêmico ao popular:

O cordel contém ciência,
Matemática, astrologia,
Noções de física, gramática,
De história e geografia,
Em linguagem popular,
O cordel pode narrar
Tudo isso em poesia
(*Op.cit.*, 2006, p. 6)

Como um cavaleiro beligerante, mas justo, o cordel luta pela educação. Defende uma causa nobre para o bem coletivo e continua a perseverar apesar dos obstáculos. No final da história ele emerge, triunfante:

Obrigado, dona Alzira!
É o que diz o seu neto.
Foi pensando na senhora
Que eu criei esse projeto
Chamado Acorda cordel,
Que vai cumprir seu papel
Educando o analfabeto.
(*Op. cit.*, 2006, p. 8)

Arievaldo Viana é, de certa forma, o "escudeiro" do cavaleiro "Cordel", pois ele narra as façanhas de seu mestre, o apoia e o defende. O autor-narrador está em uma cruzada para defender a presença do cordel nas escolas, como afirma: "Por isso é que eu defendo/ Nosso folheto na escola" (*Op. cit*., 2006, p. 5). Encontramos o registro do bem e do mal sob a capa do conhecimento contra a ignorância. Esse folheto, que promove a literatura de cordel, traz uma mensagem mais universal: que tipo de sociedade queremos? Uma sociedade educada que valoriza a diversidade das contribuições e conhecimentos literários ou uma sociedade que ignora suas próprias expressões literárias e é incapaz de utilizá-las para educar sua população?

Considerações finais

Na primeira parte deste artigo, vimos que a literatura de cordel desenvolveu uma relação intertextual com o épico cavalheiresco. É um meio de transmitir um imaginário medieval que os poetas não vivenciaram, mas que está muito vivo na memória e na mentalidade coletiva do sertão do Nordeste. Ao preservar e reelaborar novos personagens e tramas da matriz imaginária e narrativa do épico medieval, eles proporcionaram aos brasileiros excluídos do projeto republicano uma narrativa em que o magnífico transcende a realidade e os leva a acreditar em um futuro melhor. O trabalho épico realizado pelos poetas permitiu-lhes superar uma situação de crise na sociedade brasileira. A segunda parte mostra que os romances ditos exemplares formaram um imaginário básico no qual as gerações posteriores de poetas irão inspirar-se para ampliar a categoria "folhetos didáticos". A partir dos anos 1980 até 2000, a situação de crise, dessa vez, ocorre dentro da literatura de cordel. Mais uma vez, os poetas produziram um "*travail épique*" que visou a estabilizar uma situação que a estava colocando em perigo. Eles criaram um gênero híbrido em que a descrição se mistura com o épico para informar, de maneira enaltecedora, sobre a literatura de cordel e, de certa forma, torná-lo um herói épico.

À guisa de conclusão, refletimos sobre outra função do metacordel. Podemos compará-lo a um "discurso sobre o patrimônio cultural", conforme a definição dada pelo criador da expressão, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2002). Ele o descreve como um discurso que produz identidade e memória. De seu ponto de vista, um objeto só se torna um bem patrimonial quando o qualificamos e classificamos em nossos discursos. Também, vários pesquisadores demonstraram que a patrimonialização de um bem é um processo de qualificação e identificação na forma de atribuições de valor[5]. Quando um poeta compõe um metacordel, ele o qualifica, o categoriza e o identifica, fazendo distinções, dando explicações. Se considerarmos o metacordel como um discurso patrimonial, podemos afirmar que este último contém uma poética de identidade e, mais exatamente, de uma metaidentidade. Portanto, é possível traçar um paralelo entre o discurso patrimonial e o elaborado no metacordel, na medida em que ambos são discursos que apelam para valores que identificam e qualificam[6]. O crescimento do número de metacordéis desde os anos 2000 pode ser visto, portanto, como uma estratégia que visa

5 *Confer* CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (orgs.). *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X : Faperj, 2012 ; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O registro do Cordel como patrimônio imaterial e as políticas de preservação da cultura popular no Brasil. *Anos 90*, UFRGS, v. 25, n. 48, p. 181–212, 2018 ; RUBINO, Silvana. Patrimônio: história e memória como reivindicação e recurso. *In*: *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 390–399.

6 Nossa reflexão sobre os valores da literatura de cordel encontra sua base teórica na sociologia da arte e, mais precisamente, no ensaio "*Des valeurs. Une approche sociologique*" [Dos valores. Uma abordagem sóciológica], de Nathalie Heinich (2017). Segundo Heinich, a representação do mundo é uma elaboração discursiva que ela identifica como "*jugements de valeur*". Estes últimos são atos de atribuição de valor no sentido de que o valor é dado pela ação de qualificar ou requalificar, valorizar ou desvalorizar e, consequentemente, padronizar. Nesse ensaio, ela mostra a polissemia do termo "valor" e seu uso nos setores de arte e patrimônio.

a sua autopromoção, a fim de atingir sua patrimonialização que foi celebrada, de fato, em 2018.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia . Cangaceiros: história ou ficção. *In*: AGUIAR, Flávio; SEBE, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, v. 1, p. 323-330.

ACOPIARA, Moreira de. *O cordel nos caminhos da educação*. São Paulo, [s.n.], 2003.

BARROS, Leandro Gomes de. *O retirante*. Paraíba, [s.n], [s.d].

BARROS, Leandro Gomes de. *O sorteio militar*. Guarabira : Editora Popular, 1918.

BATISTA, Francisco das Chagas. *A encrenca da Paraíba ou a revolução dos Drs. Santa Cruz e Franclin Dantas*. Paraíba: Typografia da livraria Gonçalves Penna, 1912.

CAVIGNAC, Julie. *La littérature de colportage au nord-est du Brésil: De l'histoire écrite au récit oral*. Paris: CNRS éditions, 1997.

DERIGOND, Solenne. *Migrations nordestines et réinvention de la littérature de cordel au Brésil*, Rennes, 2020., Tese (Doutorado em Letras Brasileiras e História Social) — Universidade de Rennes 2 e Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano : os patrimônios culturais como gênero de discurso. *In*: *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 108–123.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. *Le Recueil Ouvert-Projet Épopée | L'Ouvroir Litt&Arts*, Grenoble, 2016.

HUIZINGA, Johan. *O outono da idade média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo, SP: CosacNaify, 2013.

SUASSUNA, Ariano ; MUZART FONSECA DOS SANTOS, Idelette. *La pierre du royaume: version pour Européens et Brésiliens de bon sens*. Paris, France: Métailié, 1998.

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.

TORRES PEREIRA, Marcos Paulo. A cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel. *Nau literária*: crítica e teoria de literaturas, UFRGS, v. 10, n. 2, p. 188–207, jul. 2014.

VIANA, Arievaldo. *Acorda cordel na sala de aula*. Mossoró: Queima-Buxa, 2006.

“Um rio que não é mais rio”: a água que tudo arrebenta na prosa brasileira contemporânea

Stefania Chiarelli

Ainda que trate da recente prosa brasileira contemporânea, é preciso, antes de tudo, voltar a uma voz. Refiro-me a “Trucidaram o rio”, poema de Manuel Bandeira que integra o volume *Estrela da manhã*, de 1935:

Prendei o rio
Maltratai o rio
Trucidai o rio
À água não morre
A água que é feita
De gotas inermes
Que um dia serão
Maiores que o rio
Grandes como o oceano
Fortes como os gelos
Os gelos polares
Que tudo arrebentam.

Escritos há quase cem anos, os versos do poeta pernambucano ganham hoje novos significados. Marcado por uma inflexão que o próprio Bandeira (2012, p. 102) chamou de “emoção social” (assim como “Meninos Carvoeiros”, “Poema do beco”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “O bicho”, entre outros), o poema apresenta um eu lírico de tintas bíblicas, alertando sobre um futuro assustador. Os verbos no imperativo (prendei, maltratai, trucidai) são ao mesmo

tempo constatação e alerta de um porvir assombroso. Morto depois de tantas agressões, o rio é finito, ao passo que a água, em formato de oceano e gelo, surge no poema como entidade superior. Em uma espécie de revanche final ("um dia"), é ela que tudo arrebenta. Ao sobreviver a tudo e a todos, a água será a testemunha viva de outros fins: morre o rio, findam as criaturas; prossegue a água, soberana.

O século XXI nos ensina, a duras penas, que os rios entupidos de lama, esgoto, bauxita ou mercúrio desaparecem e morrem. Ao iniciar a escrita deste texto, cujo tema escolhi meses atrás, assistia atônita às imagens da catástrofe que acontecia na minha região de origem, o sul do Brasil. Na maior tragédia climática da história do Rio Grande do Sul, cidades se desmancharam, casas foram destruídas, animais afundaram, pessoas desapareceram em meio às águas. Chuva, avalanche, rio, enchente – palavras onipresentes no desolador mês de maio de 2024 (insisto em demarcar o tempo, na tentativa de encapsular esse momento de grande instabilidade).

A devastação do planeta pelo ser humano é uma realidade que há muito evitávamos encarar, postergando o encontro marcado com uma crise climática incontornável. Diante disso, vale indagar, ainda que de modo breve, como a nossa literatura tem simbolizado os desastres socioambientais de modo a plasmar experiências recentes. Também urge pensar o sentido da utilização dos recursos naturais entre tantas mudanças climáticas. Bem escasso neste século, a água se notabiliza por um acesso pouco democrático, e perguntar sobre sua partilha se faz mais do que necessário. Se, no âmbito global, as águas foram (e seguem sendo) um campo de batalha, escancarando desigualdades sociais e assimetrias geopolíticas, no cenário brasileiro a tensão não é menor.

Elemento transitório por excelência, a água surge como fenômeno que tem me interessado[1] – e pensar suas figurações implica

1 O volume *Histórias de água*, coorganizado com a professora Kathrin Sartingen, articula muitas dessas questões em torno das figurações do

considerar, entre muitos fatores, uma divisão pouco democrática, conforme se pode constatar diariamente nas dramáticas cenas de pessoas embarcadas em botes precários afundando no mar Mediterrâneo ou perecendo em redemoinhos de travessias fronteiriças, caso do rio Bravo (ou Grande), na região entre México e Estados Unidos.

Espaço apropriado pela literatura e pela arte de todos os tempos, as águas surgem materializadas nas páginas de grandes criadores inspirados pela força irradiada por esse imaginário líquido. Gaston Bachelard, em *A* água *e os sonhos,* propõe uma reflexão filosófica sobre o tema, afirmando existir um tipo particular de imaginação referente às águas, diferenciando-as em categorias: claras, profundas, maternais e violentas. Esta última tipologia, que conteria as ondas do mar na fúria e raiva animal, é um fio condutor possível para pensá-las como elemento de destruição e de morte.

Não é novidade constatar a proliferação de narrativas sobre o fim do mundo conforme aquilo que conhecíamos (Ailton Krenak) e a recorrente ideia de queda da humanidade (Davi Kopenawa). Vidas atingidas pela "real condição de um mundo que acabou" (Krenak, 2020, p. 42) e a sensação de orfandade tem sido uma constante tanto no campo da ficção quanto no âmbito das reflexões teóricas. Diante da urgência de responder ao tempo que vivemos, o gesto pode vir (nem sempre virá) da literatura em sua especificidade.

O que dizem certos textos ficcionais a respeito das catástrofes? Histórias sobre inundações destrutivas povoam nosso imaginário, a começar pelo dilúvio bíblico do Antigo Testamento, imagem do castigo de um Deus insatisfeito com suas criaturas. Poupado, Noé constrói a arca em que estaria a salvo "tudo o que vive, de toda a carne" (Gênesis, 6:19). O desfecho do episódio é sabido: destruição generalizada e terra firme para os embarcados na grande arca, espaço que flutua sobre os perigos de uma água em descontrole.

---

imaginário líquido na contemporaneidade.

A partir do conto "Rios voadores" da recentíssima literatura brasileira, proponho investigar essa água que surge sob a forma de grande enxurrada, devastando tudo e culminando na imagem do rio contaminado, desprovido de vitalidade e signo portador da morte. A narrativa integra *Erva brava* (2021), da escritora brasiliense Paulliny Tort[2], volume de doze textos breves ambientados na fictícia Buriti Pequeno, no coração de Goiás. Apesar de conectados pela temática, os relatos funcionam de modo independente e giram em torno desse vilarejo com quintais e morros azuis. Espaço de encontro e confronto entre gerações, a cidadezinha no centro-oeste brasileiro é um lugar de matrizes culturais em constante entrecruzamento: à aldeia indígena dos primeiros habitantes do lugar se sobrepõem referências religiosas católicas e de matriz africana. Os indígenas caras-pretas, a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a religião dos brancos, cores que se misturam de modo sempre hierárquico.

Não à toa, ao longo das narrativas surge uma gente que reza: às vezes por entre os lábios, outras com palavras gastas, ou mesmo sem fé. Há sempre por ali um murmúrio, um pedido, uma benção. Almas, espíritos e presenças imateriais povoam essa prosa, e os resíduos da tradição persistem no imaginário local, entre preces e conhecimentos tradicionais: "Eu, que caminho por longas estradas, que perco a vista nos morros, penso na vidas que se movem na paisagem, nas dificuldades que elas passam, todas elas, e continuo a rezar, repetindo as palavras muitos gastas da reza" (Tort, 2021, p. 50), afirma a narradora de "Santíssima", parteira que, diante do descaso das autoridades, auxilia as mulheres em seu cotidiano com a sabedoria das plantas locais e o conhecimento adquirido em anos de

2 Nascida em Brasília em 1979, Paulliny Tort é jornalista e mestre em Comunicação pela UnB. Seu romance de estreia *Allegro ma non tropo* (2016) foi semifinalista do Prêmio Oceanos em 2017. Por *Erva brava*, recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) de 2022.

prática. Em terços de plástico, roga-se a um Deus que se materializa em cada canto, mas ele raramente responde.

Os contos de *Erva brava* ambientam-se em uma localidade afastada das grandes metrópoles do Brasil e marcada por contrastes – de um lado a presença da religiosidade sertaneja; de outro, as garras predatórias do dito progresso, como as antenas parabólicas capturando um universo alheio a invadir os pobres casebres. Os personagens se equilibram entre temporalidades e espaços superpostos, entre um mundo que já não é (como a linguagem dos sinos da igreja, cujos dobres e repiques soam incompreensíveis aos jovens, como se lê em "Como nascem os sinos") e outro ao qual pertencem lateralmente (os silos de soja cuja riqueza jorra para poucos, no admirável "Má sorte").

Na literatura brasileira contemporânea, a cidade pequena há muito já não é lida na chave do bucolismo, do lugar ameno de paz duradoura. A recusa de uma visão essencialista da pureza vinculada a esses espaços pode ser encontrada em uma linhagem literária de autores e autoras cuja prosa se equilibra entre uma ambientação sertaneja e a esfera urbana, a exemplo dos contos de *Faca* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, além dos recentes romances *A cabeça do santo* (2014), de Socorro Acioli, *Dilúvio das almas* (2022), de Tito Leite, e *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes. A suposta essência de um Brasil profundo e de raízes autênticas tampouco será encontrada no lugarejo de Buriti Pequeno. Ali se faz presente a tensão entre passado e presente sem qualquer promessa de apaziguamento; um pé fincado na erva brava e outro na agroindústria.

Lá estão aqueles que ficaram para trás. Uma sociedade violenta se dá a ver nos relatos de Tort, como na imagem do outrora límpido rio Amanaçu, agora lugar de dejetos, fossa a receber, na calada da noite, o corpo de mais uma vítima do passeio noturno de um cidadão de bem, que se diverte ao exterminar "viciados" no conto "Ternura e crack", na abertura do volume:

> São cinco espectros que se movem perto do rio, onde a água avança sobre a terra escura, gorgolejando em copos de plástico quebrados e embalagens desbotadas de batata frita. Os espectros indiferentes à noite, indiferentes ao lixo, se confundem com a escuridão (Tort, 2021, p. 9).

Irmanados ao lixo e à treva, esses mortos-vivos percorrem a cidade e têm como destino a água barrenta, leito de morte dos esquecidos e deserdados da terra. De origem tupi, o topônimo Manhuaçu, segundo o historiador Teodoro Fernandes Sampaio, significa "chuva grande" ou "rio grande". O rio de denominação indígena está no início e no fim de tudo: é por meio desse imaginário líquido de grande impacto que se abre o volume, no episódio do extermínio individual de "Ternura e crack", culminando no morticínio coletivo, fechando o conjunto, em "Rios voadores":

> Na vila, o Amanaçu aguarda na iminência do transbordamento. Aquele quase, quase, igual a leite fervendo na panela, até que a água malcheirosa extravasa e avança sobre o chão de pedras, o rio não é mais rio. Alcança as primeiras casas, as lojas de comércio, a delegacia e o prédio da prefeitura, dando início à debandada geral, com as pessoas tentando salvar objetos pessoais, documentos, mercadorias. Nas ruas em que a água ainda não chegou, mulheres queimam capim-santo nas janelas e pedem a santa Bárbara que a chuva amaine, mas não adianta, santa Bárbara deve estar ocupada (idem, p. 93).

Defumações e preces à protetora das tempestades são inúteis, e as águas voltam no formato de violenta enchente, desmanchando a terra e carregando consigo pessoas e bichos equiparados no desamparo. Então as duas águas se irmanam, quando a tromba d´água desce o morro e se une ao rio, fazendo com que as fezes dos animais e das gentes se misturem nesse caldo de desespero. Mas a hierarquia nunca é eliminada de todo, pois os poderosos locais se retiram para suas propriedades assim que o cataclisma tem início,

"cinco caminhonetes, incluindo a do prefeito, já partiram em direção às fazendas" (idem, p. 96). Nenhuma ação concreta ou ajuda chega, a não ser a do padre.

Abrigada na igreja local, situada na parte mais alta de Buriti Pequeno, a população assiste ao desmonte da cidade. O narrador assume no relato um tom apocalítico, em que se anunciam tempos turvos, de natureza devastada pela violência da água:

> Depois de meses de estiagem, chegaram da Amazônia os rios voadores. Com eles, as tempestades. Sem trégua, durante três dias e três noites, a chuva caiu, encharcando a mata e a cidade, encolhendo os pássaros nos ninhos, enchendo as estradas de sapos que cantam ao dilúvio. Um coro de sapos infláveis, verdes, marrons e papudos, que canta cada vez mais alto. É de uma velocidade impressionante, a enxurrada. Arrasta cobras, pacas, escorpiões, manobra por entre os troncos das árvores, desvia das rochas, arranca a terra crua do chão. Aonde tem tanta urgência de chegar, não sabemos (idem, p. 92).

A enxurrada veloz se faz sentir por meio de verbos de ação – arrasta, arranca, desvia. Personificada, a água tem pressa e deixa estupefatos aqueles que experimentam sua força destrutiva. Esse não saber referente à perplexidade relativa aos acontecimentos finda quando termina a tempestade e o sol surge no dia seguinte. Casas desapareceram; lojas, praça, hospital, calçadas e coreto também. Aos atônitos sobreviventes, se eleva a voz do líder religioso afirmando que talvez a cidade tenha se redimido. Purgado de seus pecados, talvez o vilarejo renasça purificado, ecoando o episódio bíblico protagonizado por Noé. Resta a constatação de que a cidade parece nunca ter existido, sobrando a igreja dos pretos com seus desabrigados e "apenas um único e imenso rio, onde Zezinho boiará e gargalhará com os olhos vidrados e a boca cheia de dentes apodrecidos" (idem, p. 98).

Como que cumprindo o tom de ameaça do poema bandeiriano, Tort utiliza verbos a indicar um futuro de acontecimentos

prováveis, exprimindo a certeza do horror a se concretizar com o dilúvio. O detalhe da risada do único mendigo local boiando nas águas não é algo menor. Do cemitério onde dormia, ele pressentira os acontecimentos e gargalhava de felicidade, chegando "a verter lágrimas" (idem, p. 93). O choro profético e o corpo que boia na superfície aquática assinalam a histórica cumplicidade entre água e desrazão apontada pelos estudos de Foucault:

> Na imaginação ocidental, a razão pertenceu por muito tempo à terra firme. Ilha ou continente, ela repele a água com uma obstinação maciça: ela só lhe concede sua areia. A desrazão, ela foi aquática, desde o fundo dos tempos e até uma data bastante próxima. E mais precisamente, oceânica: espaço infinito, incerto; figuras moventes, logo apagadas, não deixam, atrás delas senão uma esteira delgada e uma espuma; tempestades ou tempo monótono; estradas sem caminho (Foucault, 2019, p.4)

Tal incerteza referida pelo filósofo francês se materializa na figura do indivíduo em meio à enxurrada. Na perspectiva dos estudos de Foucault, o louco e a água compartilham as características da infixidez e da movência. O vagabundo Zezinho gargalha com seus dentes podres, não aprisionado em uma nau dos insensatos, mas à deriva, corpo solto no meio da lama que cobre o lugar. Mais um morto-vivo, dejeto acolhido pelo agora impuro rio Amanaçu. Imerso nessa estrada aquática sem caminho, sua figura é a única a sinalizar de antemão a tragédia que se abaterá sobre o lugar. Aquele que previu a catástrofe não articula palavras, mas se manifesta por meio de uma risada macabra. E do que rirá Zezinho? Talvez da constatação de que agora muitos compartilham sua condição marginal. O caos afeta a todos, formando, enfim, uma precária coletividade.

Sobre o conto em questão, o crítico Luís Augusto Fischer afirma surgir uma espécie de luz derradeira, "que ilumina de trás para diante, sem oferecer um plano unificador, mas sugerindo um quase-romance, a ecoar o sentimento histórico de perplexidade

que organiza cada uma das histórias" (Fischer, 2021). Talvez essa luz seja o endereçamento assumido pela instância narrativa: "Além de nós, não há testemunha do que se passa agora, apenas eu e você presenciamos a água pardacenta que desce os morros com toda sorte de galhos e folhas, húmus e líquens" (Tort, 2021, p. 92). Presente já no início do conto, a afirmativa ganha reforço ao final do texto: "Já não existe Buriti Pequeno. E somente nós, eu e você, saberemos: daqui em diante será como se nunca houvesse existido" (idem, p. 98).

O verbo, de novo no futuro, é categórico: saberemos. Ele é constituído pelo narrador em primeira pessoa somado a mais alguém, esse outro ou outra que conforma o plural estabelecido pelo texto. Não mais a instância solitária e ensimesmada do eu, mas uma coletividade responsabilizada, na medida em que testemunha os acontecimentos.

Em *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin afirma:

> (...) testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos (...). Testemunha seria também *aquele que não vai embora*, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar a esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57, grifo meu).

A filósofa alerta sobre o exercício da palavra como tarefa para o reestabelecimento do espaço simbólico em que se articulem outros sentidos. Um deles é a rememoração que "se abre aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito à lembrança nem às palavras (idem, p. 55).

Ao passar à não existência, a cidade de Buriti Pequeno habita o espaço da pura ausência. E será esquecida. Por isso chamo a atenção para a última frase do conto e do livro, no alerta pós-dilúvio ("E somente nós, eu e você, saberemos"). A advertência não vem de um deus cuja ira aniquila os seres humanos, e sim de quem presenciou a tragédia (que viu com os olhos) e carrega o dever de memória. Quem sobrevive – e não afunda – tem a tarefa de transformar o trauma em palavra e passá-la adiante, como em um revezamento. Esse o compromisso daqueles em terra firme, qualquer que seja ela. Somado a isso, tão relevante quanto o sobrevivente que narra é aquele que se dispõe a ouvi-lo: da aliança entre quem viu e narra e quem ouve sem ir embora podem surgir formas de transformar o presente, ecoando a colocação de Gagnebin.

Se a floresta é a carne e a pele da nossa terra, como afirmam Davi Kopenawa e Bruce Albert em *A queda do céu* (2010), é possível pensar que as artérias que irrigam esse corpo-terra seriam as águas em suas diversas manifestações, capazes de vascularizar os órgãos do corpo, trazendo vida, oxigênio e nutrientes. Mas em "Rios voadores" elas estão tomadas pelo sentido de duplo sufocamento: o primeiro, na água pluvial que engole os seres vivos, e o segundo, da água do rio que já não respira, tomado pelo lixo.

Nos contos de Tort, essas artérias e vasos asfixiados comunicam algo que, diante do caráter testemunhal da narração, pode ser vinculado à emoção social nomeada por Bandeira. Ao finalizar seu conjunto de contos com a imagem da destruição final, a autora reverbera tantas e tantas narrativas sobre fins de mundo e extermínio. No entanto, ao esquecimento se contrapõe um "nós" a evocar, de dentro do caos e da lama, um endereçamento ao "você" implicado no texto – aquele que nesse momento se dispõe a uma escuta ativa, em tudo oposta à indiferença.

No ensaio "À escuta", Jean-Luc Nancy questiona o primado do modelo ótico da filosofia e propõe pensar o regime dos sentidos,

questionando o protagonismo da visão em detrimento da percepção acústica. O filósofo francês afirma que os sons nos atingem e afetam, e que o sonoro é da ordem da participação e do contágio. Timbre, ressonância, vocalização e silêncio são categorias utilizadas pelo autor em seu convite para "apurar o ouvido filosófico" (Nancy, 2014, p. 13). Se ouvir, como ensina Nancy, quer também dizer compreender, talvez os seres dados à escuta possam partilhar a experiência recusando de forma consciente a obliteração.

Eles devem "arrebitar a orelha" (idem, ibidem), recusando o esquecimento. A própria autora de *Erva brava* publicou, no site da editora Fósforo, um texto sobre a enchente no sul do país, articulando suas reflexões com a crônica "As enchentes", de Lima Barreto, datada de 1915, em que o autor carioca comentava as inundações desastrosas que acometiam o Rio de Janeiro após as chuvas de verão. Ano após ano acontecia a enchente e Lima Barreto apontava a inabilidade do poder público diante do fenômeno.

Mais de cem anos se passaram e tais fenômenos acontecerão cada vez com mais frequência, por isso me permito aproximar Buriti Pequeno de Porto Alegre, assim como as águas do rio Guaíba às do Amanaçu (e do rio Doce, do Tietê, e tantos outros). Em 2009, Rebecca Solnit lançou *A paradise built in hell: the extraordinary communities that arise in disaster* (Um paraíso construído no inferno: as extraordinárias comunidades que nascem a partir de desastres) em que reflete sobre acontecimentos como o terremoto de San Francisco em 1906 e a devastação do furacão Katrina em New Orleans em 2005. A pesquisadora estadunidense afirma que a resposta das pessoas diante de uma grande tragédia é mais altruísta e colaborativa do que o funcionamento cotidiano da nossa sociedade. A referência está no texto "Terra devastada"[3], de Carol Bensimon. Nele, ao comentar a situação no Rio Grande do Sul, a escritora

3 Newsletter "Nevoeiro", assinada pela autora, disponível em https://carolbensimon.substack.com/p/nevoeiro-35. Acesso em 19 de agosto de 2024.

gaúcha sustenta que a resposta mais solidária durante a catástrofe pode ser vista como oportunidade de repensar o funcionamento da própria sociedade, constituindo uma espécie de janela para a utopia.

Se não uma janela, talvez uma fresta para a utopia resida nessa resistência ao apagamento presente no conto. O rio Lete, na mitologia grega, é o rio dos mortos, e quem bebesse ou tocasse em suas águas experimentaria o completo esquecimento. Ao questionar a voz desse deus irascível, a quem muitos atribuem o poder das tragédias[4], Tort confere ao narrador-sobrevivente a possibilidade de contar parte dessa história, endereçando a nós o apelo para que olhemos o vilarejo desfeito em cacos. Alguém rememora, outro alguém escuta e permanece. Ao contrário do mutismo, um murmúrio ativa a reminiscência. A despeito das águas violentas que tudo arrebentam, resta ao narrador um gesto pequeno, feitos de solavancos e incompletude, mas que ainda significa algo. A reconstrução simbólica, tão necessária quanto a material, passa necessariamente pelo esforço de imaginar juntos para, enfim, voltar a respirar.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

BENSIMON, Carol. Terra arrasada In Newsletter Nevoeiro, disponível em https://carolbensimon.substack.com/p/nevoeiro-35.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHIARELLI, Stefania, SARTINGEN, Kathrin (orgs). *Histórias de água*: o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas. Berlim: Peter Lang, 2023.

4 No Rio Grande do Sul, não faltaram argumentos para o castigo, como a presença de terreiros de religiões de matriz africana, assim como a orientação sexual do governador.

FISCHER, Luís Augusto. *Erva Brava* forja narrativas brilhantes sobre gente derrotada. Folha de São Paulo, 21 de novembro de 2021. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/erva-brava-forja-narrativas-brilhantes-sobre-gente-derrotada.shtml. Acesso em 20 de maio de 2024.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras 2020.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014.

SAMPAIO, Teodoro Fernandes. *O tupi na geografia nacional*. Cia. Editora Nacional, 1987.

TORT, Paulliny. *Erva brava*. São Paulo: Fósforo, 2021.

_____. "O dilúvio nosso de cada dia" Disponível em https://www.fosforoeditora.com.br/2024/06/14/o-diluvio-nosso-de-cada-dia/ Acesso em 18 de junho de 2024.

A resistência no trajeto do olhar sobre a fotografia

Suzy Lagazzi

"[...] Hay tiempos de andar contra el viento
Cuando el contratiempo comienza a soplar
Então o vento que é de aragem
Bate no varal pra me dar coragem [...]
Vento Sardo. Jorge Drexler e Marisa Monte, 2021.

Qual a relação entre linguagem e poder? Esta é uma pergunta muito própria dos estudos discursivos. Esta foi uma pergunta importante para minha compreensão do funcionamento do juridismo no discurso cotidiano (Lagazzi, 1988), me levando a discutir a resistência do sujeito frente ao poder que constitui as relações em nosso dia a dia, na esfera pessoal e de trabalho. Esta continua a ser uma pergunta sensível para a nossa escuta das muitas divisões que esgarçam o social.

Buscar compreender modos de funcionamento do poder, analisando a resistência em suas tantas formas, é uma demanda necessária, principalmente se pretendemos ter uma escuta atenta sobre as urgências que as relações sociais nos impõem, uma escuta arguta para possibilidades de brechas e derivas nas interpretações que coagem nossos fazeres e dizeres.

Estar sensível à linguagem, nas diferentes materialidades em que ela circula, significa estar atenta e atento para a produção dos sentidos em relações bastante diversas, buscando percursos linguageiros que nos permitam dar visibilidade a relações em que a diferença estruturante do social configure modos de o sujeito resistir simbolicamente às coerções impostas.

Na perspectiva discursiva materialista, em que o sujeito se constitui interpelado ideologicamente na linguagem e na história, perspectiva a que este trabalho se filia, é importante que o poder e a resistência sejam trabalhados no espaço do simbólico, que o poder e a resistência sejam concebidos enquanto práticas de linguagem. São as relações de identificação com os sentidos que produzem, para o sujeito, o reconhecimento de seu lugar no mundo, de suas crenças e valores, e é a partir desse reconhecimento que a eficácia do poder e a possibilidade de resistir podem acontecer. Em nossa sociedade, marcada pela diferença, são muitas as posições em que os sujeitos se constituem. Portanto, falar de poder e resistência é estar em meio a conflitos e confrontos de sentidos, em meio à contradição, sem sínteses possíveis, como gosto de reiterar.

Sair da previsibilidade da oposição é uma tarefa bem-vinda para compreender o poder e a resistência em relações sutis, que muitas vezes se naturalizam em formulações linguageiras que deixam de nos incomodar. Nessa tarefa de sair das evidências, de reconhecer a opacidade da linguagem, dando à interpretação um lugar privilegiado de trabalho com os sentidos, a arte é um espaço fundamental e a arte da fotografia é um modo de formulação importante.

Em meu percurso acadêmico, a análise de fotografias que mobilizam a diferença do e no social vem me ocupando de maneira forte na reflexão sobre o sujeito. Tenho sido afetada por cliques que recortam o social e expõem a alteridade em insensibilidades que muitas vezes se fazem cotidianas. Escolho tomar a fotografia como discurso para buscar, nos trajetos do olhar, a compreensão do funcionamento da contradição no social, em diferenças que dão visibilidade ao jogo simbólico da resistência.

Pela remissão das formulações fotográficas à memória discursiva, as análises que serão apresentadas buscarão, a partir da noção de "trajeto discursivo do olhar" (Lagazzi, 2024a), refletir sobre a prática da resistência do e no sujeito.

Trago duas fotografias que tematizam a partição do social em composições visuais marcantes. Duas fotografias que atualizam o abismo econômico que separa a sociedade capitalista em classes que não pertencem ao mesmo mundo. Duas fotografias que nos falam de segregação e marginalização, unindo territórios distintos. Duas fotografias que discursivizam a diferença e nos remetem à resistência.

Fotografia 1

Autoria de Ninil Golçalves – arquivo pessoal
São Paulo, Brasil. – Ocupação MTST, 2017.

Fotografia 2

Autoria de Sophie Loubaton – Portfolio publicado em *sophieloubaton.com*
Aubervilliers, France – Emergence 93

A primeira é uma fotografia clicada por Ninil Gonçalves[1] em 2017, em uma ocupação do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) na cidade de São Paulo. Ela faz parte do arquivo pessoal do autor e me foi gentilmente disponibilizada por ele. A segunda fotografia é de autoria da francesa Sophie Loubaton e faz parte do portfolio da fotógrafa na seção *société*, *Emergence 93*[2], que nos apresenta fotos de pessoas que participam de atividades promovidas pela associação sem fins lucrativos *Emergence 93*, sediada na comuna de Aubervilliers, na periferia norte de Paris. Essas duas fotos

1 Nascido em Cristina (MG), fotógrafo, poeta e professor, publicou os livros *Absorções* (poemas), *Cristina nos olhos*, *Cristinidades* e *Cristinas, Terezas, Marias, Anas...* (fotografia). Em 2018, teve um ensaio fotográfico publicado no livro trimestral da Academia Brasileira de Letras (ABL) (número 94). https://ninilgoncalves.wixsite.com/ninilgoncalves.

2 Acesso em 14 de abril em 2024. https://sophieloubaton.com/portfolio/societe/emergence-93-2

me demandam em trajetos discursivos do olhar, numa relação de espectação em que o social se impõe em perguntas e estranhamentos.

O olhar no dispositivo discursivo de leitura

Quero ressaltar minha compreensão do olhar como um processo simbólico que afeta o sujeito e que tem lugar na história, e quero marcar sua possibilidade como um "procedimento analítico discursivo de *ancoragem da espectação na materialidade significante visual*" (Lagazzi, 2024a). O olhar em movimento vai traçando e circunscrevendo caminhos que se constituem em trajetos de espectação e me interessam enquanto trajetos discursivos de interpretação na textualidade visual.

Tomar a textualidade visual como material de análise e ter a fotografia como objeto específico de compreensão discursiva tem sido um investimento marcante na tarefa de ler discursivamente o social. Ler o social pelo discurso da arte, reconhecendo na afetação do sujeito pelo olhar espaço de movimento para os sentidos, espaço para que a arte insista e produza efeitos na imprevisibilidade da história, é uma busca a que tenho me dedicado. A insistência da arte é fecunda e o olhar, em sua capacidade de dança, permite desvios, faz atalhos, se ancora e tece novos caminhos. Chegar à noção de trajeto discursivo do olhar foi um gesto importante no meu percurso de análise com as fotografias. Essa é uma noção consequente com o princípio de sempre manter em aberto, com possibilidade de novos laços e derivas inesperadas, as relações significantes que sustentam uma interpretação. Uma relação a_ que nunca se fecha.

Retomando Gadet e Pêcheux (2004, p. 56-58), ao discorrerem sobre o conceito de valor e "sua função cardinal na descoberta saussuriana", quero me voltar sobre a relação entre significantes, e entre significantes e significados, reiterando que são relações que não se enquadram no equilíbrio do gestaltismo e que estão expostas ao "efeito *in absentia* da associação, em seu primado teórico sobre

a presença do dizer e do sintagma". "[...] é pelo papel constitutivo da ausência que o pensamento saussuriano resiste às interpretações sistêmicas, funcionalistas, gestaltistas e fenomenológicas [...]. A revolução saussuriana provoca o esfacelamento da complementaridade". Os autores retomam de Saussure a afirmação de que a língua é uma "rede de diferenças sem termo positivo". Vejamos que essa afirmação afasta a língua de uma relação com a realidade e nos leva, necessariamente, à relação entre os significantes e entre os significantes e os significados. Não se trata da relação entre signo e realidade, para a qual importa discutir a arbitrariedade do signo. Quando falamos da cadeia significante e dos sentidos como efeito na história, importa a relação de valor entre os elementos significantes da cadeia, entre os significados em efeito. O conceito de valor permitiu a Saussure olhar para a língua em sua estrutura e em sua propriedade poética de deslizamento.

Essa compreensão da língua como constitutivamente poética e metafórica é uma concepção que a perspectiva discursiva materialista entende como sendo da linguagem em suas "diferentes materialidades significantes" (Orlandi, 1995, p. 37; Lagazzi, 2011a, p. 276; Lagazzi, 2011b, p. 401). Investir a fotografia, em suas diferentes composições materiais (Lagazzi, 2009, p. 68), da possibilidade de deslize e deriva que o poético tem, da possibilidade de que uma formulação sempre se torne outra, diferente de si mesma, deslocando-se discursivamente de seu sentido para derivar para outro[3] (Lagazzi, 2015, p. 184), significa dar consequência teórica e analítica ao conceito de materialidade pelo dispositivo discursivo de leitura, significa dar consequência à noção de descrição, tal como entendida por Pêcheux (1990b, p. 53), como "intrinsecamente exposta ao equívoco". Portanto, descrever uma fotografia, discursivamente, é tomá-la na equivocidade da textualidade visual, pelo viés da alteridade, sem

3 Aqui parafraseio Pêcheux (1990, p. 53)

termo positivo, como nos ensina Saussure, em que o que importa é expor a materialidade fotográfica à diferença significante que se faz visível na relação de um elemento com o outro, no jogo entre a presença e a ausência que a memória discursiva sustenta.

Foi a partir da afirmação de Pêcheux ([1984] 2011, p. 151-152), de que é preciso "[...] levar a sério a noção de *materialidade discursiva* enquanto nível de existência sócio-histórica [...] que remete às condições verbais de existência dos objetos [...] numa conjuntura histórica dada", que me permiti derivar, num primeiro momento, para, "condições *significantes* de existência dos objetos simbólicos numa conjuntura histórica dada" (Lagazzi, 2023, p. 316), atenta ao domínio da especificidade material em seus diferentes modos de formulação na história. Num segundo momento, julguei importante derivar de existência para acontecimento[4], retificando a formulação e compreendendo a materialidade discursiva como "condições *significantes de acontecimento* dos objetos simbólicos numa conjuntura histórica dada" (Lagazzi, 2024b, no prelo). Essas duas derivas vêm ao encontro de meu investimento teórico e analítico sobre a resistência, cada vez mais sensível para trabalhar o resistir como afetação do sujeito.

No caso das fotografias acima elencadas, as tomo em suas condições significantes de acontecimento na conjuntura histórica em que se apresentam, e trago para a análise a noção de trajeto discursivo do olhar.

Em sua textualidade visual, as fotografias se dão a ver em

4 Esse segundo momento foi a II Jornada Fronteiras em Movimento: o discurso e suas materialidades em composição, em 23 e 24 de maio de 2024, no IEL/Unicamp (Campinas, SP). Foi durante a discussão realizada a partir da conferência de abertura do Prof. Dr. Phellipe Marcel (UFF), intitulada "Concreto, sólido, físico, palpável: as tentativas de definição do/a material(idade)", que essa deriva de 'existência' para 'acontecimento' tomou lugar. As considerações teóricas sobre essa deriva serão publicadas no livro *Fronteiras em Movimento*, em organização.

composições que convocam o olhar na expectação. A partir das inquietações que nos movem como sujeitos em sociedade, o nosso olhar vai dançando, buscando pontos de ancoragem e desenhando caminhos, vai circunscrevendo trajetos que vão tecendo relações de sentido e conformando interpretações.

Discursivamente, é importante perguntarmos quais são os pontos de ancoragem possíveis nas composições visuais para nosso olhar espectador. É importante que o olhar abranja o conjunto da textualidade visual e que os pontos de ancoragem façam remissão à composição. Quais os elementos significantes que estruturam a textualidade visual e sustentam a interpretação? Quais trajetos de expectação podem ser traçados? De que posição nossa expectação se dá?

Embora a fotografia não nos apresente a imagem em movimento, ela pede o movimento do olhar, um olhar que, segundo Mariani (2017, p. 44), é "interrogado pelo desejo", e, mobilizado pela equivocidade, perambula pela imagem, perscruta, buscando onde fazer paragem sob o funcionamento da ideologia e do inconsciente, afetado pela materialidade visual em suas condições significantes de acontecimento. Portanto, importa a posição a que o sujeito se filia, importa o desejo que o mobiliza, e importa, na composição material, o modo da formulação visual em suas imbricações materiais (Lagazzi, 2009, p. 68), em que cada materialidade significante se afeta pela(s) outra(s), contraditoriamente, na incompletude que as constitui.

Os diferentes trajetos possíveis para o olhar vão capturando o sujeito em seus pontos de afetação. O que vemos, e que "nos olha" – segundo Didi-Huberman (1998, p. 29) -, a partir do "apelo do outro" – nas palavras de Mariani (2017, p. 44) -, resulta de trajetos em que o nosso olhar vai deslinearizando a imagem pela remissão dos elementos que compõem a formulação visual à memória do dizer. É o que formulei como sendo "a deslinearização da imagem pela remissão do intradiscurso ao interdiscurso" (Lagazzi, 2015, p. 183). Nessa remissão, feita por trajetos do olhar, a alteridade e

a deriva são constitutivas. Construindo trajetos sobre trajetos, o olhar vai sendo fisgado, enlaçando o que vê no já-visto, atualizando a memória num jogo de imagens e projetando possibilidades de ver, no entrelaçamento entre ideologia e inconsciente. Nesse trabalho fronteiriço entre a ideologia e o inconsciente, as fotografias, em suas composições, oferecem diferentes trajetos ao olhar pelas diferentes materialidades significantes em imbricação contraditória.

O olhar é uma "prática simbólico-ideológica capaz de subversão" (Lagazzi, 2021, p. 5900), que se faz "ferramenta equívoca da ancoragem visual" (Lagazzi, 2024a). Essas são duas definições importantes para a compreensão do olhar em seu funcionamento discursivo. Na equivocidade dos seus trajetos, o olhar faz retorno sobre o sujeito em seus pontos de ancoragem, abrindo espaço para a subversão ao ser fisgado em novos pontos de ancoragem. Ao se abrir em novos trajetos, o olhar se oferece ao trabalho com "a imagem em sua potência de captura simbólica" (Lagazzi, 2020, p 102), uma captura que sempre resiste pelo que pode vir a ser, pelo alhures que pode vir a se realizar (Pêcheux, 1990a, p. 14).

O alhures sempre foi, para Pêcheux, possibilidade de resistência, possibilidade de inscrição do inexistente e do invisível na história, e, por isso, a necessidade de que o nosso olhar continue a mirar para desfocar o que vemos.

Unindo territórios distintos

Que relações o olhar vai produzindo nas fotografias de Ninil Gonçalves e Sophie Loubaton? Ao circunscrever trajetos por essas fotos, como o olhar vai circunscrevendo a interpretação? Como o olhar vai (se) fazendo resistência nos trajetos que as duas fotografias aqui em análise materializam?

Busco, no social inscrito na arte de Ninil Gonçalves e Sophie Loubaton, os pontos de ancoragem que vão se configurando nos trajetos do olhar e que podem se abrir em derivas. Qual o espaço

do político no artístico, nessas segregações que marcam relações de força tão desiguais? A descrição dessas fotografias, feita a partir da posição da expectação do sujeito, vai recortar os trajetos do olhar na relação com a memória discursiva e, nesse procedimento, vai dar visibilidade a processos discursivos que marcam o social nessas composições.

As duas fotos nos apresentam trajetos equívocos de captura simbólica. Assim como a foto de Ninil Gonçalves me capturou na primeira mirada, a foto de Sophie Loubaton também fisgou o meu olhar no momento em que eu me deparei com ela. Duas fotos que "nos olham" a partir do "apelo do outro", um outro que se mostra na diferença de uma partição que, em muitos momentos, se faz oposição em nossa sociedade.

Retomo alguns trajetos do olhar que foram bastante significativos na minha análise da fotografia de Ninil Gonçalves, publicada em 2022[5], e proponho um gesto de aproximação com a fotografia de Sophie Loubaton.

Na foto de Ninil Gonçalves, a inscrição "*fuck city*", que se destaca pela luminosidade que faz contraponto com a penumbra que abarca grande parte da composição visual, foi o primeiro ponto de ancoragem do meu olhar. Esse enunciado iluminado se faz grito sobre a cidade, na força da hostilidade declarada. Vemos a porta vazada pelo vidro quebrado, a folha de metal enferrujada e quase caindo, e as palavras que marcam a revolta pelo descaso que a cidade impôs a esse espaço: "*fuck city*". Nesse enunciado vemos a inscrição do abandono no abandono.

Em meio à penumbra interna, meu olhar se divide. Entre paredes, porta e chão, um garoto dá corpo à cena. No contraponto com a luminosidade que destaca "*Fuck city*", seu rosto, voltado para o vidro com a inscrição em inglês, está apenas parcialmente

5 Lagazzi (2022). Vide referências bibliográficas.

iluminado, num perfil que me demanda em muitas perguntas. No piso desgastado e quebrado, encontro os pequenos pés vestidos por chinelos de dedo. O azul tonaliza a camiseta e a calça com mangas e barras viradas para que o garoto caiba nelas. Esse leve colorido em azul reitera a densidade da cena. A penumbra deixa ver pouco e sugere muito. A composição, assim como o grito sobre a cidade, é eloquente. Meu olhar dança entre o enunciado e o garoto. Um vai e vem sem síntese. O que faz *essa* criança em meio a *esse* abandono?

'Essa criança' localiza de maneira dolorida a partição do social. Sabemos que há crianças que nunca comporão essa cena fotografada. Falamos de uma cidade dividida e interditada para alguns. A interdição à cidade se dá de diferentes maneiras, e é vivida por muitos, silenciosamente. Trata-se de uma exclusão estruturante do modo de produção da urbanidade capitalista, e é condição de produção para a inscrição desse enunciado sem meio-termos, sem conciliação. Uma violência cotidiana que explode em um "testemunho de revolta" que se impõe ao sujeito (Mariani, 2021, p. 166). Essa fotografia é um testemunho de resistência que nos apresenta, em sua composição, esse testemunho de revolta. Uma revolta que se faz resistência pelo olhar em seus trajetos. A imbricação entre o enunciado e a imagem do abandono desorganiza a interpretação e provoca o sujeito na contradição dos sentidos. Que cidade é essa que desperta tamanha hostilidade? Que sociedade é essa em que o abandono se faz espaço de morada?

Na foto de Sophie Loubaton, também o contraste entre luz e sombra demanda o meu olhar, se abrindo em trajetos que indagam a espectação. O "apelo do outro" se faz incisivo. O sujeito fotografado nos mira diretamente, chamando à interlocução. No entanto, seus olhos não estão à vista. O chapéu sombreia os olhos que nos fitam, e esses olhos que não se mostram compõem com um rosto que não sorri. A expressão séria dá o tom à interlocução a que a foto nos chama. Essa fisionomia séria, de um rosto dividido entre luz e

sombra, é um ponto de ancoragem marcante, que faz resistência ao desestabilizar a interpretação que tenta apreendê-lo. Meu olhar insiste em buscar o olhar que me mira sem que eu possa encontrar os olhos que me invadem. O que encontro é a seriedade que se apresenta à câmera numa postura contida, em um corpo vestido por cores frias, que reiteram a contenção. Esse misto de seriedade e contenção conversa com o entorno nos trajetos do olhar que vão detalhando o espaço que circunda o sujeito fotografado. Essa composição me faz perguntar pela relação de pertencimento desse sujeito a esse lugar.

Os canteiros tomados pelo mato, o cimentado rachado e gasto forrando o chão, o grafite com seu colorido desbotado, as paredes sujas e com a pintura envelhecida, o gradil sem qualquer elaboração estética e as sacadas entulhadas dos apartamentos ressoam nos prédios sombreados e de construção popular, configurando uma paisagem pouco cuidada e árida, característica de muitas regiões urbanas periféricas. Também aqui o sentido de abandono se produz, embora não na radicalidade com que se apresenta na primeira foto. O que vemos nesta fotografia é o abandono que fala na cidade e da cidade em sua convivência civilizadamente segregada. A postura contida do corpo remete à tensão que contêm a cidade, remete à falta de condições que naturaliza no sujeito a falta de razões para sorrir. Esse corpo contido contrasta com a eloquência da mirada que pede respostas às perguntas também contidas. Que cidade é essa? Que sociedade é essa?

As fotos de Ninil Gonçalves e Sophie Loubaton nos chamam à interlocução no "apelo do outro". Perguntar pelas determinações que vão sendo naturalizadas na história e invisibilizadas no social, é uma maneira de abrir espaço para que o inesperado, o alhures, o irrealizado inquietem o olhar e movimentem os sentidos, é abrir espaço para a resistência em seu funcionamento simbólico (Lagazzi, 2019), como tenho reiterado. É pelos sentidos, em suas diferentes linguagens, que o sujeito resiste ao ser simbolicamente capturado

pelo novo em seus percursos estésicos, nos quais o olhar se faz ponto de ancoragem.

O abandono, em sua hostilidade explícita ou contida, não pode ser invisibilizado, não pode ser esquecido na naturalização meritocrática do esforço individual que silencia a total falta de condições de vida que a urbanidade capitalista impõe a tantos, segregando-os e marginalizando-os. O abandono precisa ser socialmente significado em toda a sua dimensão e suas consequências. O abandono é um gesto político, pensado e planejado a partir da ideologia capitalista, especificada pela formação discursiva neoliberal. Barrar a cidade para a população considerada perigosa, delinquente, imoral, nociva, danosa... normalmente agregada sob o título de "pobre" e que, não por acaso, é em sua grande maioria negra e originária, faz parte da planificação urbana em nosso modo de produção capitalista, colonial e racialmente marcado, que precisa higienizar a cidade para que o olhar não encontre os vestígios do que escapa a essa ordem urbana civilizadora.

Trajetos de resistência

Essas fotografias em circulação nos levam a perguntar pelas razões do abandono que esses cliques focam. A arte investida nessas fotografias afeta o sujeito se abrindo para o deslizamento poético, num modo de permitir que o olhar, como ferramenta equívoca de ancoragem visual, possa se fazer resistência pelo retorno no sujeito. Os cliques de Ninil Gonçalves e Sophie Loubaton fazem reverberar, pela arte, os sentidos da violência que cotidianamente afeta os sujeitos que estão banidos da cidade. São formulações visuais que, pela via do artístico, expõem a sociedade em suas mazelas, tantas vezes contornadas por relações de poder de diferentes ordens. A fotografia cumpre seu papel de resistir, ao se disponibilizar ao sujeito como afetação linguageira no deslizamento do poético, "pelo artístico", no campo "do sensível" (Neckel, 2015).

Dar visibilidade ao político no social pelo trajeto discursivo do olhar é uma prática de linguagem que pretende esgarçar as relações de poder pela resistência em suas várias regências: resistir à coerção, à insensibilidade, à prepotência, à voracidade capitalista; resistir por um social em que a alteridade constitua as escutas, por um social em que o coletivo tenha lugar; resistir em luta, nos sentidos. Enquanto sujeitos de linguagem que somos, nosso lugar de resistência é a linguagem, e a via da Análise do Discurso nos permite sair da previsibilidade da oposição e do acolhimento das evidências, para o trabalho com a interpretação em suas determinações históricas.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível*. Campinas: Pontes, 2004.

LAGAZZI, S. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1998.

LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. *O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. F. Indursky; M. C. L. Ferreira; S. Mittmann (orgs.). São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

LAGAZZI, S. Análise de Discurso: a materialidade significante na história. *Linguagem, História e Memória – discursos em movimento*. A. Di Renzo; A. L. A. R. da Motta; T. P. de Oliveira (orgs.). Campinas: Pontes Editores, 2011a. p. 275-290.

LAGAZZI S. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. *Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. E. A. Rodrigues; G. L. dos Santos; L. K. A. C. Branco (org.). Campinas: RG Editores, 2011b. p. 401-410.

LAGAZZI, S. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. *Análise de Discurso em Rede:* Cultura e Mídia. v. 1. Flores, G.; Gallo, S.; lagazzi, S.; neckel, N.; Pfeiffer, C.; Zoppi-Fontana, M. (org.). Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189.

LAGAZZI, S. Resistência Simbólica. MARIANI, Bethania (Coord.).

Enciclopédia Virtual de Análise do Discurso e áreas afins (Encidis). Niterói: UFF, 2019. Disponível em: https://youtu.be/I8xWY2wjiD0 Acesso em 10 abr. 2023.

LAGAZZI, S. A imagem como uma tecnologia política: o social sempre em questão. *Linguagem, Arte e o Político*. Faria, J. P. de; Santana, J. C.; Nogueira, L. (org.). Campinas: Pontes, 2020. p. 91-102.

LAGAZZI, S. A imagem em sua potência de captura simbólica. *Fórum Linguístico*, v.18, n. Esp. (jun. 2021): Imagem e discurso. Uma enunciação material visual. p. 5890-5902.

LAGAZZI, S. A hostilidade do abandono no testemunho da fotografia. *Entrenós da Língua, do Sujeito, do Discurso* – Volume 2. L. Castello Branco et al (org.). Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 253-266.

LAGAZZI, S. Materialidade discursiva: "não se pode dizer não importa o quê". *Diálogos com Analistas de Discurso: reflexões sobre a relevância do pensamento de Michel Pêcheux hoje*. Grigoletto, E.; Carneiro, T. C. da C. (org.). Campinas: Pontes Editores, 2023. E-book. p. 314-319.

LAGAZZI, S. Trajeto Discursivo do Olhar. MARIANI, Bethania (Coord.). *Enciclopédia Virtual de Análise do Discurso e áreas afins (Encidis)*. Niterói: UFF, 2024a. Disponível em: https://youtu.be/qZQa0qq__XQ Acesso em 09 fev. 2024.

LAGAZZI, S. Abertura da II Jornada Fronteiras em Movimento: o discurso e suas materialidades em composição. IEL/Unicamp. Campinas, SP, 2024b. No Prelo.

MARIANI, B. (In)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. *Indizível, imperceptível e ininteligível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Mariani, B.; Moreira, C. B.; Dias, J. P.; Beck, M. (org.). Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47.

MARIANI, B. *Testemunhos de resistência e revolta*. Um estudo em Análise do Discurso. Campinas: Pontes, 2021.

NECKEL, N. R. M. Das discursividades da imagem e suas projeções sensíveis do/no discurso artístico: um percurso em AD. *In*: TASSO, I.; CAMPOS, J. (org.). *Imagem e(m) Discurso*. A Formação das Modalidades Enunciativas. Campinas: Pontes, 2015. p. 267-283.

PÊCHEUX, M. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*. Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990a.

PÊCHEUX, M. [1983] *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes Editores, 1990b.

PÊCHEUX, M. [1984] Metáfora e interdiscurso. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

Língua cantada: práticas discursivas e partilha de poder na sociedade Kurâ Bakairi (Brasil)

Tania Conceição Clemente de Souza

Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit de masques, du maquillages et du tatouages; [...] se tatouer, se maquiller, se masquer c'est sans doute autre chose, c'est faire entrer le corps em communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles.[1] Michel Foucault

Kurâ Bakairi e Kurâ Itanro

Os Kurâ Bakairi, cuja língua é o Kurâ Itanro (Caribe), habitam o estado de Mato Grosso, localizado no Brasil Central. A população atual está em torno de 1100 indivíduos. Já no século XVIII, os Bakairi são citados por cronistas e viajantes. São relatórios de viajantes, roteiros dos bandeirantes, oficializados, muitas vezes, nos documentos do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. Em geral, esses antigos documentos não encerram descrições específicas sobre os Bakairi. São notícias, citações da sua existência, e da existência de outros "gentios", pela região onde eram encontradas minas e jazidas pelos bandeirantes.

Grande interesse despertou, porém, os escritos de Von den Steinen (1895-1897)[2]. Aí sim, os Bakairi se tornaram alvo de aten-

1 O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem; [...] maquiar-se, tatuar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Tradução Salma Tannus Muchail (2013).
2 Sobre os Bakairi, a obra de relevância em Von den Steinen é *Die Bakaïrí*

ções no Brasil e no mundo. É, então, do século XIX para cá, que, desde 1984, recolhemos dados para falar do discurso indígena. São dados que, apesar do século que se passou, não foram apagados da memória dos Bakairi. Ecoam até hoje e constituem a história do grupo atual (Cf: Souza, 1994).

1984 assinala a nossa primeira pesquisa de campo, junto aos Bakairi, na então denominada Aldeia Bakairi (hoje, Aldeia Pakuenra). São muitas as pesquisas realizadas até os dias atuais, e muitos são os trabalhos abarcando fonologia, morfologia, sintaxe e, sobretudo, a análise do discurso indígena falado em Bakairi. A soma desses trabalhos[3] tem como meta principal a salvaguarda de todo um patrimônio imaterial posto em circulação por nossas línguas originárias.

A dispersão territorial dos Bakairi, hoje, abarca dois grandes grupos que ocupam duas áreas demarcadas distintas – Paranatinga e Santana – a uma distância de 250km entre uma e outra. Os dados deste trabalho vêm sendo coletados na Aldeia Paikun e na Aldeia Pakuenra, ambas na região de Paranatinga[4].

Há uma variedade linguística do Bakairi que está em processo de silenciamento. Entre os Bakairi há dois tipos de língua: a língua veicular – *Kurâ itanro* 'língua de gente' ou a 'nossa língua' e a língua que só pode ser usada pelo pajé – *Anguido itanro* 'língua dos ancestrais'. A língua dos cânticos mistura essas duas variedades, ou como gostamos de chamar 'Língua Cantada'[5], é encontrada num

Sprache, gramática publicada em 1898, e escrita em 1895, quando de sua primeira incursão ao Brasil.

3 Vale observar que nossas pesquisas não cobrem apenas o estudo do Bakairi, trabalhamos com outras línguas, além de inúmeros trabalhos, no campo da Política Linguística, voltados à discussão da retomada das línguas historicamente silenciadas por confronto.

4 Pesquisas realizadas em 2018; 2022 e 2023, quando coletamos um pouco mais de 40 canções.

5 Na perspectiva de consecução de um projeto de salvaguarda de patrimônio

conjunto aproximado de 50 canções e esse total só é de domínio de alguns cantores anciões, homens e mulheres. Buscamos investir na preservação *da língua cantada*, modalidade pouco ouvida hoje em dia e que não vem despertando o interesse de jovens em aprendê-la e divulgá-la.

Ainda sobre os Kurâ Bakairi e o Kurâ itanro, vale esclarecer um pouco mais a abrangência da palavra Kurâ. É preciso entender não só a significação dessas expressões na língua como um todo, como também o seu funcionamento discursivo. De fato, essas formas podem ser interpretadas como marcas de identidade, mas elas não são restritas à identidade Bakairi. Enquanto Karaiwa, podemos nos valer das mesmas expressões, considerada a posição de cada de um de nós dentro de um grupo étnico, por oposição a outros grupos. Nessa medida, todos, no âmago de um mesmo grupo étnico, são kurâ, porque esta vem a ser uma marca de identidade a partir da perspectiva do outro. O que não encerra, em hipótese alguma, a autodenominação partilhada apenas por um e somente um grupo.

Vejamos como funcionam as marcas de identidade na língua[6].

Do ponto de vista cosmogônico, kurâ é uma marca ontológica de denominação dos seres humanos por oposição aos bichos – anguido. Os kurâ surgiram tão logo o tempo das trevas (kopai) – quando Bakairi e bichos tinham a forma de anguido – se encheu de luz. Foram criados por Xíxi – o Deus-sol, o Deus-luz – e era a partir da incidência exata da luz sobre seus corpos que ia se dando a metamorfose dos anguido em kurâ. Logo, kurâ significa 'gente', abrangendo, com a sua universalidade, os Karaiwa (não-índio), os Kalapalo, os Kuikuiro, os Kayabi, os Xavante, etc.

---

imaterial, voltamos nossa atenção para o estudo da língua cantada, projeto já iniciado em 2019 com Mme. Zlatka Gutchenva, pesquisadora titular do LACITO/CNRS.

6 Retomamos, aqui, a discussão da abrangência significativa de Kurâ com algumas adaptações de Souza 1994 e 2022, entre outros.

Do ponto de vista linguístico, kurâ também significa a 1ª pessoa do plural exclusiva e o pronome possessivo 'nosso'. É comum, na maioria das línguas indígenas, a existência de duas marcas para a 1ª pessoa do plural: uma que inclui o 'eu' e o 'tu', chamada de dual (ou exclusiva) e que exclui qualquer outro; e outra, genérica (significando 'a gente'), que abrange a todos. Kurâ é a primeira pessoa exclusiva, é um 'nós' que corresponde a 'eu e tu'; Xína corresponde à primeira pessoa inclusiva, levando o verbo a ser flexionado na 3ª pessoa. Assim, da mesma forma que kurâ recobre a referência étnica aos Bakairi e a qualquer outro povo, Xína inclui a todos, "apagando" - talvez seja melhor do que excluindo – o 'tu' de um espaço específico – o da área de interlocução.

O emprego de kurâ como dual é muito particular, fato que nos levou a atestar em nossos dados a sua quase inexistência. Chegamos a pensar que se tratava de uma forma pouco produtiva na língua, ou em vias de desaparecimento. Passamos, então, a solicitar ao consultor, toda vez que lidava com dados em 1ª pessoa, o emprego com a forma Kurâ. Eram dados obtidos por indução, o que reforçava a hipótese de pouca produtividade. Além de ser um dado induzido, as pessoas hesitavam muito em usar Kurâ. Seu uso sempre dependia de solicitação. Como Kurâ é uma forma dual, no lugar de 'nós', passamos a usar o sintagma 'eu e você'. Aí, no lugar de Kurâ empregavam urâ âmâ 'eu e você'. Insistíamos, perguntando se podia falar com Kurâ. "Acho que não" – respondiam alguns. Até que, lançando mão da mesma estratégia com Apakano, esta me respondeu: "Se você fala com a Divanila (companheira de viagem) na nossa língua 'eu e você ganhamos arroz', você pode falar 'Kurâ aroi kizemakeagi', mas se você tá falando comigo, você só pode falar urâ âmâ 'eu e você', porque eu sou Bakairi e você é Karaiwa".

Assim, Kurâ determina o "eu" e o "tu", protagonistas de um mesmo discurso. A identidade está constituída na materialidade da língua, o que nos obriga a rever o conceito da forma dual, não como

uma simples marca de inclusão do "tu", o interlocutor, mas como uma marca que só pode ser usada por sujeitos de um mesmo discurso, cuja inscrição se dá numa língua historicamente comum a dois.

As mesmas considerações se estendem a Kurâ, como pronome possessivo. Kurâ determina o que é próprio a um povo, tanto assim que a tradução da expressão 'língua Bakairi' é simplesmente Kurâ itanro 'nossa língua'. O milho nativo, cultivado pelos antigos, é o Kurâ anji, diferente do milho introduzido pelo Karaiwa.

Língua, saberes, poder e político

Sobre a relação entre língua e poder, é muito importante deixar claro que há na tessitura dessas músicas originárias um reflexo da dimensão social instituída pelo conjunto de restrições com relação a quem pode cantar, ouvir e/ou dançar. Há canções que qualquer indivíduo, incluindo crianças, pode ouvir, dançar e cantar. Há canções que apenas os homens podem ouvir e cantar. Há outras que são exclusivas ao canto das mulheres. Há, ainda, aquelas que todos podem ouvir, apenas os homens podem cantar, mas sua enunciação está restrita a um determinado ritual – o Iakuigâdy 'Saudação aos Ancestrais'.

Tomando essas considerações iniciais, indagamos: (1) que formas de dizer e de significar implicam nessas restrições? (2) como se dá a preservação e o ensinamento das músicas 'secretas', como as cantadas apenas num ritual aberto a todos? (3) como a significância das letras das músicas permanece, apesar de muitos significados inscritos na língua se perderem?

A noção de poder com a qual trabalhamos, no âmbito da Análise de Discurso, se constitui pela partilha: partilha de saberes, de bens, de funções sociais, do sensível.... Todo esse partilhamento se constitui na e pela língua, seja ela falada, cantada, e até silente. Todo esse partilhamento e todas as práticas sociais se abrigam sob o político. Pelo viés da Análise de Discurso, todo e qualquer enunciado

não escapa ao político. Político, no sentido de disputa de sentidos, de partição de sentidos na e pela língua, um corpo simbólico. As relações de poder são sempre simbolizadas, eis aí o político.

Para Pêcheux (1975), o político não está presente só *no discurso político* (grifo nosso). O político, tal como o pensamos discursivamente, está presente em todo discurso. E ainda

> Não há sujeito, nem sentido, que não seja dividido, não há forma de estar no discurso sem constituir-se em uma posição-sujeito e, portanto, inscrever-se em uma ou outra formação discursiva que, por sua vez, é a projeção da ideologia do dizer. As relações de poder são simbolizadas e isso é o político. A Análise de Discurso trabalha sobre relações de poder simbolizadas em uma sociedade dividida. (Orlandi, 2012: p. 55)

Acrescentamos, numa sociedade que se constitui socialmente pela partilha do conjunto de saberes que encerram as danças, as restrições aos cânticos, o indizível e até o que não pode ser ouvido por uns e o que não pode ser ouvido em todo e qualquer momento são da ordem do político, da ordem do discurso. Pela partilha do sensível, pensado por nós pela partilha dos cânticos e a partir de Rancière com relação à partilha da escrita:

> Partilha significa duas coisas: a partição em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível. Antes de ser um conjunto de formas institucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos de *fazer,* os modos de *ser* e os de *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível. (Rancière, 1995, p.8)

As colocações de Rancière com relação à partilha da escrita se prestam a entender a partilha do sensível em Bakairi com relação à divisão dos cânticos: só alguns podem dizer peças da língua cantada, nem todos podem ouvir todo e qualquer cântico, quando, no entanto, pela ordem do discurso, a ocupação do sensível se dá pela interdição fundadora da organização social dos Kurâ Bakairi.

Língua cantada e Organização Social

Quando falamos em língua cantada, não nos atemos apenas ao conjunto de cânticos que fazem parte da tradição Bakairi. Falamos de uma materialidade linguística que se diferencia em termos de léxico e até mesmo de sintaxe da língua veicular. Alguns dizeres se inserem numa modalidade de língua bem antiga, o que implica na dificuldade de sua tradução no Bakairi atual. Até mesmo os indivíduos mais antigos dizem: "essa daí, só sei cantar; não lembro mais o significado das palavras", nos diz Apakano, uma das preservadoras da cultura Bakairi. Quanto à sintaxe, esta parece espelhar o ritmo repetitivo das melodias; não traz as marcas de complexidade sintática, sobretudo, as marcas dos evidenciais[7] – formas que atestam, ou não, a veracidade do que se diz –, e é pouco o uso de verbos.

A sociedade Bakairi se define como uma sociedade patriarcal organizada em torno de grupamentos familiares e não por clãs, em sentido estrito. Cada família tem um legado, como os donos da música, da cerâmica, da cestaria, etc. A organização por grupamentos familiares não significa, em princípio, a dispersão da comunidade em seu todo, no que corresponde à divisão do cultivo, da caça, etc. Hoje em dia, porém, com a divisão das terras Bakairi pelas famílias, formaram-se novas aldeias e posturas individualistas.

---

7 O termo evidencial é atribuído a Franz Boas e se refere a sufixos analisados como "modalidades do verbo"; remetem à fonte de um saber subjetivo, o qual pode ter como origem "por ouvir dizer, ou por sonhar". (Boas, F. 1911: *The Mind of Primitive Man).*

> Período muito difícil para a população indígena Kurâ: algumas aldeias possuem parceria com fazendeiros vizinhos, um tipo de contrato não específico, com utilização de uma determinada área para plantio ou formação de pasto por um tempo, para que os rebanhos se alimentem com pasto nativo durante período de estiagem e são pagos os valores para serem divididos entre as comunidades. Isso é normal, pois se consegue beneficiar a todos. Mas existe uma parceria que envolve somente determinada família, "uma família". Isso vem crescendo dentro das comunidades e vem causando conflitos entre famílias, principalmente quando uma determinada área é cercada para fins individuais, então a própria comunidade perde espaço para realizar sua caça, pesca, ou até mesmo para retirar os madeiramentos para construção de casas. (Xagope, 2023, p. 20)

O acesso e o registro das antigas canções esbarram em algumas dificuldades. Num primeiro instante, é solicitado aos preservadores da cultura que se disponham a gravar as canções que quiserem. De início já se colocam dizendo que são muitas as músicas e que não se lembram de todas, a partir daí, em geral, Queridinha Apakano e Odil Apakano se dividem na hora de gravar com relação às canções que um e outro se lembra. Até hoje, conseguimos registrar 43 músicas e classificá-las a partir da respectiva função e da sua distribuição no que se refere às restrições de ordem social. A dificuldade maior, porém, está na hora de traduzir a língua cantada. Cantam, reconhecem a sua significância e sua inserção em cada ritual, mas nem sempre nos dão o significado das palavras em seu todo. Mas reafirmam: "isso é kurâ itanro". A certeza de que a sonoridade dos significantes é Bakairi se justifica porque, antes do trabalho do Estado, já nos fins do século XIX, de agrupar os Bakairi que se dispersavam pela região geográfica do Xingu[8] no território atual (região central do estado de

8 O que hoje em dia é denominado de Parque do Xingu não corresponde geograficamente à localização dos grupamentos de diferentes povos que, antes da colonização, ocupavam a área banhada pelo rio Xingu.

Mato Grosso), era grande o convívio com os Aweti. E algumas das canções das quais não sabem o significado, mas que também cantam, são herança dos Aweti.

Ilustramos a divisão das músicas na tabela abaixo com 10 dos exemplos que compõem a nossa coleta de 43 músicas, observando, porém, que as canções do ritual Iakuigady 'Saudação aos Ancestrais' não fazem parte de nosso corpus, pois têm como restrição serem ouvidas e cantadas somente no momento do ritual, e não podem ser gravadas.

Músicas Bakairi			
	Canção	**Músicas para ninar**	**Categorização Social**
1	Âdaise ningo	Pra que vovó ?	Qualquer indivíduo pode cantar, até crianças. São músicas para brincar também.
2	Akukâ Paru	Estou com sede	
3	Ariguru	Andorinha	
4	Mojimoi	Aranha	
5	Poroho eremu	Música da raposa	
	Canção	**Músicas de luta metafórica**	**Categorização Social**
6	Âriko	Dança da mandioca	Apenas os indivíduos com a função social de cantor podem cantar. São práticas passadas por iniciação na arte de cantar. Estes indivíduos são convidados a se tornarem cantores, mas podem aceitar ou não. Essas músicas não são cantadas em público, pois só os homens podem ouvir. São ensinadas no interior do Kado ety 'Casa Sagrada', restrita à presença dos homens.
7	Yamuigumâ-alâpibeneru **ou** Yamyrâ	Fantasmas/espíritos	
8	Yamuigumâ-mâe	Espírito da anta	
9	Yamuigumâ-nimawâkaheia	Espírito da moça	
	Canção	**Músicas restritas**	**Categorização Social**
10	Iakuigady	Músicas das máscaras	Só homens podem cantar desde que as famílias, donas das máscaras, **não** estejam em conflito**.**

Corpos, máscaras, poder e ritos

Voltamos à questão: que formas de dizer e de significar implicam as restrições sobre quem pode assumir um "corpo utópico"?

Courtine (2013) chama a atenção para o fato de não se ter até o século XX, no âmbito das Ciências Sociais e Humanas, a definição do corpo como objeto teórico, embora, na antropologia, Marcel Mauss tenha se impressionado, "durante a Primeira Guerra Mundial, com a estranha maneira que tinham a seus olhos os soldados britânicos de marchar ou de cavar trincheiras, em seguida registrando sua surpresa em seu ensaio fundador sobre as "técnicas do corpo." (Courtine, 2013, p. 12). Sobre Mauss relegar a inscrição do corpo às formas sociais, Courtine assinala criticamente que ainda não chegara com relação ao corpo o "momento do seu acontecimento teórico" (idem). Somente a partir Foucault, quando este explora em Vigiar e Punir "a influência que o poder exerce sobre o corpo", que podemos entender o corpo como objeto teórico e ideológico:

> o corpo é também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder operam sobre ele uma influência imediata; elas investem contra ele, o marcam, o adestram, o supliciam, o constrangem a trabalhos, o obrigam a cerimônias, cobram dele signos". (Foucault, 1975: Surveiller et Punir, p. 30, *apud* Courtine, 2013, p. 16)

É também para Foucault que voltamo-nos para entender como se dá a articulação do simbólico com o político na significância dos corpos e das máscaras, trabalhadas e definidas individualmente para cada tipo de ritual. A máscara, sem dúvida, é

> algo muito diferente; [faz com que] o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. (Foucault, 2013, p. 12)

Dentre o conjunto de rituais Bakairi, o que ocorre com mais frequência é o Kapa, que pode ser executado na festa da 'menina--moça', em casamentos e em outras ocasiões consideradas pelas lideranças dignas de comemoração. Durante o rito do Kapa[9], os corpos masculinos que dançam sob máscaras de palha incorporam "a violência" dos deuses, incorporam o sagrado e são escolhidos pelos que chefiam o ritual. Dançam em círculos, em reverência a *Xíxi*, o deus-Sol. Os Kurâ – segunda civilização dos Bakairi – são filhos do Sol, mas os homens foram criados antes das mulheres. O ritual se inicia já com os dançarinos em círculo. Saem do círculo dançando imitando os anguido 'seres ancestrais' com movimentos bruscos e ágeis; fazem movimentos de ida-e-vinda até introduzirem as mulheres no círculo do Sol. Mulheres não usam máscaras, não cantam. Só podem dançar depois de introduzidas no grande círculo. Sua dança é lenta. Com batimento suave dos pés e mãos cruzadas na altura do abdômen executam movimentos em linha reta para frente e para trás, até saírem do círculo, para depois mais uma vez serem levadas ao grande círculo.

Figuras 1 e 2: fotos do ritual do Kapa (acervo pessoal)

O grupo que realiza o ritual se dispõe em círculo, como se espelhasse a forma do sol e o Kapa sempre ocorre pela manhã, com sol a pino. No centro do círculo estão os donos do ritual: uma

9 Filmagem completa do ritual disponível no canal labedis/youtube.

liderança de pé, que comanda o grupo ao som da língua cantada e aquele que é a Música, responsável pelo ritmo da dança marcado por um chocalho de sementes preso ao tornozelo e um instrumento cilíndrico de percussão feito de bambu, ou taboca. Aqueles que dançam emitem sons – linguagem cifrada, secreta, sagrada – cujo significado imanente só existe no tempo mítico. Não se traduzem. Mas os donos do ritual, ao centro, tocam os instrumentos e ecoam os cânticos que reverenciam aqueles que se incorporam aos corpos utópicos. Os donos do ritual não dançam, tocam e cantam na língua em louvor aos ancestrais. Língua Cantada**.**

Iakuigady, máscaras, funções e músicas secretas

Devido ao conflito entre algumas famílias, que vêm se indispondo por conta da parceria com o agronegócio e arrendamento de terras para este fim, há muito tempo não vem sendo realizado o ritual Iakuigady 'Saudação aos Ancestrais'. Cada família é dona de uma máscara usada durante o Iakuigady e é de sua obrigação a feitura da mesma. Além disso, com a cessão das terras ao agronegócio, algumas famílias não conseguem a madeira específica com que são feitas as máscaras. Instauram-se assim o conflito e a quebra de valores.

Este ritual é, a nosso ver, o mais complexo e com mais restrições. E, talvez, o mais importante. Dele participam 23 máscaras rituais e cada uma representa um tutor de espírito de peixe de rio. Uma máscara principal é diferente das demais, estas feitas de madeira. Trata-se de uma máscara oval Nuianani (a mais velha) e o dançarino que a usa é considerado o mais velho da turma, por isso, é chamado de avô por todos os demais. Compete a ele guiar e orientar as demais máscaras ovais, as kuamby, em número de 16. A vestimenta deste dançarino-avô é feita de um material vazado como um tipo de peneira, para poder ter visibilidade e orientar todas as máscaras ovais – as Kuamby. As outras 16 máscaras são retangulares, chamadas de Iakuigady, cada uma também representa um tutor de espírito de peixe de rio. Cada máscara tem funções diferenciadas.

Figuas 3 e 4: máscaras Kuamby e máscaras Yakuigady (acervo pessoal)

As máscaras ovais Kuamby saem pela aldeia para pedir alimento ou para ficar mais próximas das moças Kurâ. Suas conversas são completamente gestuais. São oferecidos alimentos às máscaras, mas o kuamby não come no lugar em que recebe a comida: quando ganha alguma coisa, deve compartilhar com o grupo. Ele pode brincar, cantar seu próprio canto ou fazer cantoria improvisada, geralmente para falar bem ou mal das mulheres, dos fatos atuais, dos acontecimentos da aldeia, dos romances que vêm a acontecer ou de alguma coisa ligada à família. Os gestos servem à comunicação com os Kurâ, já que Kuamby encarnam antigos espíritos; quando cantam, o fazem para si sem elo de comunicação.

As máscaras retangulares Iakuigady pertencem a um status inferior. Não podem falar enquanto estiverem dentro do ritual, nem se comunicar por gestos com os Kurâ. Não podem, também, identificar-se de modo algum. Os Iakuigady têm o momento de

andar em fileira e então cantam em sinal de obediência (?): hohon há, idyly honhon, 'lá, vamos nós'. Muitas vezes, logo após a dança, andam enfileirados, seguindo uma ordem específica, e podem de novo cantar: "hohon há, idyly honhon". Desse modo, os dançarinos que vêm na frente são os kuamby, pela hierarquia, e Nuianani (a mais velha das máscaras) guia todas as máscaras.

Quanto às músicas, *nunca podem ser cantadas, nem ouvidas, sem ser neste momento do ritual*. São músicas secretas. Não são ensinadas. Devem ser ouvidas por aqueles que um dia usarão as máscaras, *guardadas na memória* e enunciadas apenas no rito Iakuigady. Quanto ao corpo sob a máscara, o definimos, mais uma vez, com Foucault (2013, p. 14): "Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo."

A máscara é a materialização de um poder que vem de um outro mundo – o mundo mítico, sagrado. Sob o efeito da máscara, o corpo ancestral realiza a utopia de transcendência do mundo originário, se desloca e atualiza entre nós a ascendência dos Kurâ Bakairi. Os saberes e o poder que fundam a organização da sociedade Bakairi revivem e sacralizam os corpos originários, míticos, cujos artefatos dessa revivência – a máscara, as pinturas, os adereços, a dança e a língua cantada – são da ordem do simbólico, do imaginário do eu-Bakairi. O corpo utópico não é artesanalmente fabricado (como propõe a antropologia dos dias atuais), mas historicamente instituído por regras, interdições e por ralações de poder instauradas na e pela partilha do sensível. Seguindo Pêcheux, podemos ainda dizer que todas essas práticas contribuem, além de outras, a se caracterizar a forma-sujeito-índio "como realizando a incorporação-dissimulação dos elementos do interdiscurso: a unidade (imaginária) do sujeito, sua identidade presente-passada-futura encontra aqui *um de seus fundamentos*." (Pêcheux, 1975, p. 167). São práticas que se atualizam pelo funcionamento do discurso-transverso, como assinala Pêcheux.

Conclusão

Há muito tempo o ritual Iakuigady não vem sendo realizado devido à divergência entre algumas famílias. Há jovens que nunca vivenciaram esse rito tão complexo. Uma complexidade instituída pela partilha de poder entre as famílias. São 23 as máscaras possuídas por 23 famílias. Cada família fabrica sua própria máscara e é dona da respectiva música. Essa partilha foi criada para manter a sustentação da organização social em seu todo e para que o poder seja equânime – e não micro. Um poder gregário e, paradoxalmente, dividido. A garantia dessa sociedade, que se projeta coesa pela partilha de bens cuja materialidade é o poder, se constitui na base de um processo complexo de identificação por espelho: as máscaras espelham a origem dos Kurâ e espelham mutuamente cada Kurâ entre si. Uma identificação da ordem do político, da ordem do ideológico que assim se materializa na língua: Kurâ 'gente' atende à seguinte partilha etimológica: K- marca no verbo transitivo de primeira pessoa 'eu'; Ura, pronome livre de primeira pessoa 'eu'. Kurâ 'eu-eu'. Kurâ Bakairi = "eu-Bakairi', sempre constituído por outro eu-Bakairi.

Enfim, falamos, aqui, de um poder partilhado numa das formas de poder dizer: a Língua Cantada. A partilha do sensível com relação às línguas de oralidade – lugar de nossa reflexão – residiria no não apagamento da língua como produto da história. Há interdições, há o indizível, constitutivos das sociedades de discurso, aquelas "cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição" (Foucault, 1970, p. 39).

REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo*: pensar com Foucault. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, SP: Editora Loyola. 1996 [1970].

_____. *O corpo utópico*: as heterotopias. São Paulo, SP*:* n – 1 Edições, 2013.

_____. *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975

ORLANDI, Eni. *Discurso em Análise*: sujeito, sentido, ideologia. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*. Campinas, SP: Pontes Editores, 1988 [1975].

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo, SP: Editora 34, 2017.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. *Discurso e oralidade:* um estudo em língua indígena. Tese. (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-graduação em Linguagem. Universidade Estadual de Campinas: Campinas, SP: 1994.

_____. Língua, materialidade discursiva e cosmogonia. *Linguagem em (Dis)curso*. 22, n.23, 2022.

VON DEN STEINEN, Karl. *Die Bakaïrí Sprache*. Leipizig: 1892.

XAGOPE, Valdo Kutaiawa. *Organização do léxico em Bakairi*: língua e cosmogonia. Tese. (Doutorado em Linguística). Programa de pós-graduação em Linguística. Faculdade de Letras UFRJ: Rio de Janeiro, 2023.

Sobre as autoras e os autores | À propos des auteur·e·s

Ana Carolina Nery Abino é graduada em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e mestre em Estudos Lusófonos pela Université Lumière Lyon 2. É, atualmente, professora das Graduações LEA/LLCER na mesma Instituição. Há seis anos tem se dedicado ao ensino de Português como língua estrangeira, literatura e civilização brasileiras. Em 2016 e 2017 foi leitora de Português na École Normale Supérieure de Lyon – ENS Lyon, financiada pelo Ministério da Educação Nacional da França.

Ana Carolina Nery Abino est titulaire d'une licence en études littéraires obtenue à l'Universidade de Campinas (UNICAMP) et d'un master en études lusophones à l'Université Lumière Lyon 2. Elle est actuellement chargée de cours dans les programmes LEA/LLCER de cette même institution. Elle enseigne le portugais langue étrangère, la littérature et la civilisation brésiliennes depuis six ans. En 2016 et 2017, elle a été chargée de cours de portugais à l'École Normale Supérieure de Lyon - ENS Lyon, financée par le ministère français de l'Éducation nationale.

|

Ana Lúcia Machado de Oliveira, Doutora em Literatura Comparada (UERJ, 1999), é Professora Titular de Literatura Brasileira da UERJ, pesquisadora do CNPq e do Programa Prociência FAPERJ/UERJ, e Cientista de Nosso Estado/FAPERJ. Publicou o livro *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas* (EdUERJ, 2003), e vários artigos em periódicos acadêmicos e capítulos de livro. Traduziu obras filosóficas como *Caosmose*, de F. Guattari; *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, organizada por E. Alliez; *Ensaios sofísticos e O efeito sofístico*,

de Barbara Cassin; alguns capítulos de *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari. Organizou as obras *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais* (7Letras, 2004), *Antônio Vieira: 400 anos* (EdUERJ, 2011) e *Cartas e papéis vários*, t. I, vol. 5 da Obra Completa do Padre Antônio Vieira (Lisboa:Círculo de Leitores, 2013; São Paulo: Edições Loyola, 2014).

Ana Lúcia Machado de Oliveira est docteure en littérature comparée (UERJ, 1999), Professeure des Universités à l'UERJ, chercheuse pour le CNPq et le programme FAPERJ/UERJ Prociência, et chercheuse pour la FAPERJ. Elle a publié le livre *Por quem os signos dobram : uma abordagem das letras jesuíticas* (EdUERJ, 2003), ainsi que plusieurs articles dans des revues universitaires et des chapitres de livres. Elle a traduit des ouvrages philosophiques tels que *Chaosmosis*, de F. Guattari ; *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, organisé par E. Alliez ; *Sophistic Essays et the Sophistic Effect*, de Barbara Cassin ; et certains chapitres de *A Thousand Plateaus*, de Deleuze et Guattari. Elle a organisé les ouvrages *Linhas de fuga : trânsitos ficcionais* (7Letras, 2004), *Antônio Vieira : 400 anos* (EdUERJ, 2011) et *Cartas e papéis vários*, t. I, vol. 5 de Obra Completa do Padre Antônio Vieira (Lisbonne : Círculo de Leitores, 2013 ; São Paulo : Edições Loyola, 2014).

|

André Cabral de Almeida Cardoso é doutor em Literatura Comparada pela New York University (2009) e mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997). É professor associado de Literaturas em Língua Inglesa da Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. É membro dos grupos de pesquisa (CNPq) "Interferências: Literatura, Arte e Ciência", "Estudos do Gótico", "Escritos Suspeitos" e "Distopia e Contemporaneidade", no qual atua como líder, assim como do GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". Organizou, juntamente

com Pedro Sasse, a coletânea de ensaios *Distopia e monstruosidade* (Dialogarts, 2020), e, juntamente com Claudete Daflon e Pedro Sasse, o livro *Epidemias: literatura, história e cultura* (Makunaima, 2021). Seus interesses de pesquisa são as relações entre o gótico, a ficção distópica e narrativas apocalípticas.

André Cabral de Almeida Cardoso est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de New York University (2009) et d'une maîtrise en littérature brésilienne de la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997). Il est Maître de Conférences en Littérature Anglaise à l'Universidade Federal Fluminense, où il travaille également sur le programme de troisième cycle en études littéraires. Il est chercheur au CNPq, membre des groupes de recherche « Interferências : Literatura, Arte e Ciência » (CNPq), « Estudos do Gótico » (Études du gothique), « Escritos Suspeitos » (Écrits suspects) et « Distopia e Contemporaneidade » (Dystopie et contemporanéité), qu'il dirige, ainsi que du groupe de travail de l'ANPOLL « Vertentes do Insólito Ficcional » (Filières de l'insolite fictionnel). Avec Pedro Sasse, il a organisé le recueil d'essais *Dystopie et monstruosité* (Dialogarts, 2020) et, avec Claudete Daflon et Pedro Sasse, le livre *Epidémies : littérature, histoire et culture* (Makunaima, 2021). Ses recherches portent sur les relations entre le gothique, la fiction dystopique et les récits apocalyptiques.

|

André Dias é Professor Associado de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF. Pesquisador associado do Projeto de Internacionalização (PRINT – UFF), é vice coordenador do Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL. É

Jovem Cientista de Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, desenvolvendo o projeto: *Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro*. É Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. É pesquisador associado do Programa de Cooperação Acadêmica - PROCAD Amazônia UFF - UFRR -UNIR. Autor de diversos artigos científicos e capítulos de livros, organizou dossiês temáticos em periódicos e livros, entre eles, *Literatura e Teatro: Encenações da Existência* (EDUFF, 2018), *Modernismo Brasileiro: Prenúncios, Ecos e Problemas* (Makunaima, 2023). Publicou, em 2012, o livro autoral *Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonante*s (EDUFF, 2012).

André Dias est Maître de Conférences en littérature brésilienne à l'Universidade Federal Fluminense (UFF), coordinateur du programme de troisième cycle en Études Littéraires de cette même université et responsable du groupe de recherche « Littérature et dissonance - LIDIS/UFF ». Chercheur associé du projet d'internationalisation (PRINT - UFF), il est vice-coordinateur du Groupe de Travail « La dramaturgie et le théâtre de l'Association nationale pour la recherche et les études de troisième cycle en littérature et linguistique » - ANPOLL. Il est *Jovem Cientista do Nosso Estado* (Jeune Scientifique de notre État) de la Fondation pour le soutien à la recherche de l'État de Rio de Janeiro - FAPERJ, développant le projet : *Antonio Abujamra : La littérature rencontre le théâtre*. Il est chercheur au Conseil national pour le développement scientifique et technologique (CNPq) et chercheur associé au Programme de coopération universitaire - PROCAD Amazônia UFF - UFRR - UNIR. Auteur de plusieurs articles scientifiques et chapitres de livres, il a organisé des dossiers thématiques pour les livres et revues, notamment *Littérature et théâtre : actes d'existence* (EDUFF, 2018) et *Modernisme brésilien : signes précurseurs, échos et problèmes* (Makunaima, 2023). En 2012, il a publié l'ouvrage *Lima Barreto et Dostoïevski : des voix dissonantes* (EDUFF, 2012).

Andréa Rodrigues é Professora Associada do Departamento de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) e do Mestrado Profissional em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores. Doutora em Letras pela PUC-Rio, com estágio de doutorado na École des Hautes Études em Sciences Sociales e Pós-Doutorado na UNIRIO. Líder do grupo de pesquisa NELID – Núcleo de Estudos em Língua e Discurso – UERJ. Desenvolve pesquisas em Análise do Discurso, ensino de língua e formação docente.

Andréa Rodrigues est Maîtresse de Conférences au Département de Lettres, au sein du programme de troisième cycle en Lettres et Linguistique (PPLIN) et du master professionnel en Lettres de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - faculté de formation des enseignants. Docteure en Lettres de la PUC-Rio, avec un stage doctoral à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et un post-doctorat à l'UNIRIO. Responsable du groupe de recherche NELID - Centre d'études sur le langage et le discours - UERJ. Ses recherches portent sur l'analyse du discours, l'enseignement des langues et la formation des enseignants.

|

Bethania Mariani é Professora titular do Departamento de Ciências da Linguagem e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, ambos da Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora 1B do CNPq e Cientista pelo Estado da FAPERJ. Suas áreas de interesse são Análise do Discurso Materialista e História das Ideias Linguísticas. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/3869834050601414

Bethania Mariani est Professeure des Universités au Département de Sciences du Langage et du Programme d'Études des Langues, tous deux à l'Universidade Federal Fluminense (UFF). Elle est chercheuse 1B du CNPq et *Cientista do Nosso Estado* (Scientifique de Notre État) à la FAPERJ. Ses domaines d'intérêt sont

l'analyse du discours matérialiste et l'histoire des idées linguistiques. La liste complète de ses publications est accessible à l'adresse suivante : http ://lattes.cnpq.br/3869834050601414

Bruna Pupatto Ruano é Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), é, atualmente, professora e pesquisadora ATER (Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche) na Université Lumière Lyon 2. Em 2017 foi bolsista do Programa Internacional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) na Université Grenoble Alpes (UGA) e em 2020, a sua tese de doutorado recebeu a menção honrosa no V Concurso Nacional de Teses e Dissertações da Cátedra Sérgio Vieira de Mello, ofertado pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR). É autora de livros didáticos e textos teóricos na área de Português como Língua Adicional/Língua de Acolhimento e é avaliadora do exame de proficiência de língua portuguesa para estrangeiros (Celpe-Bras).

Bruna Pupatto Ruano est titulaire d'un doctorat en Études Linguistiques de l'Universidade Federal do Paraná (UFPR) et est actuellement ATER (Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche) à l'Université Lumière Lyon 2. En 2017, elle a obtenu une bourse dans le cadre du Programme de bourses doctorales internationales à l'étranger (PDSE) de l'Université Grenoble Alpes (UGA) et, en 2020, sa thèse de doctorat a reçu une mention honorable au 5e Concours national de thèses et de mémoires de la Chaire Sérgio Vieira de Mello, offert par le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés (UNHCR). Elle est l'auteure de manuels et de textes théoriques dans le domaine du portugais comme langue supplémentaire/langue d'accueil et évaluatrice pour l'examen de compétence linguistique en portugais pour les étrangers (Celpe-Bras).

Eden Viana Martin, Docteure en Littérature Française, est Professeure Agrégée en poste à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour depuis 2004. Membre du laboratoire ALTER - Arts/ Langages : Transitions et Relations, ses recherches portent sur les littératures française et lusophones des XX^{e} et XXI^{e} siècles, et plus particulièrement sur la marginalité des formes, l'intermédialité et la traduction littéraire. Elle a dirigé divers ouvrages et écrit de nombreux articles sur les dialogues France-Brésil, ainsi que sur Blaise Cendrars et Jean Genet.

Eden Viana Martin é Doutora em Literatura Francesa e Professora Associada da Université de Pau et des Pays de l'Adour desde 2004. Membro do laboratório ALTER - Artes/Línguas: Transições e Relações, a sua investigação centra-se nas literaturas francesas e portuguesas dos séculos XX e XXI, com especial ênfase na marginalidade das formas, na intermedialidade e na tradução literária. Editou vários livros e escreveu numerosos artigos sobre os diálogos França-Brasil, bem como sobre Blaise Cendrars e Jean Genet.

|

Eduardo F. Coutinho (PhD U. C. Berkeley) é Professor Titular Emérito de Literatura Comparada da UFRJ, Professor Visitante na Universidade Federal Fluminense, e pesquisador 1 A do CNPq. Foi *Distinguished Visiting Professor* na Universidade de Illinois, EUA. Foi membro fundador e Presidente da ABRALIC, e Vice-Presidente da AILC/ICLA. Entre seus livros, destacam-se *The Synthesis Novel in Latin America*, *Literatura comparada na América Latina*, *Literatura comparada: reflexões*, *Rompendo barreiras:ensaios* e *Brazilian Literature as World Literature*.

Eduardo F. Coutinho (PhD U. C. Berkeley) est Professeur Émérite de Littérature Comparée à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professeur invité à l'Universidade Federal Fluminense, et chercheur au CNPq. Il a été professeur invité distingué à l'Université d'Illinois, aux États-Unis. Il a été membre fondateur

et président d'ABRALIC, et vice-président d'AILC/ICLA. Parmi ses ouvrages figurent *The Synthesis Novel in Latin America*, *Literatura comparada na América Latina*, *Literatura comparada: reflexões*, *Rompendo barreiras:ensaios* e *Brazilian Literature as World Literature*.

|

Élcio Aloisio Fragoso é Professor Associado na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Campus de Porto Velho, onde, além de atividades de ensino e extensão, desenvolve pesquisas na área de Linguística particularmente em Análise de Discurso e História das Ideias Linguísticas. Possui mestrado e doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez estágio de Pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS/CAL/UFSM. Lidera o Grupo de Pesquisa Conhecimento, História e Língua (GPeCHeLi-CNPq/UNIR). Coordena o Encontro Nacional em Análise de Discurso (ENADIS). Atualmente, é o coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGML/UNIR).

Élcio Aloisio Fragoso est Maître de Conférences à l'Universidade Federal de Rondônia (UNIR), campus de Porto Velho, où, en plus de ses activités d'enseignement et de vulgarisation, il mène des recherches en Linguistique, en particulier sur l'Analyse du Discours et l'Histoire des Idées Linguistiques. Il est titulaire d'une maîtrise et d'un doctorat en linguistique obtenus à l'Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Il a effectué un stage postdoctoral dans le cadre du programme de troisième cycle de LETRAS/CAL/UFSM. Il dirige le Groupe de Recherche sur la Connaissance, l'Histoire et le Langage (GPeCHeLi-CNPq/UNIR). Il coordonne la Rencontre Nationale sur l'Analyse du Discours (ENADIS). Il est actuellement coordinateur du Programme de troisième cycle en Lettres (PPGML/UNIR).

Elizabeth Cavalcante de Lima é Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) – campus de Tangará da Serra – MT. Vice coordenadora do grupo de pesquisa – Criação e (re)criação do romance nacional: conteúdo histórico e forma artística (CCRN). Membro do grupo de pesquisa Migração, Memória e Cultura na Amazônia brasileira (MIMCAB) e do Núcleo de Estudos Históricos e Literários (NEHLI). Atualmente, é docente de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia de Rondônia (IFRO), campus Calama – Porto Velho. CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/9744385955257632

Elizabeth Cavalcante de Lima est Doctorante en Études Littéraires à l'Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) – campus Tangará da Serra – MT. Vice-coordinatrice du groupe de recherche – Création et (re)création du roman national : contenu historique et forme artistique (CCRN). Membre du groupe de recherche Migration, Mémoire et Culture en Amazonie brésilienne (MIMCAB) et du Centre d'Études Historiques et Littéraires (NEHLI). Elle est actuellement enseignante de langue portugaise et de littérature brésilienne à l'Instituto Federal de Educação, de Ciência e de Tecnologia de Rondônia (IFRO), campus de Calama – Porto Velho. CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/9744385955257632

Fábio Almeida de Carvalho é Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, Professor Titular da Universidade Federal de Roraima e pesquisador do CNPq, coordenador e pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Desenvolve estudos sobre trocas e transferências literárias e culturais e circulação literária. Entre suas publicações constam, dentre outros, os seguintes títulos: *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015); *Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015); *Descentralização da vida literária*

- *Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade* (2021), além capítulos de livros e artigos em revistas especializadas.

Fábio Almeida de Carvalho est titulaire d'un Doctorat en Lettres de l'Universidade Federal Fluminense, Professeur des Universités à l'Universidade Federal de Roraima et chercheur au CNPq, coordinateur et chercheur associé du PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Il étudie les échanges et les transferts littéraires et culturels ainsi que la circulation littéraire. Il a notamment publié les titres suivants : *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015) ; *Makunaima ≈ Macunaíma : contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015) ; *Descentralização da vida literária – Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade* (2021), ainsi que des chapitres de livres et des articles dans des revues spécialisées.

Fernando Simplício dos Santos é Doutor pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP), com pesquisas referentes à teoria, à crítica e à história literárias. Atualmente, é docente da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL). E, além de colaborar com o Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade (PPGLI), da Universidade Federal do Acre (UFAC), também é membro da diretoria da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL/biênio 2023-2025). CV Lattes : http ://lattes.cnpq.br/3201471894283721.

Fernando Simplício dos Santos a obtenu son Doctorat en Linguistique à l' Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL-UNICAMP) ; ses recherches portent sur la théorie, la critique et l'histoire littéraires. Il est actuellement enseignant à l'Universidade Federal de Rondônia (UNIR), dans le cadre du Master Académique en Études Littéraires (PPGMEL). Il collabore également avec le Programme de troisième cycle en lettres : Langue et Identité (PPGLI)

de l'Universidade Federal do Acre (UFAC) et est membre du conseil d'administration de l'ANPOLL (2023-2025). CV Lattes http://lattes.cnpq.br/3201471894283721.

|

Ida Alves é Professora Titular de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), no Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora 1D do CNPq. Coeditora da Revista *Convergência Lusíada* (Real Gabinete Português de Leitura). Coordena o site *Escritor Carlos de Oliveira* -https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/. Autora e coautora (organizadora) de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Destaca *Revistas de Poesia: Brasil / Moçambique / Portugal (e-book), 2022*; *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, Poetas Personagens da Linguagem*, 2021.

Ida Alves est Professeure des Universités en Littérature Portugaise à l'Universidade Federal Fluminense. Enseignante au sein du programme de troisième cycle en études littéraires à la UFF. Vice-coordinatrice du Centre de Recherche Luso-Brésilien (PPLB) au Real Gabinete Português de Leitura. Chercheuse 1D au CNPq. Coéditrice de la Revue *Convergência Lusíada* (Real Gabinete Português de Leitura). Elle coordonne le site web *Escritor Carlos de Oliveira* - https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/. Auteure et organisatrice de plusieurs ouvrages, chapitres et articles dans des revues académiques brésiliennes et étrangères sur la poésie portugaise moderne et contemporaine, ainsi que sur les études de paysage dans les littératures de langue portugaise. Parmi ses ouvrages les plus importants: *Revistas de Poesia: Brasil / Moçambique / Portugal* (e-book), 2022; *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, Poetas Personagens da Linguagem*, 2021.

João Carlos Vitorino Pereira est Professeur en Études Lusophones à l'Université Lumière –Lyon 2. À la Sorbonne Nouvelle, il a soutenu une thèse de Doctorat puis une Thèse d'Habilitation, publiées sous le titre, respectivement, de *La violence dans l'œuvre Romanesque de Camilo Castelo Branco* et *Fiction et idéologie dans l'œuvre de Manuel Tiago (Álvaro Cunhal) – La lutte mise en récit et l'idéal de la transparence*. Quatre ouvrages collectifs ont été publiés sous sa direction aux Éditions des Archives Contemporaines : *L'Afrique lusophone post-coloniale : changements et perspectives* (2012), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone – Migrations, exils et terres d'utopie* (2013), *Camilo Castelo Branco et Machado de Assis – D'une rive à l'autre* (2014) et *Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone – De l'acceptation à la contestation* (2020).

João Carlos Vitorino Pereira é Professor de Estudos Lusófonos na Université Lumière-Lyon 2. Na Sorbonne Nouvelle, defendeu a sua tese de Doutorado e depois a sua Tese de Habilitação, publicadas respectivamente com os títulos *La violence dans l'œuvre Romanesque de Camilo Castelo Branco* e *Fiction et idéologie dans l'œuvre de Manuel Tiago (Álvaro Cunhal) - La lutte mise en récit et l'idéal de la transparence*. Quatro obras coletivas foram publicadas sob a sua direção pelas *Éditions* des Archives Contemporaines: *L'Afrique lusophone post-coloniale : changements et perspectives* (2012), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone - Migrations, exils et terres d'utopie* (2013), *Camilo Castelo Branco et Machado de Assis - D'une rive à l'autre* (2014) e *Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone - De l'acceptation à la contestation* (2020).

|

Jean-Paulo Giústi é formado pelo Conservatoire de Lyon em teatro. Possui Mestrado em Literatura Brasileira pela USP, e é Doutor em Literatura Brasileira pela USP e por Paris III, Sorbonne-

Nouvelle, tese em cotutela (orientadores : Jacqueline Penjon e Antonio José Pasta Júnior*), Machado de Assis e o teatro,* em 2012. É Professor Associado na Université Lyon 2 Lumière desde 2018, sendo professor de tradução, de civilização brasileira, de teatro (oficinas e teoria do teatro), de literatura e de língua. É membro do laboratório LCE de Lyon 2, e membro associado ao CREPAL, Paris III, Sorbonne-Nouvelle. Seus eixos de pesquisa são: As relações atlânticas Brasil/ França. A dramaturgia e o Teatro/A literatura.

Jean-Paulo Giústi est diplômé du Conservatoire de Lyon en théâtre. Il est titulaire d'un Master en Littérature Brésilienne obtenu à l'Universidade de São Paulo (USP), et d'un Doctorat en Littérature Brésilienne à la USP et à Paris III, Sorbonne-Nouvelle, avec une thèse en cotutelle (directeurs : Jacqueline Penjon et Antonio José Pasta Júnior), *Machado de Assis et le théâtre*, en 2012. Il est Maître de Conférences à L'Université Lyon 2 Lumière depuis 2018, où il enseigne la traduction, la civilisation brésilienne, le théâtre (ateliers et théorie du théâtre), la littérature et les langues. Il est membre du laboratoire LCE de Lyon 2, et membre associé du CREPAL, Paris III, Sorbonne-Nouvelle. Ses axes de recherche sont : Relations atlantiques Brésil/France ; Dramaturgie et théâtre/littérature.

|

José Luís Jobim é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, Professor Titular (aposentado) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisador (304343/2022-6) e membro do Comitê Assessor do CNPq, Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e ex-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Foi professor visitante na Universidad de la Republica (Uruguai), Université Rennes 2 (Chaire des Amériques, França), Universidade de Illinois e Institute for World Literature (Harvard). Em 2019, recebeu da ABRALIC o Prêmio Tânia Franco Carvalhal, pelo conjunto da obra. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em https://lattes.cnpq.br/2864489503546804

José Luís Jobim est Professeur des Universités à l'Universidade Federal Fluminense (UFF), Professeur des Universités (retraité) à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, chercheur (304343/2022-6) et membre du Comité Consultatif du CNPq, *Cientista do Nosso Estado* (scientifique de notre État, FAPERJ) et ancien président de l'Association Brésilienne de Littérature Comparée. Il a été professeur invité à l'Universidad de la Republica (Uruguay), à l'Université Rennes 2 (Chaire des Amériques, France), à l'Université de l'Illinois (USA) et à l'Institute for World Literature (Harvard). En 2019, il a reçu le prix Tânia Franco Carvalhal décerné par l'Association Brésilienne de Littérature Comparée (ABRALIC) pour l'ensemble de son œuvre. La liste complète de ses publications est accessible à l'adresse suivante **:** https://lattes.cnpq.br/2864489503546804.

Juciele Pereira Dias é Professora Adjunta na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Prociência-FAPERJ. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN-FFP-UERJ). Possui Doutorado em Letras pela UFSM com estágios na Université de Franche-Comté, pós-doutorado na UFF e pós-doutorado sênior na UFRJ. Faz Doutorado em Educação na UERJ, sendo membro do Núcleo de História da Educação-Nephe. É líder do GRPesq Ciências da Linguagem na Escola (Cle-UERJ) e colíder do GRPesq Conhecimento, História e Língua (Unir). Atua nas áreas de Linguística e de Educação, com pesquisas em Análise de Discurso, História das Ideias Linguísticas e História da Educação.

Juciele Pereira Dias est Maîtresse de Conférences à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro et titulaire d'une bourse Prociência-FAPERJ. Elle enseigne dans le cadre du programme de troisième cycle en Lettres et Linguistique (PPLIN-FFP-UERJ). Elle est titulaire d'un Doctorat en Lettres de l'Universidade Federal de Santa Maria avec des stages à l'Université de Franche-Comté,

un post-doctorat à l'Universidade Federal Fluminense et un post-doctorat senior à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro. Elle prépare un Doctorat en Éducation à la UERJ et est membre du Centre d'Histoire de l'Éducation - NEPHE. Elle est responsable du GRPesq Sciences du Langage à l'École (Cle-UERJ) et co-directrice du GRPesq Connaissance, Histoire et Langage (Unir). Elle travaille dans les domaines de la Linguistique et de l'Éducation, avec des recherches sur l'analyse du discours, l'histoire des idées linguistiques et l'histoire de l'éducation.

|

Karina Marques est Maîtresse de Conférences à l'Université de Poitiers et chercheuse au CRLA-Archivos. Docteure en Littérature portugaise et brésilienne à l'Université Sorbonne Nouvelle et post-docteure en Littérature brésilienne à l'Université Rennes 2, elle a publié en 2018 le premier volume de correspondance de l'écrivaine juive-allemande-portugaise Ilse Losa : *Ilse Losa: Estreitando laços. Correspondência com os pares lusófonos (1948-1999)*. Ses intérêts de recherche sont centrés sur le domaine de la littérature d'exil ; les genres autobiographique et testimonial ; l'imagologie ; les frontières entre la fiction et la non-fiction ; l'écriture personnelle et l'écriture de l'Histoire ; la construction de l'imaginaire national ; la transnationalité ; et, plus spécifiquement, les transferts culturels pendant la Seconde Guerre mondial au Brésil et au Portugal.

Karina Marques é Professora Adjunta na Université de Poitiers e investigadora no CRLA-Archivos. Doutora em Literatura portuguesa e brasileira pela Université Sorbonne Nouvelle e pós-doutoranda em Literatura brasileira pela Université Rennes 2, publicou em 2018 o primeiro volume de correspondência da escritora judaico-alemã-portuguesa Ilse Losa: *Ilse Losa: Estreitando laços. Correspondência com os pares lusófonos* (1948-1999). Os seus interesses de investigação centram-se no campo da literatura do exílio; gêneros autobiográfico e testemunhal; imagologia; fronteiras

entre ficção e não-ficção; escrita pessoal e a escrita da História; construção do imaginário nacional; transnacionalidade; e, mais especificamente, transferências culturais durante a Segunda Guerra Mundial no Brasil e em Portugal.

|

Livia Reis possui graduação em Letras pela Universidade do Federal do Rio de Janeiro (1976), Mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ (1982), Doutorado em Literatura espanhola e hispano-americana pela Universidade de São Paulo (1997) e pós -doutorado pela Universidad de Alcalá de Henares/ Universidad de Santiago de Chile, (2008). É autora de artigos em diferentes obras coletivas e livros, publicados no Brasil e no exterior. Professora Titular na Universidade Federal Fluminense. As principais áreas de pesquisa são: o comparatismo latino-americano, ensaio, literatura de testemunho e de autoria feminina. Foi diretora do Instituto de Letras da UFF (2003-2010), da editora universitária EDUFF (2009-2010), e do Curso de Letras à distância do Estado do Rio de Janeiro. Desde 2010 é Superintendente de Relações Internacionais da Universidade Federal Fluminense. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/0400112800837062 .

Livia Reis est diplômée en Littérature par l'Universidade do Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) en 1976, titulaire d'une Maîtrise en Lettres néo-latines de l'UFRJ, en 1982, d'un Doctorat en Littérature espagnole et hispano-américaine par l'Universidade de São Paulo en 1997, et d'un post-doctorat par l'Universidad de Alcalá de Henares/ Universidad de Santiago de Chile en 2008. Elle est l'auteure d'articles dans divers ouvrages collectifs et de livres publiés au Brésil et à l'étranger. Elle est Professeure des Universités à l'Universidade Federal Fluminense (UFF). Ses principaux domaines de recherche sont : le comparatisme latino-américain, les essais, la littérature testimoniale et la littérature féminine. Elle a été directrice de l'Institut des Lettres de la UFF (2003-2010), de la maison d'édition

universitaire EDUFF (2009-2010) et du Cours d'Enseignement à distance de l'État de Rio de Janeiro. Depuis 2010, elle est surintendante des relations internationales à l'Universidade Federal Fluminense. La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/0400112800837062 .

|

Luciana Persice Nogueira-Pretti é Professora Associada do Setor de Francês do ILE e do PPG do Centro de Humanidades e Artes da UERJ, bolsista do PROCIÊNCIA UERJ/FAPERJ, possui Licenciatura e Bacharelado em História pela PUC-RJ (1983 e 1984); Licenciaturas de Francês e de Inglês pela USU-RJ (1989); Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado em Letras Neolatinas - Língua e Literaturas de Língua Francesa, pela UFRJ (1997, 2001, e 2011). Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/4872144129854964

Luciana Persice Nogueira-Pretti est Maîtresse de Conférences au Département de Français de l'ILE et au PPG du Centre des Sciences Humaines et des Arts de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, boursière de PROCIÊNCIA UERJ/FAPERJ, titulaire d'une Licence en Histoire de la PUC-RJ (1983 et 1984) ; d'une Licence en Français et en Anglais de l'USU-RJ (1989) ; d'une Maîtrise, d'un Doctorat et d'un post-doctorat en Lettres néo-latines - Langue et Littératures françaises, de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997, 2001, et 2011). La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/4872144129854964

|

Luciane Boganika est Maîtresse de Conférences à l'Université Rennes 2 et chercheuse au sein de l'Équipe de Recherche Interlangues : Mémoires, Identités, Territoires (ERIMIT) de la même institution. Docteure en Études Linguistiques de l'Universidade Federal do Paraná et en Sciences du Langage par l'Université

Grenoble Alpes (UGA), elle a réalisé des recherches postdoctorales à l'Université Rennes 2 et à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Ses intérêts de recherche se concentrent sur les politiques linguistiques, en particulier la place du portugais dans l'enseignement français, ainsi que sur la lecture et la didactique des langues. Pour plus d'informations, veuillez consulter : https://perso.univ-rennes2.fr/luciane.boganika

Luciane Boganika é Professora Associada na Université Rennes 2 e pesquisadora da *Équipe de Recherche Interlangues : Mémoires, Identités, Territoires* (ERIMIT) da mesma instituição. Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Paraná e em Ciências da Linguagem pela Université Grenoble Alpes , realizou sua pesquisa de pós-doutorado na Université Rennes 2 e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Os seus interesses de investigação centram-se nas políticas linguísticas, em particular na presença do português no ensino francês, bem como na leitura e no ensino de línguas. Para mais informações, acesse: http://lattes.cnpq.br/3862100083403415

Luciene Jung de Campos é Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul PPGLET/UFRGS. Doutora em Estudos da Linguagem, do texto e do Discurso (UFRGS). Graduada em Psicologia (PUCRS). Lidera o Coletivo de pesquisa ADESLOUCAR-SE! com base nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso pecheutiana, tem como foco de pesquisa a relação entre sujeito, arte, trabalho e psicanálise. Em parceria com outras pesquisadoras, organizou os livros *Análise do Discurso: da inquietude ao incômodo lugar*, *Fios do discurso: entre cerziduras e descostura*, *Discurso, interlocuções e...* além de números temáticos de revistas, tais como: Autoria nas/entre linhas (*Organon*). Pesquisadora no grupo de pesquisa Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento (UFRGS).

Luciene Jung de Campos est Professeure invitée au sein du programme de troisième cycle en littérature de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET/UFRGS). Docteure en études du langage, du texte et du discours (UFRGS). Diplômée en Psychologie (PUCRS). Elle dirige le collectif de recherche ADESLOUCAR-SE!, fondé sur les présupposés théoriques de l'analyse du discours pecheutien, dont les recherches portent sur la relation entre le sujet, l'art, le travail et la psychanalyse. En partenariat avec d'autres chercheurs, elle a organisé les ouvrages *Analyse du discours : du malaise à l'inconfort*, *Fils de discours : entre coutures et décollements*, *Discours, interlocutions et...* ainsi que des numéros thématiques de revues telles que : La paternité de l'œuvre dans/entre les lignes (*Organon*). Chercheuse dans le groupe de recherche *Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento* (UFRGS).

|

Maria Cristina Ribas, Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, possui graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1982), Mestrado em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1987) e Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). É Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, pesquisadora do CNPq e Procientista pela FAPERJ. Foi professora da Pontifícia Universidade Católica (Rio de Janeiro) (1985-2011). Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/5649309114787011

Maria Cristina Ribas, *Maîtresse de Conférences à* l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, est titulaire d'une Licence en Lettres obtenue à la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ, 1982), d'une Maîtrise en Littérature Brésilienne dans cette même université (1987) et d'un Doctorat en

Littérature à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Elle est coordinatrice générale du programme de troisième cycle en Lettres et Linguistique à la faculté de formation des enseignants de l'UERJ, chercheuse au CNPq et chercheuse *Procientista* à la FAPERJ. Elle a été Maîtresse de Conférences à Pontifícia Universidade Católica (Rio de Janeiro, 1985-2011). La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/5649309114787011.

|

Maria da Conceição Coelho Ferreira é Doutora em Literatura Brasileira pela Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle em cotutela com a Universidade de São Paulo, é professora pesquisadora da Université Lumière Lyon 2, membro do Laboratório de pesquisa Lettres et Civilisations Étrangères (LCE), desenvolveu pesquisa sobre práticas religiosas e políticas na literatura brasileira contemporânea. Atualmente, trabalha sobre as temáticas memoriais e identitárias, sobretudo sobre a memória dos regimes ditatoriais na literatura brasileira contemporânea, deslocamentos, e sobre a relação da literatura com outras artes. Autora de vários artigos e coorganizadora de volumes, entre eles: "L'œuvre de Julian Fuks, entre fiction et autofiction: um exercice de mémoire". *Discours, Langage et Pouvoir* (ed. bilingue), Niterói: Ed. Makunaima, 2024, p. 153-175 (2024 chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2024/09/Discours-Langage-et-Pouvoir-1.pdf ; "Dossiê Memória; literatura, arte e cultura em tempos de pandemia", *ActaScientiarum Langage and Culture*, (2021, https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/issue/view/1912), « Narrativas memoriais e pós memoriais », *Revista Letras Raras* (2020, http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i2.1803.), *Constructions comparées de la mémoire: littérature et cinéma post-traumatiques de 1980 à nos jours* (Hermann, 2018).

Maria da Conceição Coelho Ferreira Docteure en Littérature Brésilienne à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle en cotutelle avec l'Universidade de São Paulo, Maîtresse de Conférences de Portugais à l'Université Lumière Lyon 2, rattachée à l'Unité de Recherche Lettres et Civilisations Étrangères, (LCE), elle a développé des recherches sur les aspects politiques et religieux dans la littérature brésilienne contemporaine. Actuellement, ses études portent sur les prismes mémoriel et identitaire, en particulier sur la mémoire des dictatures dans la littérature brésilienne contemporaine et sur les thématiques du déplacement et des relations entre la littérature et les arts. Auteure de plusieurs articles/ouvrages, parmi eux : « L'œuvre de Julian Fuks, entre fiction et autofiction : un exercice de mémoire ». *Discours, Langage et Pouvoir* (ed. Bilingue), Niterói : Ed. Makunaima, 2024, p. 153-175. Disponible sur chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2024/09/Discours-Langage-et-Pouvoir-1.pdf ; "Dossiê Memória; literatura, arte e cultura em tempos de pandemia", *ActaScientiarum Langage and Culture*, (2021, https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/issue/view/1912) ; « Narrativas memoriais e pós memoriais », *Revista Letras Raras* (2020, http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i2.1803.), *Constructions comparées de la mémoire: littérature et cinéma post-traumatiques de 1980 à nos jours* (Hermann, 2018).

|

Mireille Garcia é Professora Associada de Literatura Brasileira no Departamento de Português da Université Rennes 2, na França, e autora do livro *Milton Hatoum, Identités, Territoires et Mémoires*, publicado em 2017 nas edições Presses Universitaires de Rennes (Prêmio de Tese 2015 do Institut des Amériques). Ela é membro do grupo de pesquisa ERIMIT (Équipe de Recherche Interlangues: Mémoires, Identités, Territoires) da Université Rennes

2 – eixo REEHL (Recherches sur les Espaces Hispanophones et Lusophones) –, do grupo de pesquisa "Literatura e Dissonâncias" da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora associada do CAPES-PRINT-UFF "História, circulação e análise de discursos literários, linguísticos, artísticos e sociais", da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mais informações em: https://lattes.cnpq.br/7344060355149373

Mireille Garcia est Maîtresse de Conférences en Littérature Brésilienne au Département de Portugais de l'Université Rennes 2, en France, et auteure du livre *Milton Hatoum, Identités, Territoires et Mémoires*, publié en 2017 aux éditions Presses Universitaires de Rennes (Prix de thèse 2015 de l'institut des Amériques). Elle est membre d'ERIMIT (Équipe de Recherche Interlangues: Mémoires, Identités, Territoires) de l'Université Rennes 2 – axe REEHL (Recherches sur les Espaces Hispanophones et Lusophones) –, du groupe de recherches « Literatura e Dissonâncias » de l'Universidade Federal Fluminense (UFF) et chercheuse associée au programme d'internationalisation CAPES-PRINT-UFF « História, circulação e análise de discursos literários, linguísticos, artísticos e sociais », de l'Universidade Federal Fluminense (UFF). Pour plus d'informations, consultez : https://lattes.cnpq.br/7344060355149373

|

Natali Fabiana da Costa e Silva é doutora em Estudos Literários, professora da área de Teoria Literária e docente credenciada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Lidera o Grupo de Pesquisas sobre Mulheres na Literatura e é vice-líder do GRIOT – Grupo de Pesquisa em Literaturas Pós-coloniais. Integra o Grupo de Trabalho "A mulher na literatura: crítica feminista e estudos de gênero", da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Desenvolve estudos na área de literatura de autoria feminina a partir da perspectiva decolonial, com ênfase nas produções literárias da Guiana Francesa e do Suriname.

Natali Fabiana da Costa e Silva est docteure en Études Littéraires, Maîtresse de Conférences en Théorie Littéraire et enseignante au Programme de troisième cycle en Lettres de l'Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Elle dirige le Groupe de Recherches sur les Femmes dans la Littérature et est vice-directrice du GRIOT – Groupe de Recherche en Littératures Postcoloniales. Elle fait également partie du Groupe de Travail « La femme dans la littérature : critique féministe et études de genre » de l'Association Nationale de Recherche en Lettres et Linguistique (ANPOLL). Ses recherches portent sur la littérature féminine, adoptant une perspective décoloniale, avec un accent particulier sur les productions littéraires de la Guyane française et du Suriname.

|

Paulo Cesar Silva de Oliveira possui graduação em Letras (Português-Inglês), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), onde também concluiu o Mestrado (1993) e o Doutorado (2001) em Letras. É Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq, e bolsista do Programa Prociência UERJ/FAPERJ. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/0986913300246393

Paulo Cesar Silva de Oliveira est titulaire d'une Licence en Lettres (Portugais-Anglais) obtenue à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), où il a également obtenu une Maîtrise (1993) et un Doctorat (2001) en Lettres. Il est Maître de Conférences à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, chercheur au CNPq et membre du programme *Prociência* de l'UERJ/FAPERJ. La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/0986913300246393

Regina Zilberman, Doutora em Romanística pela Universidade de Heidelberg, com estágios de pós-doutorado na London University (Inglaterra) e Brown University (Estados Unidos), é Professora Convidada do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professora Visitante Emérita da FAPERJ na Universidade Federal Fluminense e docente do Programa de Pós-graduação em Letras da UEMA. É pesquisadora 1 A e membro do Comitê Assessor do CNPq. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/4665308843785788

Regina Zilberman, titulaire d'un Doctorat en Romanistique à l'Université de Heidelberg et ayant effectué des stages postdoctoraux à London University (Angleterre) et à Brown University (États-Unis) ; elle est Professeure invitée à l'Institut des Lettres de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Professeure Invitée Émérite (FAPERJ) à l'Universidade Federal Fluminense et enseignante au sein du programme de troisième cycle en lettres de l'UEMA. Elle est chercheuse 1A et membre du Comité Consultatif du CNPq. La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/4665308843785788

Renata Flavia da Silva, Professora Associada IV de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, é Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), e desenvolveu estágio de pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2013/2014), com bolsa CAPES. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando principalmente com os seguintes temas: história e ficção, memória, infância, identidade e pós-colonialismo. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/6167733117826824

Renata Flavia da Silva, *Maîtresse de Conférences* en Littératures Africaines Lusophones à l'Universidade Federal Fluminense, elle est titulaire d'un Doctorat en Lettres (Letras Vernáculas) à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), et a effectué un stage postdoctoral au Centre d'études sociales de l'Universidade de Coimbra (2013/2014), ayant une bourse de la CAPES. Elle travaille dans le domaine de la littérature, avec un accent sur les littératures africaines et portugaises, et principalement sur les thèmes suivants : histoire et fiction, mémoire, enfance, identité et post-colonialisme. La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/6167733117826824

|

Rívia Silveira Fonseca é Licenciada em Letras pela Universidade Federal Fluminense - UFF (1998), Mestra em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2002) e Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2009). Atualmente, é Professora Associada, Nível III, de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ. Tem experiência na área de Linguística, Letras clássicas, Ensino de Línguas e Metodologia científica. Faz parte do corpo docente do ProfLetras - Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ. Pesquisadora do Núcleo de estudos em língua e discurso - NELID (FPP-UERJ/ INES/ UFRRJ) e Coordenadora do Laboratório de pesquisas em Língua e Discurso - LINDIS (UFRRJ/UFF), desenvolve pesquisas nas áreas de Linguagem, Tradução e Ensino a partir do arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso Materialista. Sua lista completa de publicações pode ser acessada em http://lattes.cnpq.br/1527611853543898

Rívia Silveira Fonseca est titulaire d'une Licence en Littérature à l'Universidade Federal Fluminense - UFF (1998), d'une Maîtrise en Histoire à l'Universidade Federal Fluminense - UFF (2002) et d'un Doctorat en Linguistique à l'Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2009). Elle est actuellement *Maîtresse de Conférences* de Langue et de Littérature Latines à l'Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Ses domaines de recherche sont la linguistique, les langues classiques, l'enseignement des langues et la méthodologie scientifique. Elle est membre du corps enseignant du *ProfLetras* - programme de Master Professionnel en Lettres à l'UFRRJ. Chercheuse au Centre d'études sur le langage et le discours - NELID (FPP-UERJ/ INES/ UFRRJ) et coordinatrice du Laboratoire de recherche sur le langage et le discours - LINDIS (UFRRJ/UFF), elle développe des recherches dans les domaines du langage, de la traduction et de l'enseignement en s'appuyant sur le cadre théorique et méthodologique de l'analyse matérialiste du discours. La liste complète de ses publications peut être consultée à l'adresse suivante : http://lattes.cnpq.br/1527611853543898.

|

Roberto Mibielli é graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (1990), possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2000), Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007) e pós-doutorado pela UFF (2016) e um segundo pós-doutorado pela Universidade Federal de Rondônia (PROCAD-Am/CAPES - 2021). É Professor Titular da Universidade Federal de Roraima, atuando no Programa de Pós--graduação em Letras, que Coordenou de janeiro de 2017 a dezembro de 2020, reassumindo sua coordenação em 2022. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq). É pesquisador do CNPq e Professor Visitante (FAPERJ) na UFF. Mais informações em https://lattes.cnpq.br/9190489322583975

Roberto Mibielli est titulaire d'une Licence en Lettres obtenue à l'Universidade Federal de Santa Catarina (1990), d'une Maîtrise en Éducation à l'Universidade Federal Fluminense (2000), d'un Doctorat en Lettres (2007) et d'un post-doctorat (2016) à l'Universidade Federal Fluminense (UFF). Il est également titulaire d'un second post-doctorat réalisé à l'Universidade Federal de Rondônia (PROCAD-Am/CAPES - 2021). Il est Professeur des Universités à l'Universidade Federal de Rondônia, dans le programme de troisième cycle en lettres, qu'il a coordonné de janvier 2017 à décembre 2020, reprenant sa coordination en 2022. Il a créé et coordonne le Groupe d'Études Littéraires Comparatives, Culture et Littérature (DGP/CNPq). Il est chercheur au CNPq et Professeur Invité (FAPERJ) à la UFF. Plus d'informations sur https://lattes.cnpq.br/9190489322583975

|

Rogério Lima é Professor Titular da Universidade de Brasília, e possui doutorado em Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Foi pesquisador visitante na Universidade Federal Fluminense - UFF, no Programa Pesquisador Visitante da FAPERJ/2021. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 2, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Suas publicações recentes são: *Literatura e (i)migração no Brasil*, organizado com Waïl Hassan, pelas Edições Makunaima, 2020. *Mobilidades linguístico-culturais: reflexões epistêmicas para o ensino*, organizado com Ana Adelina Lôpo, pelas Edições Makunaima, 2020. Mais informações em http://lattes.cnpq. br/2929899812598313 e https://orcid.org/0000-0002-9481-6611

Rogério Lima est Professeur des Universités à l'Universidade de Brasília et titulaire d'un Doctorat en Sémiologie obtenu à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Il a eté chercheur invité à l'Universidade Federal Fluminense - UFF, dans le cadre du programme de chercheurs invités FAPERJ/2021. Il est chercheur

au CNPq (Conseil national pour le développement scientifique et technologique). Ses publications récentes comprennent : *Littérature et (i)migration au Brésil*, organisé avec Waïl Hassan, par Edições Makunaima, 2020. *Mobilités linguistiques et culturelles : réflexions épistémiques pour l'enseignement*, organisé avec Ana Adelina Lôpo, par Edições Makunaima, 2020. Plus d'informations sur http://lattes.cnpq.br/2929899812598313 et https://orcid.org/0000-0002-9481-6611

Ronaldo Freitas é Doutor em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense e professor do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Fluminense, onde atua no Mestrado Profissional em Ensino e suas Tecnologias (MPET), na graduação em Letras, e na especialização em Literatura, Memória Cultural e Sociedade. Realiza pesquisas em História das Ideias Linguísticas e Análise do Discurso, trabalhando questões relacionadas ao Ensino de Língua Portuguesa, à circulação de saberes e produção de instrumentos linguísticos na internet, e à produção de software para o ensino. Mais informações em http://lattes.cnpq.br/1847706696410207

Ronaldo Freitas est titulaire d'un Doctorat en Études Linguistiques obtenu à l'Universidade Federal Fluminense et enseignant à l'Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Fluminense au sein du Master Professionnel en Enseignement et ses Technologies (MPET), et du diplôme de premier cycle en langues et la spécialisation en Littérature, Mémoire culturelle et Société. Il mène des recherches sur l'histoire des idées linguistiques et l'analyse du discours, et travaille sur des questions liées à l'enseignement du portugais, à la circulation des connaissances et à la production d'outils linguistiques sur l'internet, ainsi qu'à la production de logiciels pour l'enseignement. Plus d'informations sur http://lattes.cnpq.br/1847706696410207

Sheila Praxedes Pereira Campos: Doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (2019). Realiza estágio de pós-doutoramento na UFF com a pesquisa "Dois viajantes franceses e outras Amazônias: trocas, transferências e circulações". Atualmente, é professora na Universidade Federal de Roraima onde atua na área de Literaturas Amazônicas e Práticas de Ensino, no Curso de Letras, atuando também no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR). Desenvolve pesquisas sobre a formação discursiva e representações da Amazônia, literatura de viagem, literaturas amazônicas e textos e narrativas indígenas. Lattes: https://lattes.cnpq.br/1556713506765175.

Sheila Praxedes Pereira Campos est Docteure en Études Littéraires, dans le domaine de la Littérature Comparée, de l'Universidade Federal Fluminense (2019). Elle effectue un stage post-doctoral à la UFF sur la thématique « Deux voyageuses françaises et d'autres amazones : échanges, transferts et circulations». Elle est actuellement enseignante à l'Universidade Federal de Roraima, où elle travaille dans le domaine des Littératures Amazoniennes et des Pratiques d'Enseignement, dans le cours de Lettres, ainsi que dans le programme de troisième cycle en Lettres (PPGL/UFRR). Elle mène des recherches sur la formation discursive et les représentations de l'Amazonie, la littérature de voyage, les littératures amazoniennes et les textes et récits indigènes. Lattes: https://lattes.cnpq.br/1556713506765175 .

|

Silmara Dela Silva é Doutora em Linguística pela UNICAMP (2008). É Professora Associada do Departamento de Ciências da Linguagem, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) e líder do grupo de pesquisa MiDi – Mídia e(m) Discurso (CNPq). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de

Linguagem, presidenta da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL, biênio 2021-2023), e Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ (2015/2017 e 2018/2022). Mais informações em http://lattes.cnpq.br/9632313729137282

Silmara Dela Silva est titulaire d'un Doctorat en Linguistique obtenu à l'Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) en 2008. Elle est *Maîtresse de Conférences* au Département des Sciences du Langage, à l'Institut des Lettres de l'Universidade Federal Fluminense, chercheuse au laboratoire des Archives du Sujet (LAS) et responsable du groupe de recherche MiDi - Media et (m) Discours (CNPq). Elle a été coordinatrice du programme de troisième cycle en Études Linguistiques, présidente de l'Association Nationale d'Études Supérieures et de Recherche en Lettres et Linguistique (ANPOLL, 2021-2023) et *Jovem Cientista do Nosso Estado* (jeune scientifique de notre État – FAPERJ, 2015/2017 et 2018/2022). Plus d'informations sur http://lattes.cnpq.br/9632313729137282

Silvio Renato Jorge é Professor Associado de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro). Doutor em Letras pela UFRJ, com pesquisas de pós-doutorado desenvolvidas na USP e no CES / Universidade de Coimbra, foi presidente da ANPOLL e da ABRAPLIP, atuou como coordenador adjunto da área de Linguística e Literatura da CAPES e membro do Comitê Assessor de Letras e Linguística do CNPq. É editor da revista *Gragoatá* e membro do Comitê Assessor do SciELO. É autor do livro *Sobre mulheres e estrangeiros*: alguns romances de Olga Gonçalves (EdUFF, 2009). Organizou várias coletâneas, com destaque para *Literaturas insulares*: leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe (Afrontamento, 2011), *Trânsitos e fronteiras literárias*: territórios (Makunaima, 2022) e *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Transições* (Makunaima, 2023).

Silvio Renato Jorge est Maître de Conférences en Littérature Portugaise et Littératures Africaines de langue Portugaise à l'Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro). Il a été président de l'ANPOLL et de l'ABRAPLIP, coordinateur adjoint du domaine Linguistique et Littérature à la CAPES et membre du Comité Consultatif des Lettres et de la Linguistique du CNPq. Il est rédacteur en chef de la revue Gragoatá et membre du comité consultatif de SciELO. Il est l'auteur du livre *Sobre mulheres e estrangeiros : alguns romances de Olga Gonçalves* (EdUFF, 2009). Il a organisé plusieurs collections, dont *Literaturas insulares : leituras e escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe* (Afrontamento, 2011), *Trânsitos e fronteiras literárias : territórios* (Makunaima, 2022) et *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Transições* (Makunaima, 2023).

|

Solenne Derigond é Doutora em Literatura Brasileira pela Université Rennes 2 e em História Social pela Universidade de São Paulo (FFLCH). Atualmente é Professora Substituta em Estudos Brasileiros na Université de Caen e Pesquisadora Associada na Equipe de Recherche sur les Littératures, les Imaginaires et les Sociétés (ERLIS). Em 2019, ela defendeu sua tese "Migrações do Nordeste e Reinvenção da Literatura Cordel no Brasil". Sua pesquisa se concentra nas dialéticas oralidade/escrita, tradição/modernidade, patrimônio cultural intangível/patrimônio cultural material, história/memória, global/local, usando um *corpus* composto de obras contemporâneas de literatura de cordel e formas gráficas populares, como xilogravura e grafite.

Solenne Derigond est titulaire d'un Doctorat en Littérature Brésilienne obtenu à l'Université Rennes 2 et en Histoire Sociale à l'Universidade de São Paulo (FFLCH). Elle est actuellement chargée d'enseignements en Études Brésiliennes à l'Université de Caen et chercheuse associée à l'Équipe de Recherche sur les Littératures, les

Imaginaires et les Sociétés (ERLIS). En 2019, elle a soutenu sa thèse « Migrations du Nordeste et réinvention de la littérature *cordel* au Brésil ». Ses recherches portent sur les dialectiques oralité/écriture, tradition/modernité, patrimoine culturel immatériel/patrimoine culturel matériel, histoire/mémoire, global/local, à partir d'un corpus composé d'œuvres contemporaines de la littérature *cordel* et de formes graphiques populaires telles que les gravures sur bois et les graffitis.

|

Stefania Chiarelli é Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense, realizou os estudos de mestrado em Teoria Literária pela UnB (1997) e doutorado em Estudos de Literatura pela PUC-Rio (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: deslocamento, memória, migração. Publicou os ensaios *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino - uma alegoria contemporânea* (1999) e *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (2007), e co-organizou as coletâneas *Alguma prosa - ensaios sobre literatura brasileira contemporânea* (2007), *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (2013), *Falando com estranhos - o estrangeiro e a literatura brasileira* (2016), *Atores em cena - o publico e o privado na literatura brasileira contemporânea* (2017) e *Rawet em diálogo* (2019). Suas publicações mais recentes se intitulam *Partilhar a língua - leituras do contemporâneo* (7Letras, 2022) e *Histórias de água - o imaginário marítimo em narrativas, brasileiras, portuguesas e africanas*, coletânea organizada com Kathrin Sartingen (Peter Lang, 2023).

Stefania Chiarelli est *Maîtresse de Conférences* en Littérature Brésilienne à l'Universidade Federal Fluminense. Elle a obtenu une Maîtrise en Théorie Littéraire à la UnB (1997) et un Doctorat en Études Littéraires à la PUC-Rio (2005). Elle travaille

principalement sur les thèmes suivants : déplacement, mémoire, migration. Elle a publié les essais *Italo Calvino's non-existent knight - a contemporary allegory* (1999) et *Lives in transit : the fictions of Samuel Rawet and Milton Hatoum* (2007), et a co-organisé les collections *Alguma prosa - ensaios sobre literatura brasileira contemporânea* (2007), *O futuro pelo retrovisor : inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (2013), *Falando com estranhos - o estrangeiro e a literatura brasileira* (2016), *Atores em cena - o publico e o privado na literatura brasileira contemporânea* (2017) et *Rawet em diálogo* (2019). Ses publications les plus récentes sont *Partilhar a língua - leituras do contemporâneo* (7Letras, 2022) et *Histórias de água - o imaginário marítimo em narrativas, brasileiras, portuguesas e africanas*, une collection organisée avec Kathrin Sartingen (Peter Lang, 2023).

|

Suzy Lagazzi é Professora Doutora Aposentada do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, colaboradora no PPGL do IEL.

Suzy Lagazzi est Maîtresse de Conférences à la retraite au Département de Linguistique de l'Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, et collaboratrice du PPGL de l'IEL.

|

Tania Conceição Clemente de Souza possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1971), Mestrado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), Doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e pós-doutorado pela Universidade Paris 7 (1996). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lotada no Departamento de Antropologia do Museu Nacional, centro onde desenvolve pesquisa com línguas indígenas desde 1981. É Professora Adjunta aposentada

da Universidade Federal Fluminense e foi Professora Adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mais informações em http://lattes.cnpq.br/6982352616178640

Tania Conceição Clemente de Souza est titulaire d'une Licence en Lettres obtenue à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (1971), d'une Maîtrise en Linguistique à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), d'un Doctorat en Linguistique à l'Universidade Estadual de Campinas (1994) et d'un post-doctorat à l'Université de Paris 7 (1996). Elle est actuellement Professeure des Universités à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro, au Département d'Anthropologie du Musée National, où elle mène des recherches sur les langues indigènes depuis 1981. Elle est *Maîtresse de Conférences retraitée de* l'Universidade Federal Fluminense et a été *Maîtresse de Conférences* à l'Universidade Federal de Juiz de Fora. Plus d'informations sur http://lattes.cnpq.br/6982352616178640

Índice | Index

A
Ailton Krenak: 148, 202, 203, 730, 731, 743, 774
Álvaro Cunhal: 270, 271, 292, 828
Aníbal Quijano: 173
Antonio Abujamra: 57-65, 68-71, 820
Antonio Benítez-Rojo: 353, 354
Antônio Vieira: 13, 19, 21, 29, 30, 31, 818
Arturo Arias: 200

B
Bertolt Brecht: 58, 61-63, 66, 70 , 71
Boaventura de Sousa Santos: 219, 220, 584
Bruce Albert: 157, 202, 730, 735, 737, 781

C
Caetano Veloso: 351, 354, 358, 360, 364, 369, 371, 730, 747
Carlos de Oliveira: 238, 239, 241, 244, 246, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 827

D
Dany Laferrière: 218, 222, 223, 228, 230, 234, 237
Davi Kopenawa: 157, 202, 215, 652, 731, 735, 774, 781

E
Édouard Glissant: 144, 201, 219, 221, 231, 232, 237, 355, 562
Edward Said: 171
Emilio Escalante: 302
Eni Orlandi: 94, 185, 309, 444, 632, 648, 798
Enrique Dussel: 165, 173

F
Fernando Gimenes Yekuana: 205, 215
Frank Kermode: 34

G
Gilberto Freyre: 360, 361, 677-680, 682, 684, 685, 687, 718
Gustave Frédérix: 383

I
Isabelle Stengers: 33

J
Jean Genet: 147-149, 155, 156, 157, 161, 823
John Marguerite Émile Lemoinne: 387
José Cardoso Pires: 238, 239, 245

José Ricardo Pires de Almeida: 307, 308
Juliette Lamber: 380

K
Karl Vossler: 332, 333, 337, 338

L
Lauro José Baldini: 97, 111, 118
Louis Bamberger: 385-387, 395, 396

M
Marc Fumaroli: 13, 16, 19
Mário de Andrade: 469, 472, 474, 475, 574, 575, 578, 583, 733-735, 740, 741
Michel Pêcheux: 94, 178, 185, 309, 431, 632, 648, 688, 714, 799, 800

N
Nelson Rodrigues: 62, 66, 67, 256, 257, 259, 260, 263, 264, 267, 269

P
Patrick Chamoiseau: 351
Paul Henry: 178
Phillipe Lejeune: 126, 142
Pierre Bourdieu: 219, 227, 228, 469

R
Reinhart Koselleck: 36, 514
Rigoberta Menchú: 199, 215, 216, 217
Roberto Acízelo de Souza: 294
Roland Barthes: 506

S
Severiano de Hérédia: 391
Sinai Sganzerla: 445, 447, 466, 467
Susanne Bach: 325, 326, 327, 328, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 343, 346, 349

T
Théodore Koch-Grunberg: 196

V
Véra Korène: 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 428

W
Waïl S. Hassan: 219, 220

Z
Zulma Palermo: 164, 174