

Humberto Luiz Lima de Oliveira
Marie-Rose Abomo-Maurin
(organizadores)

Poéticas da alteridade

UEFS/2011

Poéticas da alteridade

Universidade Estadual de Feira de Santana



Reitor

José Carlos Barreto de Santana

Vice-Reitor

Genival Correa de Souza

Pró-Reitora de Pesquisas e Pós-Graduação

Marluce Maria

Diretora do Departamento de Letras e Artes

Mávis Dill Kaipper

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural

Aleilton Fonseca

Coordenador do Núcleo de Estudos em Literaturas e Culturas franco-afro-americanas

Humberto Luiz Lima de Oliveira

Comitê Científico

Alana de Oliveira Freitas El Fahl (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Aleilton Fonseca (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Alice-Delphine Tang (Université de Yaoundé)

André-Patient Bokba (Université Marien Ngouabi)

Antonio Gabriel Evangelista de Souza (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Biringanine Ndagano (Université de Djibouti/ Ambassade de France).

Danielle Forget (Université d' Ottawa)

Emmanuel Matatéyou (Université de Yaoundé 1)

Eurídice Figueiredo (Universidade Federal Fluminense)

Francisca Brasileiro Héraud (Universidade Federal de Roraima)

Geraldo Ferreira de Lima (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Humberto Luiz Lima de Oliveira (Universidade Estadual de Feira de Santana)

João Evangelista Neto (Universidade Estadual da Bahia)

José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia)

Karine Rouquet-Brutin (Université Denis Diderot)

Livia Natália Santos (Universidade Federal da Bahia)

Léon Koffi (Université de Cocody - Abidjan).

Mahomed Bamba (Universidade Federal da Bahia)

Marie-Rose Abomo-Maurin (Université de Yaoundé 1)

Maurice Amuri Mpala-Lutebele, (Université de Lumbumbashi)

. Mihaela Chapelan (Université Spiru Haret)

Mirela Helberi (lycée Dougherty Comprehensive)

Osmar Moreira Santos (Universidade do Estado da Bahia)

Patrick Imbert (Université d' Ottawa)

Roland Walter (Universidade Federal de Pernambuco)

Rémy Astruc (université Cergy-Pontoise)

Sébastien Joachin (Universidade Federal de Pernambuco)

Sérgio Israel Levenfous (Universidade Estadual de Santa Cruz)
Simone Batista da Silva (FEUC-USP)Sudha Swarnakar
(Universidade Estadual da Paraíba)
Takiko Nascimento (Universidade Federal da Bahia)

Humberto Luiz Lima de Oliveira
Marie-Rose Abomo-Maurin
(organizadores)

Poéticas da alteridade

Feira de Santana - 2011

Copyright 2011 by Humberto Luiz Lima de Oliveira e Marie-Rose
Abomo Maurin (organizadores).
Direitos desta edição reservados à UEFS - Universidade Estadual de
Feira de Santana

Núcleo de Estudos em Literaturas e Culturas franco-afro-
americanas

Av Transnordestina, s/n - Bairro Novo Horizonte
CEP : 44036-900 - Feira de Santana- Bahia
Fone/Fax: 55 75 3161.8200

Edição de Texto e Revisão:

Humberto Luiz Lima de Oliveira E Marie –Rose Abomo Maurin

Capa e Editoração Eletrônica:

Nivaldo de Assis Silva Filho



UEFS



Canada

**Embaixada do Canadá
SCAC -Bureau Salvador**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central Julieta Cartedo - UEFS

Poéticas da alteridade / Humberto Luiz Lima Oliveira,
P798 Marie-Rose Abomo-Maurin, Organizadores. - Feira
de Santana:Universidade Estadualde Feira de Santana, 2011.
335 p.

ISBN: 978-85-7395-203-2

1.Literatura comparada. 2. Literatura africana. 3. Literatura
brasileira. 4. Literatura francófona. I. Oliveira, Humberto Luiz
Lima. II. Abomo- Maurin, Marie-Rose.

CDU: 82.091

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da UEFS.

SUMÁRIO

Humberto Luiz Lima de Oliveira e Marie-rose Abomo-Maurin

EN GUISE D' AVANT PROPOS..... 17

Alain Vuillemin

LITTERATURE ET ENRACINEMENT DANS L'ESPACE: LE SENTIMENT
DU DOR, D'ATTACHEMENT AU PAYS NATAL A TRAVERS PESTE A
BUCAREST DE TUDOR ELIAD, UN AUTEUR EXILE D'ORIGINE
ROUMAINE ET D'EXPRESSION FRANÇAISE..... 24

Alice Delphine Tang

ECRITURE POETIQUE DE LA DOULEUR DANS DE L'AUTRE COTE DU
REGARD DE KEN BUGUL 37

Andre-Patient Bokiba

LA TRADUCTION LITTERAIRE EN FRANCOPHONIE: LES ENJEUX
D'UNE POETIQUE DE L'AL.TERITE..... 49

Andre Luís Souza Carvalho

OUTRAS MEMÓRIAS: POR UMA RENOVADA NARRATIVA DA
RESISTÊNCIA NEGRA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA..... 56

Andréia Silva de Araújo

O OUTRO DESORGANIZADOR: REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE EM ÓPERA DOS MORTOS E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA 71

Carolina Silva Moraes Pereira

A ALTERIDADE PERDIDA NA SOMBRA - O EXERCÍCIO DO OLHAR EM UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA DE LYGIA FAGUNDES TELLES. 83

Edilene Silva Bahia de Souza

UMA OBRA FORA DO LUGAR? QUARTO DE DESPEJO DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS..... 92

Francisca Brasileiro Héraud

EM BUSCA DO PRIMEIRO JARDIM NAS AMÉRICAS 102

Gildeone dos Santos Oliveira

O SIGNO DO CAVALEIRO ANDANTE: DA IBÉRIA QUIXOTESCA AO SERTÃO QUADERNESCO..... 114

Humberto Luiz Lima de Oliverira

RAZÕES DA FRANCOFILIA: O NÚCLEO DE ESTUDOS EM LITERATURAS E CULTURAS FRANCO-AFRO-AMERICANAS (NELCFAAM) 122

Jacques Depelchin

FANON: «L’HUMANITÉ ATTEND AUTRE CHOSE DE NOUS» 138

Janivan da Silva Assunção

TÁTICAS DE INDETERMINAÇÃO DO SUJEITO: TRADUZINDO A
ALTERIDADE..... 166

João Evangelista Neto

A BATALHA DA AVAREZA CONTRA A RELIGIÃO OU O MANIQUEÍSMO
DA OBRA DE MOLIÈRE PRESENTE NO AUTO DA COMPADECIDA 178

José Henrique de Freitas Santos

A RODA DE BOI E O PÊNDULO: SIGNOS DO TRÁGICO EM EUCLIDES
DA CUNHA, WALTER SALLES E ISMAIL KADARÉ..... 189

Lívia Natália Santos

O ESTRANGEIRO E O ESTRANHO NA CENA DA DIFERENÇA EM
CAMUS E CLARICE LISPECTOR..... 200

Luciano Pernelu Bitencourt Pacheco

O EX-MÁGICO DE RUBIÃO: UM PROCESSO DE DESENCANTAMENTO
..... 213

Marcelo Brito da Silva

MIGUEL TORGA E A IDENTIDADE PORTUGUESA: A PROPÓSITO DE O
SENHOR VENTURA 218

Maria Goreth Figueredo

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM PEDRO E PAULA: ENTRE O EU E
O OUTRO 228

Marie-Rose Abomo-Maurin

LE ROMAN CAMEROUNAIS FRANCOPHONE: ALTÉRITÉ ET
CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE 244

Maurice Amuri Mpala-Lutebele

LA POESIE DE TCHICAYA U TAM'SI: D'UNE ECRITURE MARGINALE A
UNE PENSEE UNIVERSELLE 263

Ricardo Pacheco Reis

OS DELÍRIOS DO VER NA LÍRICA URBANA DE MARIA DA CONCEIÇÃO
PARANHOS..... 278

Sergio Levemfous

LE COURS DE LANGUES ETRANGERES APPLIQUEES AUX
NEGOCIATIONS INTERNATIONALES (LEA) AU BRESIL: UNE
NOUVELLE PERSPECTIVE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE
FRANÇAISE..... 290

Takito do Nascimento

O EU E SEU DUPLO EM ORLANDA, DE JACQUELINE HARPMAN..... 297

Thiago Freitas dos Santos

QORPO-SANTO, UM ESCRITOR À MARGEM DO TEATRO NACIONAL
..... 312

Thiago Lins

IMAGENS DO OUTRO NA FICÇÃO DE NELSON DE OLIVEIRA 318

Ulisses Macedo Junior

A ALTERIDADE E O PROCESSO DE (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA - UMA LEITURA DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS DA OBRA O CACHORRO E O LOBO.....	324
INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES	331

EN GUISE D' AVANT PROPOS

Marie-Rose:

Bonjour, mon cher collègue, bonjour Humberto, Voilà, nous sommes sur le point de boucler les Actes du VIIIème Séminaire de la Francophilie de l'Université d'État Feira de Santana, séminaire qui s'est déroulé du 8 au 10 décembre 2010. À ce stade de notre collaboration, cher Humberto, permets-moi de te poser une question : Comment avons fait pour en arriver là?

Humberto:

...Chère Marie-Rose, bonjour.

Je m' en souviens bien, en fait, mon principal but était de m'assurer l'appui de l' AUF afin de mieux travailler au développement des études francophones dans mon département de littératures, d'y favoriser la diffusion de la langue française et, ainsi, offrir les conditions nécessaires pour revitaliser le cours de Lettres en français, cours déjà soutenu par l' UEFS. J'ai vu que l'occasion de le faire était propice, c'est la raison pour laquelle je n'ai pas hésité à lancer l'appel pour le VIIIe. Séminaire de la francophonie : poétiques de l'altérité. C' est ainsi que je suis parvenu à te convaincre du sérieux de mes propos, de l'importance de cette manifestation scientifique pour les études francophones au Brésil, donc nous y sommes arrivés par confiance établie, par le pacte de solidarité entre collègues et scientifiques qui se sont rencontrés grâce à l'AUF.

Marie-Rose:

Pour ma part, je peux te faire une confidence : tu ne peux pas imaginer ma surprise ce 30 juin 2010, lorsque je reçois en copie un message que Patrick Chardenet, Directeur délégué régional de la "Langue & communication scientifique en français" de l'Agence Universitaire de la Francophonie, à Montréal. Il répondait à ton message où tu lui demandais d'intervenir, avec toute son expérience, au séminaire que tu organisais. Il te demandait alors de t'adresser à ce qu'on appelait à l'époque « Pôles Littératures » et te donnait quelques noms de personnes à consulter, dont moi. Et tu nous as écrit...

Humberto:

J'étais sûr de l'appui de mon université qui a toujours pris ses

responsabilités dans la nécessité de réaliser des manifestations scientifiques franges moyennes de socialiser les savoirs. Je pouvais donc vous assurer les conditions pour la participation à notre séminaire : billet d'avion, hébergement, etc... Je comptais certes sur l'appui extraordinaire de Patrick Chardenet (en fait, son installation en tant que directeur du Bureau Amériques témoigne chez lui d'un dynamisme sans pareil. Avec lui à l'AUF, on peut espérer de lui des réponses à n'importe quelle heure, il est toujours là pour nous essayer de donner une suite favorable soit pour l'obtention de subvention, soit pour trouver des solutions, le bon chemin aux sources, pour établir les ponts, donc il est un vrai passeur). En fait, je croyais qu'il y avait aussi un besoin d'établir des ponts entre le Brésil et l'Afrique. J'ai donc tout fait pour dépasser une certaine habitude, celle qui consiste à parler de l'Afrique sans entendre les Africains! C'est pour cela que j'ai insisté et tenu le coup : une invitation à toi, en tant que représentant de groupe de recherche Littératures au Sud, se faisait extrêmement urgente et significative...

Marie-Rose:

C'est effectivement ainsi que notre aventure commune a commencé : une sollicitation de ta part, des noms proposés, des destins littéraires qui décident de se réunir! Je me rappelle pourtant la première réponse sans relief et basement matérielle que je t'ai faite quand j'ai reçu ton message, comme certains de mes autres collègues, message que je reprends ici dans son intégralité, «Envoyé le: Mardi, 31 Août 2010 17:09 ; Sujet : Re: Enc: Res: Colloque Université d'État de Feira de Santana- "Raisons de la francophilie" »

Monsieur,

J'ai reçu tout à l'heure votre invitation, en même temps que mes collègues, sans doute. Et puis maintenant le message de Patrick. Le thème est très intéressant et me tente assez. Mais comme le dit Patrick, l'handicap pour nous du Nord, c'est que rien n'est pris en charge pour le voyage et pour le séjour. Si ces conditions sont réunies, je vous envoie très prochainement ma proposition de communication.

Je vous souhaite une agréable journée.

Cordialement.

Abomo-Maurin Marie-Rose:

Tu as sans doute été déçu. En effet, car dès ce premier contact, je mettais en avant les conditions de voyage et de prise en charge, négligeant ce qui pour toi était le plus essentiel, la francophilie et la poétique de l'altérité.

Humberto:

...Non, pas de tout. Tu ne me connaissais pas ! Je n'avais qu'un propos apparemment inattendu et peut-être exprimé de façon maladroite, car plutôt «francophile que francophone», je me parle pas français, je m'exprime «en français», pour utiliser une formule d'Henri Lopes sur la francophonie ou sur la francophilie comme j'aime bien dire. En outre, dans un monde où prédomine le manque de confiance, se méfier de mots apparemment si gentils à travers l'Internet peut être signe, sinon de sagesse, du moins de prudence. Le fait est que je suis allé chercher les fonds nécessaires, trouver les partenaires dans et hors mon université, et maintenant, en regardant ces jours-là, je peux te dire : j' ai toujours pensé à une pareille manifestation scientifique, j'ai toujours cru qu'il suffisait de dépasser les frontières linguistiques, avec l'approche comparatiste, nous, chercheurs de Sud, nous pourrions être intégrés à des réseaux de recherche, ou créer des réseaux significatifs, pour faire face aux défis contemporains. Et l'un d'eux est sans doute de dépasser les frontières de tous ordres!

Marie-Rose:

Comment s'est opérée mon évolution? Depuis cette date, nos échanges de messages ont atteint parfois six messages par jour, surtout en période de crise, lorsqu'il s'est agi du dossier de demande de subvention à envoyer à l'AUF, puis des billets d'avion pour le voyage des collègues venant d'Afrique. Je me suis rendue alors compte combien la langue française était précieuse pour nous, moi ne pouvant pas communiquer autrement. Je me suis également aperçue que cette poétique de l'altérité qui allait nous réunir n'avait pas besoin qu'on lui intime des orientations ni des axes thématiques. Je constate, à la lecture de notre volume d'articles, que cette altérité que nous avons décrite passe aussi par la transdisciplinarité et la pluridisciplinarité. Celles-ci constituent la toile de fond de notre livre qui doit garder la souplesse des interventions.

Humberto:

...Voilà! Tu sais, ma chère Marie-Rose, cela fait longtemps que je réÀéchis sur ce que Edgar Morin appelle la «cécité de la connaissance», c'est-à-dire

une discipline stricte qui empêche tout dialogue avec les autres champs de connaissance, outre une connaissance sans réelle signification, ou mieux, sans

sagesse ou l'apprentissage sans usage. C'est pour cela que j'ai commencé à étudier la Transdisciplinarité. En fait, grâce à cette approche j'ai commencé à établir des points de repère apparemment invisibles ou non pertinents. Découvrir les articulations et les similitudes dans ce qui apparaît comme oppositions est devenu un défi essentiel. C'est pour cela que notre ouvrage peut être est à ce titre transdisciplinaire : tout son contenu est directement lié à la langue française, prise soit comme moyen d'expression soit comme médiation. Les textes qui ne sont pas en français sont écrits avec des supports théoriques français ou des concepts disséminés au travers de la langue française.

Marie-Rose:

Tu as tout à fait raison. La langue française était une langue que nous partageons tous, peut importe qu'elle apparaisse par petits bouts, dans les citations, les théories, ce qui compte, c'est qu'elle nous permet de dialoguer ensemble de notre ouvrage et dans les rencontres à venir. Permetts- moi de te dire, cher ami, que je suis vraiment contente du travail que nous effectuons depuis près d'un an et surtout de la parution de cet ouvrage que nous avons dirigé tous les deux, après avoir coordonné, toujours tous les deux, ce VIIIe Séminaire de la faculté des Lettres de l'université de Feira de Santana, sur La Poétique de l'altérité. Je suis très heureuse pour ce Centre de recherche, CELCFAAM - (Centre d'Études en Littératures et Cultures franco-afro-américaines), que nous avons créé et que nous devons désormais faire fonctionner plus régulièrement.

Humberto:

... Tu me rassures beaucoup, chère Marie-Rose, car je sais que j'ai pris des risques énormes - (il me vient tout d'un coup à l'esprit l'image du trapéziste qui saute en l'air!)- heureusement que tout s'est bien passé. Les fruits de cette belle aventure intellectuelle commencent à être connus: d'abord, les actes du Séminaire en format livre, ensuite l'édition bilingue de la revue *Légua & Meia do Programme de troisième cycle (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)* avec des essais sur la thématique d'errance, d'exil et d'enracinements, et après une revue électronique bilingue *Portal* qui devra circuler bientôt, en miroir, avec des contes et

nouvelles brésiliens-francophones...

Marie-Rose:

Les fruits commencent en effet à tomber, mon cher Humberto. Cela signifie que le travail ne fait que commencer, qu'on va élargir le cercle, avec des chercheurs dynamiques, qui savent prendre eux aussi des risques... Les perspectives de cette continuité sont nombreuses.

La perspective du IX^{ème} Séminaire de la francophilie : voix et images de la diversité, 7-10 décembre 2011 me réjouit déjà. Nous sommes partis de la «Poétique de l'altérité» à «Voix et images de la diversité». Pour moi, ce sont toujours le «je» et «tu» qui se conjuguent pour structurer le «nous». Nous n'oublions pas que nous n'avons pas que la rencontre de décembre, car il y a Lubumbashi, en République Démocratique du Congo, en 2012...

Et puis, non seulement tu m'as entraînée dans cette relation qui commence aujourd'hui à s'affirmer, mais également dans une toute nouvelle pour moi: je suis en effet très enchantée, mon cher ami, de ton adoubement dans l'univers des lettres et des littératures brésiliennes. Je m'y achemine tout doucement; il me faut en effet «prendre possession» de quelques auteurs et mieux connaître l'univers qu'ils décrivent. Je commencerai par l'enfant du Pays, Jorge Amado. Je pense sincèrement qu'au-delà de la francophilie qui nous relie, le Brésil et l'Afrique partagent en commun des points de l'Histoire, points qui nous permettront davantage de nous retrouver.

Humberto:

...Voilà: découvrir ces points de repère, éclaircir les points d'articulation partagés par le Brésil et l'Afrique seront les premiers pas qui nous permettront établir des projets communs. Et pour cela il faut sans doute nous avancer honnêtement, «le cœur ouvert», en dialogue continu, sans parti pris, sans hiérarchisation, des collègues qui peuvent devenir amis comme toi et moi et qui, de façon honnête, avons surmonté les difficultés. Nous avons appris à nous écouter, à respecter l'autre, essayant toujours de comprendre des propos qui ne nous semblaient pas bien clairs. Mais, en faisant le bilan de ces jours d'entente cordiale, pour ainsi dire, je me dis que tout cela vaut vraiment la peine, que nous sommes sur le bon chemin, le seul possible aux gens au Sud, qui doivent trouver les conditions nécessaires pour réaliser le but majeur: produire et diffuser les connaissances, et qui ne disposent que d'une

langue étrangère pou le faire. Nous avons choisi la langue française qui nous permet de nous faire entendre au-delà des nos frontières nationales...

Marie-Rose:

Merci d'avoir enclenché le processus de retrouvailles à travers ce VIIIème Séminaire qui a permis à l'Afrique d'entrer au Brésil et de travailler avec le Brésil. Que notre livre suive avant tout la logique qui est la sienne, celle de la transdisciplinarité qui refuse la compartimentation des sciences et qu'il soit le premier d'une longue série!

Humberto Luiz Lima de Oliveira
Marie-Rose Abomo-Maurin

LITTERATURE ET ENRACINEMENT DANS L'ESPACE: LE SENTIMENT DU DOR, D'ATTACHEMENT AU PAYS NATAL A TRAVERS PESTE A BUCAREST DE TUDOR ELIAD, UN AUTEUR EXILE D'ORIGINE ROUMAINE ET D'EXPRESSION FRANÇAISE

Alain Vuillemin

Il est de multiples manières de se sentir différent, autre, déraciné ou dépaysé, quand on se retrouve émigré ou réfugié en quelque pays étranger. La littérature roumaine de l'exil en langue française en propose maints exemples. Il est plus singulier de se sentir être devenu un étranger en sa propre patrie quand des circonstances permettent d'y revenir après avoir été exilé ou expatrié pendant un temps plus ou moins long. C'est pourtant cette expérience particulière que rapporte Peste à Bucarest, un récit qui a été publié en français, à Paris, en 1989, par Tudor Eliad, un écrivain et un metteur en scène roumain qui avait quitté son pays en 1969 pour vivre en France et aussi aux États Unis, et qui est surtout connu comme un auteur de théâtre, de télévision et de cinéma. Le livre retrace les principales étapes d'un bref séjour qui aurait été effectué en Roumanie, au mois d'août 1989, par un narrateur, Viorel Gold, un ingénieur d'origine roumaine, alors exilé en France depuis plus de vingt ans et devenu français par naturalisation. L'ouvrage a donc paru avant la fin de la Guerre froide et l'effondrement de la dictature totalitaire en Roumanie, le 25 décembre 1989. Ce narrateur, Viorel Gold, raconte ce qu'il en aurait été de ce voyage, un «hadjalik», un pèlerinage qui aurait été effectué par une espèce d'acte de contrition, en son pays natal, entre le 11 et le 28 août 1989, avec sa fille Zina, âgée de seize ans, à l'occasion des vacances de l'Assomption. Tous deux passent quatre jours, du 11 au 14 août, dans le village natal de Viorel, un lieu-dit qui n'est pas autrement nommé dans le récit, puis ils demeurent sept jours à Bucarest, la capitale de la Roumanie, du 15 au 21 août, où ils résident à l'hôtel «Athénée Palace», dans le centre-ville historique, un haut-lieu prestigieux où Viorel éprouve le sentiment de se retrouver comme «à la maison». Il revit son passé. Il le raconte à sa fille Zina par fragments successifs. La chronologie est disloquée par de nombreux retours en arrière, des

remémorations, des descriptions, des digressions, des dialogues, des anecdotes. Ce qui est raconté ou rapporté est découpé en séquences, parfois réduites à des instantanés, à des Àashes. La construction est déséquilibrée. Un «prologue» très long expose les motifs de ce voyage, de ce retour au pays natal - la Roumanie - et en évoque l'atmosphère générale, passée et présente. Une première section, «Le livre des arrivées» décrit très brièvement l'arrivée ou, plus exactement, le départ depuis le village natal, et la venue, l'installation à l'hôtel «Athénée Palace», à Bucarest. En une seconde partie, «Le livre des retrouvés», ce sont des retrouvailles et des rencontres qui se trouvent évoquées. En un troisième temps, «Le livre des retours», c'est la fin du séjour qui est décrite. Un «épilogue», très bref, relate le trajet effectué en un taxi depuis le centre de Bucarest jusqu'à l'aéroport d'Otopeni, et se clôt sur la rédaction par Otilia Ionescu, une amie d'enfance de Viorel Gold, d'une «déclaration», écrite une semaine plus tard, faite à Bucarest auprès de la Securitate, les services de la sécurité de l'État roumain. Telle est la trame générale de ce récit d'un voyage en un pays, la Roumanie, qui aurait été alors ravagé par une épidémie pire que le choléra, une «peste», comme l'indique le titre. Cette maladie est métaphorique. C'est la dictature qui se trouve dénoncée. C'est aussi l'attachement à ce pays, le sentiment de «dor», de regret nostalgique «de la Roumanie, de ses odeurs [...] de ses wagons, de ses couloirs [...] de cette lumière borgne... de ces conducteurs mal habillés, des bancs de bois de seconde classe [...] des filets à bagages [... le dor de ça...». Ce sentiment de mélancolie et de nostalgie est très fort. Le terme est intraduisible en français. Dans ce livre, Peste à Bucarest, le narrateur, Viorel Gold, cherche à retrouver ses racines. Mais ce pays s'est transformé pendant son absence. Les changements sont grands. Quand son avion décolle de l'aéroport de Bucarest pour revenir vers la France, Viorel Gold s'endort. Il rêve. Il revoit tous ceux qu'il a rencontrés. Mais les lieux sont devenus étrangers, les gens différents et la vie, l'atmosphère générale, autre.

I. DES LIEUX SYMBOLIQUES

Les lieux revisités sont symboliques. Ils sont aussi devenus étrangers. En les

retrouvant, le narrateur, Viorel, éprouve toutes sortes de «sursauts de nostalgie, [des] crampes de mémoire, des contractions d'émotion, des vo-missements de souvenirs, des excès d'enthousiasme fracturé par les désillusions». Ce sont autant de manifestations, de symptômes du dor, ce sentiment d'attachement au pays, telles qu'un exilé pouvait les ressentir en l'été 1989. Accompagné de sa fille Zina - qui ne connaît pas la Roumanie et qui refuse de s'exprimer en roumain - il retourne d'abord dans son village natal. Il revient ensuite à Bucarest, la capitale. L'hôtel «Athénée Palace», dans le centre ville, reste la principale référence.

Le village où Viorel est né et où il est retourné au commencement du récit, n'est pas nommé. Il reste anonyme. Il se trouve quelque part en Valachie, la région qui entoure Bucarest, au nord du Danube et tout près de la Mer noire. Il n'est pas vraiment décrit. Il possède un marché, exceptionnellement riche en produits, en fruits et en légumes. Viorel s'y rend, surpris par cette surabondance inattendue. Mais la rue centrale du village était «solitaire, les jardins vides, et les cours silencieuses», observe-t-il. Il ne comprend pas immédiatement pourquoi. Il est logé dans une petite maison traditionnelle, avec une véranda, des toilettes à la turque, au fond du jardin, «pas de frigo non plus, des pannes d'électricité. Et les chambres trop petites, [...] la poussière [...] et les moustiques la nuit...». Sa logeuse, Mme Veta, ne lui a servi qu'un seul plat, depuis quatre jours, à savoir des frites, au grand bonheur de Zina. Un homme, le vendeur de limonade du village, surgit sur ces entrefaites et leur enjoint de partir: «tout le monde [...]. On évacue le village». L'unique milicien du village ne peut rien dire sur les motifs de cette décision. Il lui est interdit par les autorités roumaines de donner des explications à Zina et à Viorel parce qu'ils sont devenus des étrangers, puisqu'ils sont tous deux français par naturalisation. Le pope, le prêtre du village, pour sa part, est ivre mort. La logeuse, Mme Veta, quant à elle, ne fait aucun autre commentaire bien qu'elle ait connu Viorel enfant, et donne non plus aucune indication sinon que «ce n'est pas la peste, monsieur, mais le choléra». Ces signes demeurent énigmatiques. L'auteur, Tudor Eliad, se garde de les expliciter. Officiellement, le village aurait été évacué en raison d'une menace d'épidémie de «choléra». Il faut être roumain ou être très au fait de l'actualité roumaine de l'époque pour comprendre. Au début

des années 1970, les autorités roumaines avaient décidé d'une politique dite de «systématisation des villages roumains» en la langue de bois de ce temps, qui visait à détruire l'habitat rural traditionnel pour contraindre les paysans à se déplacer vers les villes. Le village a déjà été déserté. Le marché regorge de produits parce que «Lui» , le dictateur, Nicolae Ceausescu, va venir. Le village sera détruit ensuite. C'est «une sorte de refuge de la civilisation» ancienne qui disparaîtra. C'est ce que Viorel ne saisit pas immédiatement tant les autres, le limonadier, le milicien, le pope et même Mme Veta lui sont défiants. Au plus lui reste-t-il la possibilité d'imaginer en un rêve ce que ces villages valaques, promis à la destruction, pouvaient être jadis, au Moyen-âge, au temps des grandes épidémies de peste. Telle est le vrai motif du départ précipité de Zina et de Viorel pour Bucarest.

Ce qui est dit de la ville de Bucarest présente des traits analogues. Quelques lieux privilégiés sont mentionnés. Ils ne sont jamais décrits. La représentation qui en est donnée demeure très convenue et, à bien des égards, trompeuse. «Bucarest paraît la même que celle que j'ai toujours connue», affirme le narrateur qui a pourtant quitté la Roumanie vingt ans auparavant, c'est-à-dire en 1969. Or, le 04 mars 1977, la ville de Bucarest a été ravagée par un violent tremblement de terre. Des milliers d'immeubles furent ébranlés ou détruits. Un projet de reconstruction fut élaboré en 1978. Les chantiers s'ouvrirent en 1984. Ils n'étaient pas encore achevés en 1989 mais un cinquième de la superficie du centre ville historique avait été alors rasé, notamment pour permettre l'édification d'un «palais de la République» monumental et d'une avenue de la «Victoire du socialisme» gigantesque. Aucune allusion n'y est faite dans le roman, censé pourtant se passer dans le Bucarest de 1989. Les endroits et les sites qui sont mentionnés sont au contraire des lieux historiques qui renvoient à l'âge d'or supposé de la ville au temps du royaume de Roumanie, avant 1948, l'ancien palais royal devenu le Musée d'Art, la grande place devant ce palais, la salle de concert de l'«Athénée roumain» (une salle de concert qui est un «symbole de Bucarest [semblable à] la tour Eiffel de Paris»), le restaurant «Capsa» sur la Calea Victoriei, l'une des principales avenues, l'Église blanche, à proximité, le musée du village près du lac Herestrau dans la grande banlieue. La «ville jardin», un autre des surnoms de Bucarest, hérité du XIX^e

siècle, est quittée, à la fin du récit, par de «longues perspectives et [des] voies triomphales», celles qui mènent vers l'aéroport de Bucarest, entre des lacs, des parcs et des villas.

Le lieu central demeure l'hôtel «Athénée Palace», au numéro 1-3 rue de l'Evêché, entre le Palais Royal et l'«Athénée roumain». L'action se partage entre sa brasserie, au rez-de-chaussée, son voisinage immédiat, dans le centre-ville, et la chambre où Zina, la fille de Viorel est confinée à partir du 17 août, victime d'une diarrhée cholérique qui est soignée d'une manière clandestine pour ne pas alerter les autorités, avec la complicité d'Oncle Oni, alias Onisifor Stoica, le maître d'hôtel qui règne en maître absolu sur l'hôtel. L'espace se réduit alors au hall de la réception, aux couloirs et aux ascenseurs de l'hôtel, et à la chambre que Zina et Viorel partagent. Les symptômes du choléra sont très exactement décrits. L'Oncle Oni donne des conseils précieux. Il apportera des antibiotiques. Pendant quatre jours et quatre nuits, Viorel passera son temps auprès de Zina pour lui avaler de l'eau salée, cuiller après cuiller, afin de la réhydrater et tout en lui racontant ses souvenirs et son passé en Roumanie. Au jour du départ, Zina sera rétablie. De Bucarest, elle n'aura presque rien vu. La maladie l'en a empêchée.

Le traitement de ces lieux symboliques est révélateur de la démarche. Le village natal qui n'est pas nommé est promis à la destruction. Ce village anonyme pourrait être partout et nulle part. Cette ville capitale, Bucarest, dont le narrateur conserve la nostalgie, n'existe plus non plus. Son centre-ville historique a disparu. Cet hôtel où Zina et Viorel Gold sont confinés est le seul espace de liberté, clandestin, qui leur est concédé. Ils sont en quelque sorte en une situation de dissidence malgré eux. L'absence de description et le refus de toute couleur locale s'expliquent. Le narrateur se sent privé de toute racine. Le monde qu'il a connu a disparu ou est en train de disparaître. C'est aussi une manière très détournée d'évoquer en creux tout ce qui a transformé ce pays, tout ce qui contribue à détruire ou anéantir le sentiment d'identité des Roumains, à savoir l'existence en ce temps, en 1989, en Roumanie, de la censure et de la dictature.

II. DES GENS DIFFÉRENTS

Les gens sont devenus différents. Ils sont distants. Ils sont défiants. Ils s'expriment en termes convenus. On sent qu'ils ont peur. Viorel, le narrateur, en fait l'aveu, il ne sait plus déchiffrer les signes. «J'aurais dû me méfier», avoue-t-il au début du prologue, «mais le vernis de la civilisation [occidentale] m'avait bouché l'odorat, avait ralenti mes réactions, m'avait éloigné de la Roumanie...». Sa première rencontre, à son arrivée, en sortant de son hôtel, avec Andrei, une connaissance d'antan, est significative. L'entretien est à sens unique. Andrei veut tout savoir de tous ceux qui sont partis, qui à Amsterdam, qui à Paris, qui à Caracas, qui en Allemagne, en Amérique, au Mexique, au Brésil, en Afrique, en Chine, au Japon. Tous sont partis, «toute une génération», commente Andrei. À l'unique question que lui pose Viorel, «Andrei sourit comme s'il n'avait pas le droit [de répondre]. Puis, poli [...] prend congé...». Le ton est donné. À la brasserie de l'hôtel «Athénée Palace», l'oncle Oni et Viorel s'expriment à voix feutrée. Ils craignent d'être entendus. Les rencontres avec Otilia ont lieu, toutes, en des endroits publics, en présence du mari d'Otilia, dans la rue, devant l'hôtel, ou en des musées, bref, toujours devant des témoins pour ne pas paraître suspect. Le rapport d'Otilia à la Securitate le précise. Les conversations téléphoniques sont aussi surveillées. Viorel l'explique à Zina. Mais rien n'est dit. Tout est suggéré. L'atmosphère totalitaire de l'époque est restituée d'une manière très indirecte, telle que des étrangers de passage, ces deux expatriés qui sont devenus français, pouvaient le percevoir.

Beaucoup ont fui le pays, parfois en des circonstances dramatiques. Le récit est sans cesse coupé par des épisodes, des anecdotes qui sont autant de retours en arrière sur l'histoire de la Roumanie entre 1945 et 1989. Ce sont des situations poignantes qui sont évoquées. Ils sont autant de témoignages à charge qui tentent de prouver au narrateur, Viorel, qu'il avait vraiment vécu ce qu'il tente de faire découvrir à sa fille, à Zina. Ce sont «leur histoire et leurs peines» qu'il entreprend de raconter. Il commence par évoquer le destin de proches parents, celui d'Ionel et d'Arabela, qui sont toujours restés en Roumanie, ou d'Aaron, parti en Israël puis en Amérique, et qui n'a plus jamais donné de nouvelles. Viennent ensuite des gens anonymes dont personne n'aurait retenu les noms mais que le narrateur avait connus. Il les appelle à la barre comme autant de témoins d'un très long procès intenté contre un pays et

une société atteints d'une maladie étrange. Ce sont des malheureux, des malchanceux, comme ces deux fiancés, Clara et Dragomir, que le sort sépara lors de leur fuite commune de Roumanie, en un même train mais en deux wagons différents, l'un pour Vienne en Autriche et l'autre pour Munich en Allemagne. C'est aussi, par exemple, l'histoire de l'évasion de Zamfir, de sa femme et de son fils, à la nage, en traversant le Danube, et leur installation en Allemagne puis en Australie. Ce sont des histoires vraies, vécues, du moins présentées comme telles. L'auteur énumère les soixante-six noms de ces héros obscurs au début du livre, en les félicitant «pour [leur] courage exemplaire». Au terme du récit, en rêve, au moment du décollage de son avion au départ de l'aéroport de Bucarest, le narrateur les passe en revue. Sa fille Zina l'interroge: «lequel d'entre eux es-tu? [...] Je pense que je suis tous», répond Viorel. Ils sont autant d'incarnations, de reÀets ou de miroirs de lui-même.

Parmi ces témoins qui sont cités à comparaître, il en est de nombreux qui ont été cruellement déçus par l'injustice du sort. C'est l'échec de Nicodim qui n'est jamais parvenu à obtenir un visa pour l'Angleterre et qui finit par déchirer son passeport dans un accès de rage. Ce sont deux amis, Pantélimon et Cosma, qui sont interceptés à la frontière, dans un train, par des douaniers hongrois, et ramenés en Roumanie. C'est Ler qui a réussi à gagner l'Allemagne pour tout juste survivre, sans travail, dans la misère, en une ville minuscule, Shnatz. Ce sont deux frères, Avraam et Varlaam, qui tentent de gagner la Turquie et qui s'égarent en un pays frère, la Bulgarie, on le devine, d'où on ne les laissa jamais sortir. C'est Victor Diacon parti en Israël, qui finit par rentrer en Roumanie, après sa femme Rachel et son fils, d'ailleurs, ou Ludovic, lassé par une existence d'homme entretenu à Paris, en France, qui est saisi par le dor des Carpates, une chaine de montagnes roumaines, et qui décide, lui-aussi, de revenir, quelles qu'en soient les conséquences. Chaque fois, ce sont des vies brisées, des destinées malheureuses ou misérables qui sont évoquées. Tous ont partagé un même rêve avorté, une illusion identique: avoir cru que le bonheur pouvait exister ailleurs. Pour un qui a réussi et qui est cité au début du livre, lors de la rencontre avec Andrei, un certain Mohnblatt qui est devenu milliardaire aux États-Unis, combien n'ont connu que des déceptions et l'amertume.

À la fin du récit, en un bref entrefilet, le narrateur observe que, en Roumanie, «nous [les Roumains] ne sommes ni d'ici ni de là-bas [...], l'Occident ne veut pas de nous, l'Est non plus [...]. C'est ainsi que, en se balançant sur la corde raide entre deux mondes, on en cherche tout en boitant un troisième». La réAexion résume le sentiment éprouvé par ceux que Viorel appelle ses «Amis», les «témoins de [sa] vie». Ils sont une multitude. Ils sont de presque toutes les conditions. Tous, aussi, sont malades de la peste.

III. UNE VIE AUTRE

En Roumanie, à l'été 1989, la vie était devenue autre. Après vingt ans d'exil, Viorel ne reconnaît plus vraiment son pays. Ses sens se sont émoussés. Il s'en fait un reproche. Son retour à Bucarest est une sorte de «pèlerinage de pénitence», effectué pour expier une faute, son «propre oubli de la Roumanie». C'est pour faire découvrir à sa fille Zina «les ténèbres d'un pays si éloigné de la France» qu'il est revenu. Zina a grandi, différente, candide, ignorante d'une peur qu'il ne lui avait pas inculquée, «vide de l'héritage [qu'il avait] refusé de lui transmettre». Ce voyage initiatique avait un but, aider Zina à comprendre le «mal roumain», un mal moral, le communisme, le totalitarisme, tel qu'il était pratiqué en Roumanie, décrit par Viorel comme un choléra, une peste et un immense mensonge collectif.

La démarche est métaphorique. Faute d'avoir vécu en Roumanie et d'être immunisée contre les eaux souillées, Zina se croit atteinte à Bucarest d'une «banale turista», une maladie dont les voyageurs sont souvent atteints. Viorel est aussitôt beaucoup plus inquiet. L'oncle Oni, le maître d'hôtel de l'«Athénée Palace» lui explique, en chuchotant, dans la brasserie pourtant vide de l'hôtel, qu'il s'agit très certainement du choléra. Il lui fait comprendre aussi qu'il était interdit par les autorités d'en parler. Un secret entoure la maladie. Une hospitalisation n'est donc pas concevable. Zina devra être soignée à l'hôtel, dans sa chambre, sans que personne ne le sache. Le personnel a ordre en effet de signaler toute anomalie. Zina devra garder la chambre quatre jours. Viorel ne devra pas la quitter une seconde. Il devra lui faire boire, sans cesse,

de l'eau bouillie et salée, par petites cuillères. L'oncle Oni veillera sur eux de loin. Il leur fera parvenir des antibiotiques, toujours clandestinement. Au jour du départ, Zina, encore endormie dans le taxi qui les emmène à l'aéroport, est à peu près rétablie. La maladie était donc réelle. Zina en est une victime emblématique. Mais l'existence de cette endémie latente, à Bucarest et dans tout le pays, dont il est interdit de parler, mais dont la menace est mise en avant, au début du récit, pour justifier l'évacuation du village natal de Viorel par tous ses habitants et pour masquer la mise en œuvre de la politique de destruction des villages roumains et de l'habitat rural, est un signe d'un mal, d'un malaise beaucoup plus profond, associé à des formes insidieuses de mensonge et de manipulation.

En comparaison, la peste est décrite d'une manière plus allégorique. Le nom de cette maladie très contagieuse est présent dans le titre du roman, Peste à Bucarest. Par un paradoxe singulier, aucun cas de peste n'est pourtant décrit dans le récit. L'auteur se contente de dire que le choléra serait, selon une note, son «petit frère», qu'il usurperait même son nom et s'entendrait appeler, dans la rue, «Peste». Mais «la Peste est», déclare-t-il, «la sœur aînée des maladies». Il s'en remémore toutefois les ravages au temps du royaume Valaque, au haut Moyen-âge. «Les villages», revoit-il dans sa mémoire, «étaient brouillés d'un rideau de fumée bleuâtre s'élevant des feux de mazout et de goudron qu'on avait allumés. Ils avaient l'air mort, cassé. Les auberges étaient vides, les églises désertes et les cours des seigneurs cadennassées ou gardées par des mercenaires en armes. Les gens, le peu qui avaient survécu, étaient fantomatiques. Les pestiférés tâtonnaient l'air asphyxié [...]. Seuls, les croque-morts avaient les mains libres [...]. Les mendiants [étaient] envoyés au monastère, les tziganes chassés de la ville, les cafés et les auberges fermés et interdits [...]. Les maisons arrosées de vinaigre et les rues de chaux [...]. La musique [...] interdite»

Seul, dans la rue, en son village, au début de son récit, le narrateur se rappelle ces «événements des grandes pestes [qu'il avait] vécues par l'intermédiaire des livres et des tableaux, des estampes ou des gravures», au temps de sa jeunesse et de sa scolarité. La vision, impressionnante, préfigure ce dont il prendra conscience, en cette fin du XX^e siècle, en août 1989, à Buca-

rest. Il en donne aussi l'explication par des détours délibérément contournés.

En une brève parenthèse, en effet, Viorel expose qu'il existe une «terrible tentation de comparer le communisme à la peste pour justifier la fuite de [sa] génération». Seule, la banalité de la métaphore l'en empêcherait. Le propos reste cependant très contradictoire et obscur. Le débat reprend un peu plus loin, dans le récit, quand Zina se «demande pourquoi ce secret, ce mystère autour d'une épidémie?». Viorel ne sait comment réagir. Peut-il lui «dire qu'un pays qui veille au niveau de vie et d'hygiène de sa population, au développement des connaissances médicales et à son haut degré de civilisation ne peut pas s'avouer atteint par une telle maladie, symbole de tout le contraire?». Il préfère lui répondre qu'il n'en sait rien. Le mensonge masque l'existence du mal. Ce n'est qu'à la fin du livre, au début d'un autre entrefilet, que le mot «dictature» est enfin utilisé. La Roumanie, en 1989, était une dictature qui ne s'avouait pas. Le livre l'illustre. Les «masses ouvrières [y étaient] libérées». Le mensonge d'État avait été institutionnalisé. La liberté n'y existait plus. C'est ce que décrit et illustre chacune des anecdotes qui sont rapportées, sans que le narrateur s'engage davantage. Mais, «contre le communisme, il n'y a pas mieux que le communisme», s'exclame-t-il. C'est contre ce mal moral et politique que Viorel a tenté d'immuniser sa fille Zina, trop candide, en entreprenant ce pèlerinage ambigu.

CONCLUSION

Paru en France, en 1989, le livre de Tudor Eliad, *Peste à Bucarest*, s'enracine dans la réalité quotidienne de la société roumaine à la veille de l'effondrement de la dictature de Nicolae Ceaucescu et de la chute de la République socialiste de Roumanie. Il exprime un sentiment intense d'attachement au pays natal, quelles qu'en soient les absurdités apparentes, les incohérences et les contradictions, ce que les Roumains appellent le dor - le dor de țara - le «mal du pays», un mélange de regret et de nostalgie intense, un état d'âme très particulier induit par l'éloignement du sol natal, du terroir, du pays d'origine.

Ce récit raconte une désillusion. Le narrateur, Viorel Gold, expatrié depuis plus de vingt ans et devenu citoyen français, raconte ce qu'il en aurait été d'un bref séjour en Roumanie entre le 11 et le 21 août 1989, de part et d'autre de la fête de l'Assomption, une période de congés en France. Il est revenu au pays, en son village natal tout d'abord, puis en la ville capitale, à Bucarest, avec sa fille Zina, âgée seize ans, née française et parfaitement assimilée à la société française. Il veut lui faire découvrir la vraie Roumanie, celle à laquelle il est resté attaché. Il reconnaît et il ne reconnaît pas son pays. Les lieux qu'il revisite, son village natal, le centre de la ville de Bucarest, sont sur le point d'être détruits ou ont disparu. Le passé a été effacé. Les gens sont devenus très distants, méfiants, différents. En 1989, en Roumanie, une loi interdisait tout contact avec les étrangers. Or, Zina et Viorel sont devenus des citoyens français à la suite de leur naturalisation. Ils ont donc officiellement cessé d'être roumains tout en le demeurant intérieurement. Le narrateur en est donc réduit à citer des témoins particuliers, ceux qui sont partis, ceux qui ont tenté de partir et ceux, aussi, qui sont revenus et qui, presque tous, ont été cruellement déçus par la destinée. Une manière de vivre très particulière, dominée par la peur, la méfiance, la suspicion et le mensonge, se révèle à travers ces témoignages. C'est un «mal» trop roumain que l'auteur, Tudor Eliad, tente d'évoquer. Il essaie de le décrire par l'intermédiaire d'une métaphore centrale, contenue dans le titre, celle d'une maladie endémique ou épidémique, la «peste», pour désigner ce qui infecterait ou corromprait les Roumains de l'intérieur. Ce qui en serait la cause, c'est le mensonge, la manipulation de l'information, «l'impossible caché au visage, l'interdit ressenti comme une gêne [...] la monotonie planifiée, la répétition devenue règle, l'injustice monnaie courante, le mépris habituel» entraperçus à la télévision, en la chambre de son hôtel, à Bucarest. C'est aussi une forme d'auto-aveuglement, de cécité et de surdité, de mutilation volontaire de la part de tout un peuple. Une réaction de Viorel l'énonce très clairement: «sans l'excuse de la dictature, notre mensonge n'est imputable qu'à personne d'autre que nous-mêmes» . C'est ce qu'il observe, c'est ce qu'il décrit et c'est ce qu'il tente de faire entrevoir à Zina. Ce voyage est un échec. Ils ne retrouvent pas leurs racines. Le village où Viorel et Zina se sont rendus avait déjà été déserté. Il n'y retrouve presque rien du passé. Il n'y restait plus personne

en dehors de leur logeuse, Mme Veta, chez qui Viorel venait jadis en vacances. À Bucarest, Viorel ne rencontre guère qu'Andrei, l'Oncle Oni, Otilia Ionescu et son mari. Le reste du temps, il a été contraint de demeurer au chevet de Zina, victime d'une crise de tourista ou de choléra peut-être, dans la chambre qu'elle occupait à l'«hôtel Athénée Palace» de Bucarest. De la ville, il n'a guère entrevu que les toits par la fenêtre de cette pièce. La chambre devient un autre symbole de l'enfermement général de tout un peuple. Zina y découvre Bucarest à travers ce qui en est présentée dans un Guide Bleu, un guide de voyage français. Viorel y était venu avec elle pour en «détruire l'illusion, en créer une autre ou en expliquer une troisième», et contribuer à exercer son sens critique. Il ne réussira pas vraiment à lui faire comprendre ce que c'est que d'être roumain, sinon quelqu'un «qui croit qu'ailleurs, c'est meilleur». Le commentaire est désabusé. Viorel est réduit à ressasser ses souvenirs et à rapporter des témoignages recueillis par ouïe-dire. Ce pays, pourtant, la Roumanie, est le sien. Il continue à l'aimer et à en éprouver un dor irréprouvable.

ECRITURE POETIQUE DE LA DOULEUR DANS DE L'AUTRE COTE DU REGARD DE KEN BUGUL

Alice Delphine Tang

Le roman *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul exprime la douleur de l'héroïne face à l'amour maternel. La romancière poétise l'expression de cette douleur à travers un texte rythmé et versifié certes, mais qui a surtout recours aux symboles, à la métaphore et à plusieurs figures rhétoriques qui permettent à l'artiste d'exprimer les silences, les sous-entendus et les énigmes. La douleur de l'héroïne symbolise successivement la douleur de la femme et celle de l'Africain. Pour elle, accepter de résoudre le problème de la crise de soi est inséparable de la cohésion dans la cohabitation entre le soi et l'autre.

INTRODUCTION

Le roman *De l'autre côté du regard* de la Sénégalaise Ken Bugul est construit autour d'un dialogue entre la narratrice et sa mère, alors que celle-ci est morte. C'est aussi un roman qui évoque des souvenirs d'une enfance marquée par le manque d'amour, qui décrit l'arrivée des colons dans un pays imaginaire et revisite des pages de la tradition africaine. L'altérité est donc au centre de l'intrigue de ce roman et elle se décline dans les rapports familiaux, dans la rencontre du Noir avec l'homme blanc et naturellement dans le choc culturel et linguistique. L'héroïne reproche à sa mère de ne l'avoir pas aimée de son vivant. Mais la perte de la mère entraîne, par le biais de l'écriture, l'amour de l'héroïne pour son frère qu'elle n'avait jamais aimé du vivant de leur mère. La mort opère ainsi un changement dans le comportement des vivants. Ce roman est remarquable par son écriture qui n'a du romanesque que le titre et la trame de l'intrigue. Comment Ken Bugul poétise-t-elle cette altérité marquée par la douleur et quel sens revêt l'écriture poétique de la douleur dans cette œuvre? Que représente l'autre dans ce roman de Ken Bugul? Il s'agit ici de l'expression des souvenirs douloureux. L'altérité ne se

réduit pas aux rapports qui lient les êtres dans le roman. Le texte romanesque est un tissu des actes du langage et dans tout acte de langage, le locuteur communique avec des interlocuteurs dans un contexte particulier. C'est pourquoi Mikhaïl Bakhtine considère que le roman est un système dialogique d'images, de langues, de styles, de consciences concrètes et inséparables du langage. Il s'agit de la poétique d'énonciation pour décrire l'ambivalence des relations humaines et du sens de ces relations sociales dans l'écriture romanesque, quatre articulations ponctuent cette étude:

- la mère comme une source de douleur,
- le complexe d'oedipe et le complexe de castration ;
- le renouveau de l'écriture féminine et son imposition dans le champ ;
- enfin, l'Afrique - mère et la rencontre avec l'autre.

I - L'AUTRE COMME SOURCE DE DOULEUR

Dans la scène 5 de la pièce Huis clos de Jean-Paul Sartre, trois personnages décédés sont enfermés dans une même pièce sous les regards les uns des autres, des regards que chacun d'eux perçoit comme le jugeant de ses fautes. C'est dans ce contexte que l'un deux, Garcin dira: «l'enfer c'est les autres». L'autre a donc toujours une odeur de menace à mon bonheur et à ma liberté. La narratrice du roman de Ken Bugul raconte sa douleur causée par l'absence d'affection maternelle. Sa mère s'occupait plutôt de sa petite fille, enfant naturelle de la sœur de la narratrice qui ne s'en occupait pas. Cette narratrice en veut à sa nièce, Sanamar, parce qu'elle lui a volé l'amour maternel. La narratrice a, pendant son enfance, conclu que sa mère ne l'aimait pas. Ses souvenirs d'enfance sont décrits dans le roman comme chez Freud, c'est-à-dire des mécanismes des souvenirs qui se transforment à un écheveau complexe mêlant réalité, rêves et souvenirs. La solitude et l'abandon sentis ou réels l'entraînent dans une quête de soi. Mais celle-ci est exprimée sous la forme d'un paradis perdu que le personnage veut reconquérir. Ce retour vers un paradis perdu se lit dans ce désir de comprendre. À cet effet, la romancière inonde son texte de questions, ce qui illustre des anaphores et la répétition des mêmes pensées, ce qui illustre une stigmatisation de la douleur :

- pourquoi mon frère Atoumane n'avait-il pas d'enfant? (p.82);
- pourquoi toutes les jeunes filles de cette maison tombaient-elles enceintes?

(p.85);

- pourquoi ma mère avait-elle voulu m'humilier? (p.114).

Toutes les interrogations et les exclamations de la narratrice ont un effet sur le lecteur qui y voit une ambivalence liée à la solidarité dans les familles africaines. La mère de la narratrice est accusée par celle-ci, car à force de vouloir protéger sa petite fille délaissée par sa propre mère (et presque handicapée), elle n'a pas comblé l'attente de sa propre fille sur le plan affectif. Par rapport à sa parenté, l'enfant s'est trouvée dans une situation de mineure psychologique, contrainte à subir une forme de diktat ; dans la mesure où ce manque d'amour, qui sera suivi par la séparation avec sa mère partie dans un train, n'a pas été choisie:

Moi qui n'avait pas vécu comme je le voulais parce que j'avais perdu ma mère! Ma mère qui m'avait quitté un jour.

Pour aller retrouver ma nièce Samanar (p.63).

La mère a pris un jour le train. Cet engin a une signification dans le texte. La narratrice exprime aussi sa déception face à l'espoir de retrouver cet amour maternel en ces termes:

C'est toujours avec tristesse que je me souviens du jour où je rejoignis ma mère. J'avais couru vers ma mère dans un train.

Un train que j'aimais parce qu'il m'emportait vers ma mère.

Quand j'étais arrivée pleine d'espoir, je reçus le choc de ma vie. Ma mère n'avait pas couru à ma rencontre (p.67).

Le choix du train par la romancière est symbolique et porteur de sens. Dans *Les Destinées*, Alfred de Vigny montre que le voyage par train rappelle

la destinée de l'homme, son voyage sur terre avec une station de départ, la naissance et une station d'arrivée la mort. Le train qu'évoque la narratrice dans le roman de Ken Bugul peut plutôt revêtir l'interprétation symbolique que donne Jean Chevalier dans son dictionnaire des symboles, à savoir une organisation qui ne marche bien que selon un ordre et une hiérarchie inÀexibles, ignorant le sentiment. La marche du train est prioritaire et les autres lignes de communication voient leur circulation stoppée aussitôt qu'un train est annoncé. C'est qu'un transport public est plus important que les transports privés. Dans le roman selon les déclarations argumentatives de la narratrice, c'est sa nièce Samanar qui reçoit une marche prioritaire et dont l'arrivée l'a sevrée de l'amour maternel. Et la mère elle-même est comme un train, elle représente les forces de liaison et de coordination agissant au sein de l'ensemble psychique de l'enfant. Le texte est entièrement versifié avec l'utilisation abondante des anaphores, des répétitions incantatoires de la mort et du deuil, usage d'un questionnement oratoire et des analogies proliférantes, mélange du naturalisme et du mystique. Il s'agit d'un récit fondateur de deuil et de quête, d'un récit de la déchéance et de la dissolution. Dans cette quête du sens de la mort, et donc de la vie, la narratrice interpelle la nature à travers la pluie et les nuages pour se rapprocher de sa mère après la mort. Le deuil n'est pas une hantise lieu de l'effroi comme dans les textes des romantiques et des modernistes (Baudelaire). La perception de la mort dans ce roman montre une vision africaniste de cette réalité. Elle n'est ni libération ni refuge ni fin de l'existence. Comme dit le poète Birago Diop, «les morts ne sont pas morts».

Après la mort de sa mère, la narratrice renoue le contact avec elle. Le roman devient un dialogue outre-tombe. L'amour maternel renaît avec la mort. Ken Bugul met ainsi en conÀit deux formes de maternité ; la maternité charnelle et la maternité non charnelle, non matérielle et psychologique. Le sevrage de la mère charnelle a occasionné des cris de douleur dont les échos se répercutent dans l'énonciation et par conséquent dans l'écriture romanesque. Ce roman exprime, non pas l'accomplissement d'un désir inconscient comme l'indique Freud, mais plutôt l'explosion d'une frustration qui transparaît à travers les mots amers et le ton de reproche qui se dégage tout au long du texte. Nous sommes en face d'une écriture symbolique du désir infantile s'inscrivant

dans le complexe d'oedipe.

II - LE COMPLEXE D'OEDIPE ET LE COMPLEXE DE CASTRATION

Après les travaux de Freud, plusieurs interprétations ont montré les transformations du mythe d'oedipe en littérature. C'est dans cette optique que s'inscrit la théorie de la décentration du moi basée sur la théorie de la «castration» de Jacques Lacan selon, pendant l'accouchement, l'enfant subit une première castration générée par la séparation du ventre maternel. C'est ici le paradis perdu. Cette séparation se manifeste sous la forme d'un manque ou d'un désir. La romancière Ken Bugul réveille la douleur d'un monde perdu à travers l'amour maternel, d'un monde à jamais détruit par la mort de cette mère. Avec la rupture, l'enfant se reconnaît comme «Moi» à travers un «autre». C'est un acte qui naît de l'unité brisée et la séparation d'avec sa mère est vécue comme une fragmentation:

Surtout l'ampleur du vide créé par la disparition de ma mère.
Une mère que je n'avais pas connue comme je le voulais
(p.53).

Sur le quai d'une gare. Dans la séparation d'une mère avec son enfant, qui souffrait le plus? La mère ou l'enfant? La souffrance d'une enfant était plus perceptible, plus visible. L'enfant était triste. L'enfant pleurait. L'enfant sanglotait. L'enfant ne mangeait plus. L'enfant ne riait plus. L'enfant était couché toujours (p.58).

L'héroïne voudra retrouver le paradis perdu, retrouver le contact avec le sein maternel. La quête du sein maternel du corps physique de la mère constitue l'objet d'une quête dans ce roman. Écoutons cette poésie lyrique de cette quête clamée par la narratrice :

Je fouillais ma mère. Je cherchais le sein de ma mère. J'avais besoin de tenir le sein de ma mère, dans mes mains. J'avais envie de téter le sein de ma mère. J'avais sept ans ...

Je pleurais en silence toutes les nuits. En contemplant le corps de ma mère. Ce corps dont j'avais tant besoin ... Ce corps qui ne se donnait qu'à Diaréto (p.67-68).

L'écriture du corps, comme disait Hélène Cixous, est une caractéristique de l'écriture féminine. Chez Ken Bugul, le corps est décrit comme faisant l'objet d'une domination. Il est jeu et enjeu du social et l'un des points de la singularité de l'écriture féminine.

Pour saisir l'idée du corps comme objet de domination, il faut d'abord comprendre que dans sa plainte, la narratrice désire le corps de sa mère en même temps qu'elle plaint sa domination du fait de multiples charges familiales et de l'abandon de ce corps par son père qui s'était séparé d'elle pour d'autres femmes.

On note un glissement qui s'opère entre le corps de la fille et celle de la mère.

Lorsqu'elle pose cette question: «Dans la séparation d'une mère avec son enfant, qui souffre le plus?» (p.58).

Elle entend montrer qu'en fait la souffrance de la fille est également celle de la mère, c'est la souffrance de la femme, d'où cette parole: «une mère devait souffrir aussi de la séparation d'avec son enfant. Terriblement. Atrociement viscéralement» (p.58).

Le texte expose des scènes dans lesquelles la mère apparaît à sa fille après sa mort, dans l'eau de la pluie. La narratrice attendait impatiemment ces moments de rencontre avec sa défunte mère qu'elle ne voyait pas, mais dont elle entendait seulement la voix, une voix qui chantait une berceuse pour s'introduire dans l'espace ponctuel de sa fille. La voix de la femme, est un thème de l'écriture féminine selon Hélène Cixous. Bref la narratrice se réconcilie et fusionne avec sa mère De l'autre côté du regard. A la fin, elle vivra une deuxième mort de sa mère. Ce qui sera une sorte de réincarnation en elle:

Et soudain je perçus comme un bruit de Àeur qui éclôt.
L'apparition de ma mère s'évanouit et se dissipa en
volumes parmes. Ma mère venait de mourir
- Ma mère, ma mère! M'écrai-je. Sa voix se confondit dans la
mienne. Et je me mis à chanter. Ayo néné, ayo néné (p.281-
283).

La narratrice chante ici la même berceuse que celle que chantait le fantôme de sa mère pour s'annoncer à elle. Il est donc clair que cette confusion de la narratrice d'avec sa mère signifie que la douleur, la séparation dont il est question dans cette œuvre est celle de la femme et que cette douleur est symbolique d'un mode de subjection.

III - LE RENOUVEAU DANS L'ÉCRITURE FÉMININE ET SON IMPOSITION DANS LE CHAMP

Le champ littéraire est un espace de pouvoir au même titre que la francophonie et d'autres concepts de ce genre. Au sein même de la francophonie, on compte des micro-espaces de pouvoir du domaine scientifique. Le champ littéraire est sous le pouvoir des hommes. Par le passé, la visibilité des écrits de femmes a souvent été très modeste. Notre époque est marquée par la détermination des écrivaines à s'affranchir de la stigmatisation de leur apport à la littérature, depuis 1975.

En fait, la quête de l'amour maternel que nous venons de décrire plus haut est une quête du féminin, de la revalorisation de ce féminin qui est une construction symbolique de la légitimité des écrivaines, la dénonciation de la suprématie masculine dans le monde des lettres, et surtout l'exposition d'une esthétique, une subversion par l'écriture qui se charge d'une fonction de transformation sociale. Cette révolution symbolique connaît aussi des particularités. La femme africaine a un langage particulier. L'écriture du corps dans

d'autres cultures peut vouloir dire la jouissance sexuelle ou la liberté de la femme de disposer de ce corps comme elle l'entend. Mais la narratrice exprime sa révolte contre cette forme de libération du corps féminin en repoussant une fille lesbienne qui la violentait :

Elle me dégoûtait cette fille. La nuit cette petite fille au teint jaune me montait dessus par la force. Elle enlevait mon pagne, arrachait mon slip, avec violence. Et elle frottait son sexe volumineux sur le mien jusqu'à la jouissance. Je résistais parce qu'elle me dégoûtait. A cause de son teint jaune et sa manière de manger. Cette fille me violentait

pour avoir du plaisir. Peu à peu, je commençais à aimer cette violence. Mais la répugnance était toujours là. Et je passais au dégoût à la jouissance (p.5).

Le roman de Ken Bugul reprend donc les thèmes que Hélène Cixous attribue à l'écriture féminine mais s'en démarque. On peut aussi dire que le roman féminin généralement un point de départ, qui fait que l'action commence par une crise de soi, un déséquilibre entre la femme et son entourage ou par une crise identitaire, l'identité sexuelle d'abord.

Le récit de *De l'autre côté du regard* est une linéaire constamment brisée. Il est envahi par l'analepse qui dévoile les séquences de la vie de l'enfance de la narratrice, marquée par l'absence d'amour maternel. On assiste à un constant retour au point de départ, à l'enfance. Le livre est indiqué dans le paratexte comme étant un roman. Mais il est constitué d'un ensemble de vers. Cette forme n'est pas propre à l'écriture féminine. Mais cette organisation épouse la forme d'une berceuse. Ken Bugul reprend un aspect qui caractérise le roman féminin : la mise en image de la femme dans la narration. Cette narration se fait à la personne «Je» distinct dès l'ouverture du texte, à un «lui» équivalent du frère Bacar Ndaw! L'amour de la narratrice pour son frère est intercalé dans le récit par celui de la mère. Le «Je» de la narratrice devient souvent le «Nous». Il s'agit d'un «Je» collectif. Toutes les femmes qu'elle évoque se caractérisent par leur affection pour les hommes, fils, époux. L'amour, sur-

tout l'amour qui fait souffrir, est un thème du roman féminin. Les femmes se jettent l'idée selon laquelle leur écriture est centrée sur certains thèmes dits féminins, tels que l'amour, la maternité, etc... Ceux-ci sont très présents dans ce roman de Ken Bugul. Mais il est aussi remarquable par son dialogue avec d'autres savoirs. Aussi, le mysticisme couvre-t-il tout le texte. Il s'annonce dès le titre du roman De l'autre côté du regard. Quel est la conception de ce monde par l'Africain? Ken Bugul nous dit que les êtres de ce monde ont les mêmes activités que ceux qui vivent dans le monde palpable et mieux, ils voient ce qui s'y passe, leur regard nous suit. La mère morte peut parler à sa fille en évoquant des faits passés. Leur mémoire est donc active. La mère précise qu'elle ne peut communiquer avec sa fille que par les eaux de la pluie. Elle a révélé à sa fille que son apparition n'est possible que quand il pleut.

Universellement, la pluie est considérée comme le symbole des influences célestes reçues par terre, agent fécondateur du sol. Le mysticisme de la pluie exprime donc dans le roman, en premier lieu la fécondité féminine qui multiplie l'humanité. Elle est considérée en Afrique comme une bénédiction ou comme le sperme fécondant, source de fertilité.

Le rêve de la narratrice, le jour où elle est tombée enceinte, laisse penser que cette pluie annonçait cet événement: «Le jour où j'étais tombée enceinte, j'avais fait un rêve. J'avais rêvé que de mon pouce droit coulait du lait» (p.222).

L'écriture féminine est parfois une écriture de transposition. Ici, la fille se transpose vers la mère. La douleur devient ainsi celle de la femme tout court. Mais cette femme prend parfois le visage de l'Afrique. On verra donc que la révolte de la femme et la quête de soi prennent l'allure d'une quête identitaire de l'Africain.

IV - L'AFRIQUE-MÈRE ET LA RENCONTRE AVEC L'AUTRE

Dans un enchevêtrement des récits, la narratrice évoque une autre domination, celle de l'Afrique par les colonisateurs. Pour décrire la maison paternelle, elle glisse furtivement une date dans le but de réveiller la mémoire historique:

Dans cette maison construite par mon père en 1914 / Cette date était inscrite en haut du bâtiment / Sur la façade est qui donnait sur la petite mosquée / Mon père avait une formation de maçon. Il avait beaucoup voyagé en Afrique. Il était parti travailler dans les grands chantiers coloniaux (p.71).

Cette introduction d'une date qui renvoie à la deuxième guerre mondiale et à la colonisation met l'Afrique au centre de l'histoire. La domination et le traumatisme sont plus explicites quand la narratrice décrit l'arrivée des colons dans leur territoire et des attributs de la colonisation parmi lesquels le casque colonial:

Un jour dans cette période d'une vie tranquille, deux Blancs arrivèrent. Les Blancs portaient des culottes en kaki et des chemises à manches courtes. Ils avaient aux pieds de grosses chaussures fermées [..]. Ils portaient des casques. Nous étions encore sous domination coloniale [...] Le Blanc représentait la terreur. Il était terrifiant à l'époque (p.151).

Ces évocations sont moins longues et couvrent parfois deux à trois pages. En outre, ils sont énoncés dans un passé révolu. Le contexte d'énonciation indique qu'il s'agit d'une page de l'histoire qui est déjà tournée pour la narratrice et tous les siens. Cet effacement historique s'accompagne d'un retour aux sources.

Les traces de la colonisation sont effacées et font place à la culture traditionnelle.

L'Africain de ce roman ne connaît que la médecine africaine: «Les écorces de Kel étaient un excellent remède contre la fatigue» (p.180).

L'exil est vécu comme une rupture totale avec la famille et chaque lettre en provenance du pays natal est source de souvenirs. L'exil est déconstruit : «Je vis dans un exil forcé et voulu en même temps un exil non pas doré mais grisâtre. Un exil sans lumière» (p.27). La sorcellerie est décrite comme faisant partie intégrante de la vie quotidienne. Les vivants communiquent avec les morts comme disait Birago Diop «les morts ne sont pas morts». Des hommes

sorciers qui ressuscitent des personnes la nuit dans les cimetières. Des personnages capables de voler les âmes d'autres personnes. Bref, le roman fait un coup de grâce à la raison occidentale.

La quête identitaire se lit aussi au niveau linguistique avec une insertion très développée des mots wolofs dans le texte et des chants en langues locales:

Mame Yalla may gnu ndox !
Grand-père Dieu donne-nous de l'eau!
Bughu dunde fay la ndox !
Quand nous seront grands nous te parleront! (p.241)

Lorsque la narratrice exprime cette douleur, elle procède de façon à brouiller l'identité de la mère et celle de l'Afrique. La mère est donc réelle et symbolique dans ce roman. Elle représente les origines et la racine de l'être. La narratrice qui vit en exil souffre de la séparation avec tous les siens. Cette séparation est énoncée dans l'œuvre sous la forme d'un cri de douleur. Car, sous le prétexte qu'elle a été sevrée de l'amour maternel, elle avoue: «J'avais essayé de me reconstruire une vie ailleurs» (p.58). C'est donc un essai, un test qui a mal tourné. L'exil de ce personnage est involontaire parce qu'il répond à un rejet de l'individu au sein de sa cellule sociale. L'écriture féminine insiste généralement sur l'hostilité dont sont victimes certains personnages féminins au sein de leur environnement social. L'exil et l'errance sont alors une conséquence de leur marginalisation. Et l'ailleurs est construit sous la forme d'une utopie, une construction purement imaginaire, une chimère. Quand Thomas More inventa le mot latin «utopia», il renvoyait à un non «topos», à une île située nulle part. Dans le roman de Ken Bugul, cette île imaginaire est désignée par l'appellation «l'ailleurs». La narratrice s'est installée à l'étranger, question de fuir la pression sociale, mais sa souffrance s'est aggravée par le mal nostalgique. Le roman devient ainsi une mise en forme de la quête des origines.

CONCLUSION

De l'autre côté du regard est formellement un long poème, écho d'un cri de douleur née de la séparation d'une fille de sa mère. Cette séparation qui est

à la fois réelle et symbolique introduit dans ce texte les idées de la dépendance et de la domination, celles du contact entre le «moi» et «l'autre» dans cette situation de dépendance. Ainsi la douleur caractérise toute relation de domination et de dépendance. La romancière a fondé une historicité où l'autre est intériorisé et qui donne à l'individu de retourner à la source fantasmatique des origines africaines. L'écriture de la douleur, en dehors du fait qu'elle illustre l'insociable sociabilité, c'est-à-dire l'indissociable situation actuelle dans les rapports avec l'autre et leur caractère indispensable, crée un style poétique, expression d'une quête de soi. Cette reconnaissance de soi qui se reconnaît seulement dans la confrontation avec l'autre. Comme disait Michel Tournier dans *Vendredi ou les limbes du pacifique* (1967): «Je sais maintenant que la terre sur laquelle mes deux pieds appuient aurait besoin pour ne pas vaciller que d'autres que moi la foulent».

REFERENCES

- BUGUL, Ken. *De l'autre côté du regard*. Blida (Algérie): Terres solidaires, 2008.
- TOURNIER, Michel. *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Paris: Gallimard, 1967.
- BAKHTINE, Michaël. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, Tel, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Essai de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1975.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre II, le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1978.
- Cixous Hélène. *La jeune née*. Paris: Union générale des éditions, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *Le champ littéraire*. in *Lendemain*. Berlin, 1984, p.5-20.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1996.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture femme*. Paris: PUF, 1981.

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE EN FRANCOPHONIE: LES ENJEUX D'UNE POÉTIQUE DE L'ALTÉRITÉ

André-Patient Bokiba

L'altérité est une notion par essence pragmatique: elle implique une éthique de la relation et du contact. L'autre est toujours ce que je ne suis pas, et c'est ainsi que l'on est toujours l'autre de l'autre, quand on n'est pas à la fois soi et l'autre soi-même, c'est-à-dire un espace duel de rencontre de soi et de l'autre. La francophonie est, dans cette perspective, un espace de rencontre et de contact entre une langue, le français, et des cultures non originaires de cette langue. Elle est bâtie sur le socle de cette non-coïncidence historique entre la langue et la culture. Dans cette optique, la langue, élément privilégié de la définition d'une culture, s'en détache et se fait autre, se constitue en outil d'expression ouvert. Cette vision de la francophonie perçue comme dissidence fondamentale de la culture par rapport à la langue explique le relatif désintérêt que lui vouent les Français, en raison de cette indistinction et de cette indifférenciation naturelle construite au cours de l'histoire de la nation française. Ainsi, on parle des littératures d'expression française, de littératures francophones, de littératures de langue française qui n'ont rien à voir avec la littérature française, et c'est tout le cœur du débat de la littérature-monde en français. Il convient aussi de préciser que si la francophonie est la rencontre de la langue française avec d'autres cultures, celles-ci sont animées, à l'instar de la culture française, par d'autres langues. Par déduction, la francophonie est une scène de rencontre entre la langue française et les autres langues, l'une et les autres lestées d'expériences culturelles et historiques particulières. Tous les pays ou tous les individus ayant le français en partage affichent cette dualité de base. La littérature québécoise s'écrit en contrepoint de la littérature canadienne d'expression anglaise. Les littératures francophones européennes (belge, suisse romande) fleurissent dans un contexte linguistique au moins diglossique. Les littératures francophones africaines au nord et au sud du Saha-

ra, naissent dans des pays plurilingues. En somme, la francophonie un espace de bruissement kaléidoscopique d'identités.

Quand on considère la littérature, elle est, indépendamment de sa dimension anthropologique, un objet culturel qui doit sa spécificité, en tant que production de l'esprit, à la langue qui fonde son existence. Dans la poétique de l'altérité, l'objet langue en littérature, en relation à l'aspect pragmatique signalé plus haut, concerne, dans le cadre francophone qui nous préoccupe, l'écrivain et le lecteur.

À propos de l'écrivain, son enjeu majeur réside dans le choix d'écrire en français, en raison d'un commerce particulier et d'une acclimatation devenue atavique avec cette langue qui invalide le recours à une autre langue. Cette appropriation explique la récurrence de la question sur le choix d'écrire en français posée aux écrivains francophones, question sous-tendue par l'idée d'une tension implicite entre l'identité culturelle de l'auteur et son usage d'un médium étranger. L'enjeu n'est pas mince, car il s'agit, pour l'écrivain francophone, de transférer et de traduire dans ou par une langue étrangère, des mondes ou des expériences participant d'une culture autre. L'écriture francophone s'apparente foncièrement ainsi à un acte de translation. Elle relève d'une poétique de l'altérité, car elle consiste pour l'écrivain de se dire par l'autre, de couler son identité dans une langue autre. En fait, le rapport identité-altérité se résout chez l'écrivain francophone en son hybridité, car son identité participe de son appartenance à plusieurs sphères identitaires. L'écrivain francophone est acteur de différentes cultures du parcours de son existence. Ce fait fonde le processus traductif de son activité d'écriture, l'acte d'écriture participe d'une dynamique traductive implicite : son appartenance à au moins deux cultures, la culture originelle et la culture acquise ou conquise, celle de ses lectures ou de son commerce avec la culture de l'autre. L'écriture francophone est la scène d'une dynamique interculturelle, c'est-à-dire le lieu par excellence où se déploie le rapport à l'altérité.

Pour le lecteur, la traduction assume cette double dimension linguisticoculturelle dans la mesure où elle lui ouvre l'accès d'une œuvre écrite au départ dans une langue. Gharaa Mehanna écrit, à ce propos, dans un article intitulé: «La traduction comme conscience linguistique et culturelle»:

Le langage, comme l’habillement, a toujours été considéré comme un signe distinctif d’une culture, et chaque groupe culturel est suffisamment individualisé pour que sa langue relève sa différence. Toute traduction essaye d’abolir, mais en même temps de maintenir l’altérité et la diversité des langues et des cultures. Par la traduction, le Je fait connaissance avec l’autre et découvre sa culture (MEHANNA, 2006, p.75.)

La traduction, tant me phénomène majeur de la circulation mondiale de la littérature, remplit cette double fonction de défense-et-illustration des langues et des cultures du monde. Dans un entretien avec Tiphaine Samoyault, Pascal Casanova, auteur de *La République mondiale des lettres*, en réponse à une question sur le rôle de la traduction dans la définition d’un espace littéraire mondial, donne cette précision:

Du fait de l’inégalité de la structure, les échanges linguistico-littéraires qui s’y produisent sont eux aussi dissymétriques et il faudrait, je crois, introduire des différences entre ces «transports» de textes, selon qu’il s’agit d’extraductions ou d’intraductions et selon la position respective qu’occupent la langue cible et la langue source dans l’espace des langues littéraires. Dans les régions dominées, la traduction est l’une des réponses les plus efficaces à la tragédie de l’éloignement: elle peut être soit un accélérateur temporel, soit une possibilité d’accéder à l’universel (PRADEAU et SAMOYAULT, 2005, 147).

On peut retenir de cette déclaration que la traduction met en regard deux langues qui appartiennent à des cultures différentes marquées par des rapports de force historiquement déterminés. Les langues peuvent être deux médias de grande communication internationale ou bien coexister dans une relation de langue dominante à langue dominée. Traduire en français une œuvre écrite dans une langue de grande diffusion, ce que Pascale Casanova désigne par l’intraduction, correspond à l’accroissement du corpus de l’écrit en langue française. J’ai préconisé dans texte antérieur (BOKIBA, 2007, p.115) la nécessité de considérer qu’une œuvre traduite en français intègre le domaine francophone et soit étudiée, sans complexe de pureté identitaire, comme

participant du rayonnement de langue française. On ne devrait pas voir honte de cette annexion qui illustre le rayonnement ou l'hospitalité de la langue d'arrivée. On ne fréquente que les riches! Le mouvement inverse - traduire dans une autre langue une œuvre originellement écrite en français - est une preuve de la vitalité des littératures francophones (française y compris). Traduire en grec, en suédois ou en japonais, l'œuvre d'un écrivain québécois, congolais ou libanais illustre la capacité de la langue française à assumer la diversité culturelle de l'espace francophone.

Traduire d'une langue partenaire (lingala, wolof, bambara, etc.) à la langue française est une entreprise de reconnaissance de la diversité linguistico-culturelle de l'espace francophone. Cette traduction peut s'opérer dans une édition monolingue, mais elle peut se présenter dans le cadre d'une édition bilingue. À cet effet, je réitère ici, à titre illustratif, les avantages d'une édition bilingue que j'ai évoqués dans un article antérieur:

Sur le plan de la réception, l'édition bilingue s'ouvre à au moins trois types de lectures. D'abord, le texte peut être lu uniquement dans la langue de départ. En termes d'apprentissage, une telle option intéresse le lecteur africain que l'on peut amener par un mouvement orphique à se réapproprier sa propre langue dans sa version écrite. En dehors des départements spécialisés et en l'absence d'une presse en langue africaine, peu d'Africains lisent des documents en langue africaine. Il s'agit donc d'amorcer un ancrage à un élément majeur de l'identité culturelle. Ce réenracinement à soi est en soi un apprentissage, une sorte de pédagogie de l'identité qui recrée entre le locuteur et sa langue des relations de communion et d'intimité de grande portée. Le texte peut être lu dans la langue d'arrivée: cette option peut concerner le lecteur africain non originaire de la langue africaine d'écriture ou le lecteur non-africain, peu habitué à la scripturalité des langues africaines, désireux de se convaincre d'une création littéraire en langue africaine, mais ignorant cette langue. Enfin le texte peut être lu dans les deux langues, en une espèce de confrontation susceptible de faire participer le lecteur à un tiers texte: ce type d'exercice intéresse le lecteur locuteur des deux langues dont l'approche pourra bénéficier d'une dynamique de comparatisme critique et philologique. Il ne faut pas perdre de vue la dimension autotélique et intransitive de la traduction qui se

définit par le fait que la traduction s'accompagne toujours d'une réflexion sur la traduction (BOKIBA, 2009, p.85).

Dans cette perspective, il est nécessaire de repenser la hiérarchisation générique qui caractérise le domaine littéraire francophone et particulièrement subsaharien. La prédominance reconnue à ce qu'on appelle les grands genres du modèle littéraire européen (roman, théâtre, poésie) étouffe l'émergence à la visibilité éditoriale de nombreux textes écrits en langues partenaires. Marie-Rose Abomo-Maurin souligne le mérite du Prix Kadima de l'OIF «dont l'existence vise à récompenser et à promouvoir les langues partenaires pour mettre en valeur des textes en langues africaines et créoles, les dictionnaires de langues, les traductions de textes du français en langues africaines ou créoles» (ABOMO-MAURIN, 2009, p.21). L'auteur plaide aussi en faveur des genres oraux parfaitement ignorés par la critique, du fait d'un cloisonnement déplorable des littératures subsahariennes en «littérature francophone» et «études africaines». En ce qui concerne cette hiérarchie des genres, il convient de rappeler qu'une bonne partie de la production du discours artistique subsaharien passe par l'oralité. Le corpus de la création littéraire gagnerait à intégrer tous les genres oraux, y compris la chanson. Il est, en effet, aberrant d'ignorer, au nom de critères de littéarité étrangers, la vitalité de la production artistique massivement consommée par les populations africaines ou de la cantonner à la confidentialité des laboratoires de collecte. Il s'agit ici d'un impératif de conservation du patrimoine littéraire. Marie-Rose Abomo-Maurin conclut en ces termes:

“Le patrimoine culturel et littéraire régional de l'aire francophone est immense... La conservation et la diffusion de ce patrimoine littéraire passent, pour moi, par la traduction des textes conçus dans les langues partenaires en français. En ce sens, pour ne pas perdre le texte original, celui produit dans la langue partenaire source, la multiplication des éditions bilingues me semble une voie à encourager fortement (ABOMO-MAURIN, 2009, p.23).”

L'oeuvre de Pius Ngandu Nksahama, Littératures et écritures en langues

africaines, rend bien compte de la richesse de ce patrimoine littéraire africain en langues africaines. Mais en ce qui concerne sa diffusion, l'école reste l'institution par excellence de légitimation et de reconnaissance.

Il s'agit, en définitive, ici de tordre le cou à l'emprise de la logique centre-périphérie imposée par l'histoire et de rétablir une dynamique de la transversalité culturelle, c'est-à-dire de revisiter les normes de reconnaissance à la lumière de la diversité des productions de toute l'aire francophone. Car la traduction n'est pas seulement une affaire de langue, elle est fondamentalement une stratégie et une forme de reconnaissance de l'autre. La traduction est un moteur de la dynamique interculturelle, c'est-à-dire de la connaissance et de la reconnaissance de l'autre, avec, au bout du processus, l'effet spéculaire de reconnaissance de soi dans l'autre, selon cette formule de ce personnage de *L'Heautontimoroumenos* de Publius Térence Afer, poète comique latin du II^e siècle avant Jésus-Christ: «Homo sum et nihil humani mihi alienum» (je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger).

BIBLIOGRAPHIE

ABOMO-MAURIN Marie-Rose. Langue française, langues partenaires dans les études littéraires francophones. CHEYMOL, Marc (sous la direction de), Littératures au Sud. Paris: Agence universitaire de la francophonie, Éditions des archives contemporaines, 2009, p.19-25.

BOKIBA, André-Patient. La traduction littéraire, vecteur d'interculturalité. Synergies Chili. n° 3, année 2007, pp.111-117.

BOKIBA, André-Patient. Le français et les langues partenaires: les enjeux de l'édition bilingue. CHEYMOL, Marc. (sous la direction de). Littératures au Sud. Paris: Agence universitaire de la francophonie, Éditions des archives contemporaines, 2009, pp.83-87.

CASANOVA, Pascale. La République mondiale des lettres. Paris: Le Seuil, 1999.

MEHANNA, Gharaa. La traduction comme conscience linguistique et culturelle. Dialogues et cultures n° 51. Didactique et convergences des lan-

gues et des cultures. Actes du colloque international de Sèvres du 29 juin au 1er juillet 2005, Fédération internationale des professeurs de français (FIPF), 2006, p.75-81.

NGANDU Nkashama, Pius. Littératures et écritures en langues africaines. Paris: L'Harmattan, 1992.

PRADEAU, Christophe et SAMOYAUULT, Tiphaine. Où est la littérature mondiale. Paris: Presses universitaires de Vincennes, coll. Essais et Savoirs, 2005.

OUTRAS MEMÓRIAS: POR UMA RENOVADA NARRATIVA DA RESISTÊNCIA NEGRA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA

André Luís Souza de Carvalho

A História sempre passou por profundas transformações, principalmente no transcorrer do século XX. A cada “nova” geração de historiadores, a ênfase foi sendo dada sobre novos métodos, problemas epistemológicos, conceitos, fontes, sujeitos, objetos... Neste contexto, a história do negro brasileiro foi sendo revelada cada vez com mais detalhe e ênfase. Passamos a conhecer biografias como a de Dom Oba II d’África e Domingos Pereira Sodré (SILVA, 2001; REIS, 2008) ambos célebres descendentes de africanos que, esquecidos pela historiografia tradicional, agora se tornam conhecidos graças à História Cultural. Uma nova escrita da história, nas últimas décadas, vem revelando um número vasto de informações sobre a escravidão no Brasil e os movimentos de resistência à mesma. O estudo de fontes variadas, como os pasquins e a imprensa negra fornecem importantes informações sobre o cotidiano da população negra. Estudos das últimas três décadas afirmaram o monopólio das mulheres no comércio de alimentos nas ruas da Salvador oitocentista (SOARES, 2006). Revelaram as façanhas dos capoeiras na Guerra do Paraguai e na Corte, no Rio de Janeiro (SOARES, 2004). Contudo, ao investigarmos a história que é narrada nos manuais escolares, sobretudo nos livros didáticos de História, não são estas as histórias que os educandos estão conhecendo. Constatamos a ocorrência do que Jack Goody (2008) chamou de o roubo da história com o silenciamento da história do negro. Pois, somente através da releitura da história, com a recuperação de vozes até então silenciadas, é que se poderá evitar a continuada falsificação da história do negro no Brasil.

As pesquisas na seara da educação nos últimos sessenta anos revelaram que a história do negro, na sua complexidade e importância, não é narrada, o

que ressalta a importância de se levar para a sala de aula histórias positivas do negro. Uma preocupação tácita em *A Discriminação do Negro nos Livros Didáticos* (2004) nos faz repensar o papel da história na aproximação do educando com uma história positiva do negro, e faz refletir sobre as implicações deste fato na vida do discente. Reconstruir essa história positiva do negro é possível, pois pensando a história, como sugere Le Goff (2003), como uma ideologia contemporânea no passado, a narrativa revelada nos livros didáticos de história pode evidenciar a história da resistência negra, rejeitando, assim, a história do negro com narrativas que a secundarizam, que configuram muitas vezes uma história não contada (LE GOFF, 2003, p.18), que relega a história do negro ao subterrâneo. Esse modelo de História vigente pode interferir negativamente no cotidiano das aulas, ao não possibilitar a representação de um passado histórico positivo dos negros, interferindo negativamente na construção da autoestima dos educandos e do significado das aulas de História.

O historiador não pode fazer reviver, mas pode reconstruir determinados fatos históricos, a partir da sua opção metodológica e um corpus de pesquisa de fontes diversas. Assim, a problematização pode revelar informações silenciadas pela memória oficial. No contexto da educação brasileira, sobretudo nas escolas públicas, reconstruir determinadas histórias, trazer à tona memórias que representem orgulho e alegria, não deixá-las silenciadas, tornam-se indispensáveis nas salas de aula. Desde a Escola dos Annales, a historiografia vem revelando a refutação da ideia de povos sem história, o que fez aumentar consideravelmente os estudos sobre a África e os africanos, como também permitiu ressignificar a história do negro brasileiro. Através da História Social, as últimas décadas no Brasil revelaram diversas histórias sobre o cotidiano da escravidão, por exemplo, como as biografias produzidas por Eduardo Oliveira e João Reis. Autores que em suas pesquisas trouxeram à tona histórias das chamadas “pessoas comuns”, com um novo conjunto de fontes muitas vezes negligenciado ou preterido, e assim apresentaram uma história que combate o silenciamento de uma memória que não deve ser esquecida.

A partir de uma renovação e inovação históricas, com enriquecimento das técnicas e dos métodos, dos horizontes e dos domínios, a história do negro brasileiro, sobretudo a da resistência, vem sendo revelada de diversas formas.

E podemos enumerar alguns exemplos. No final do século XIX, o estudo do feiticismo, de Nina Rodrigues. Entre os anos de 1930 e 1950, Arthur Ramos e Édson Carneiro. Os estudos das décadas de 1960 e 1970, de Clóvis Moura, Alípio Goulart e Décio Freitas. Através da investigação das noções de liberdade por parte dos escravizados, que passaram a ser produzidas nas décadas de 1980 e 1990, com: João Reis, Sidney Chalhoub, Flávio dos Santos Gomes, Eduardo Silva, Carlos Eugênio Líbano, Ubiratan Castro e outros. No entanto, é nos últimos quinze anos que se dá uma verdadeira renovação, como o comprovam, na seara do gênero, com Cecília Moreira Soares; com a ideia de resistência e territorialidade, com Wilson Mattos; ou a partir da revelação da memória de “velhos” militantes como José Correia Leite. E das pesquisas de jovens militantes como Antônio Cardoso.

Levada para a sala de aula, essa história pode contribuir para o fortalecimento da autoestima e na construção da identidade dos educandos, sobretudo quando estes são negros. A contemplação de uma das demandas da educação na contemporaneidade, o combate às desigualdades na educação pode ser feito via divulgação e difusão de uma história positiva do negro em oposição a uma narrativa que transformou o negro em um sujeito ausente, ou passivo, na história, o que ocorreu também com a história dos povos indígenas, que também fora imposta ao “subterrâneo”.

Como a história pode ser explicada por implicação ideológica e a memória faz parte do “jogo do poder”, isso autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, obedecendo a interesses individuais e coletivos. A narrativa que é reproduzida nos livros didáticos de história pode desmistificar a imagem de um passado cruel para os educandos. Através de uma *nouvelle histoire*, pode-se ceder a palavra aos “esquecidos” da história, através da ampla possibilidade de histórias positivas a serem narradas, como as da resistência negra. Contudo, por muito tempo, as interpretações sobre a história brasileira foram marcadas por um forte eurocentrismo que privilegiou a interpretação da bem sucedida empreitada portuguesa de colonização, ao abordar as implicações das construções de determinados modelos de história nacional. Estes modelos continuam sendo reproduzidos por diversas instituições no Brasil, sobretudo na escola.

Com os trabalhos sobre a escravidão no Brasil é possível construir uma

narrativa com o enfoque numa história positiva do negro. O que vai determinar a reconstrução dessa história é o combate à desigualdade e a discriminação racial. A efetivação das Leis 10.639/03 e 11.645/08 possibilitará a revelação de uma memória relevante no contexto da educação brasileira. Seria uma história como a terceira fase dos Annales denominou, uma história vista de baixo, que tentasse colocar os sujeitos que foram esquecidos pela história tradicional, como protagonistas da sua própria história.

Segundo Pollak (1992), buscar determinadas datas e personagens dá validade empírica à memória. Assim podemos validar historicamente as lembranças que os membros do movimento negro podem revelar sobre uma história de resistência do negro contra a discriminação e o racismo. História esta que pode ser narrada a partir de uma versão positiva da luta do negro contra

a escravidão, e assim ser revelada na escola, com a intenção de combater o esquecimento e o silenciamento do passado do negro no Brasil. Isso poderia favorecer a construção de novos referenciais para os educandos sobre a sua própria história, colaborando com a construção de uma memória nacional, pautada numa história não simplificada de vencedores e vencidos, de senhores e escravos. Seria privilegiar a análise da história dos “excluídos”, dos “marginalizados” e das “minorias”, ressaltando a importância de memórias subterrâneas, que ampliem os conhecimentos dos educandos sobre a sua própria história, sobretudo dos educandos negros como forma de ajudá-los a construir referenciais positivos do seu passado histórico.

É verdade que muito do passado dos africanos e de seus descendentes no Brasil, foi apagado, distorcido ou silenciado na construção da História Oficial, mesmo assim, histórias foram preservadas, transmitidas de uma geração para a outra, permanecendo vivas e confrontando a tentativa de silenciamento do passado do negro. Portanto, são estas histórias que precisam ser reveladas para, de um lado, combater um esquecimento que nada contribuirá com a reconstrução da História Oficial e, de outro, oferecer referenciais positivos do negro nessa reconstrução. É preciso revelar as memórias proibidas e clandestinas, contribuir com a construção de um maior número de novas histórias dos negros para educadores e educandos, para que possam agir sobre sua história e forjar uma memória que lhes proporcione orgulho e alegria.

Para isto é preciso vasculhar na memória, para que sejam definidos e reforçados novos sentimentos de pertencimento. O passado servirá como referência para manter a coesão e defender uma história comum do negro, fornecido por um quadro de referências que se alimenta do que é fornecido pela história. Esse material pode ser interpretado e combinado para a reinterpretação da história do negro, através da narração das ações de resistência à escravidão, e no pós-abolição contra a discriminação e o racismo. Seria procurar nos vestígios da memória marcos de ações individuais e coletivas, que projetam e identificam um determinado passado, refugiado na memória de indivíduos como José Correia Leite que viveu a resistência negra no transcorrer do século XX e deixou registrados importantes fatos dessa história.

Como a memória é seletiva e nem tudo fica gravado, ou registrado, a memória nacional constitui um objeto de disputa importante, onde são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória da população, sendo a escola um dos principais palcos dessa disputa. Daí a relevância da construção de uma narrativa histórica que ressignifique positivamente a história do negro nos livros didáticos. O que é possível através da história da resistência negra, sendo a memória da resistência, como Pollak afirma, um elemento que pode proporcionar uma maior identificação dos educados com um passado histórico positivo. O conflito da memória, que é acirrado pelas revelações da história dentro da escola, possibilita também reconstruir uma nouvelle histoire do negro.

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que a história também é. A reconstrução do passado é tributária da intermediação feita pelo historiador. O revelar de infinitas histórias vai depender do passado que se quer revelar. Admiti-se assim a sua pluralidade, ao dar a palavra àqueles que “pouco” a tiveram, como os negros no período da escravidão, na perspectiva de poderem contar a sua própria história. Sendo agora necessário que essas histórias sejam levadas para a escola, no intuito de fazer da disciplina uma ferramenta de fortalecimento da autoestima dos educandos negros.

UM EXEMPLO DE RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO NEGRO

Todo indivíduo acuado reage. A violência nem sempre gera uma atitude violenta, mas uma reação. A escravidão perpetrada pelos europeus para as Américas tinha como mola propulsora o uso extremo da coerção. Contudo, se procurarmos interpretar os registros históricos, nos documentos convencionais, perceberemos que foi criado um arsenal de opções para resistir, como resposta a essa opressão.

A partir de Geertz e Chalhoub, uma interpretação possível para se compreender a vida dos escravizados pode ser feita a partir da ótica da resistência. Do primeiro, valho-me da interpretação das ações humanas, que possibilita a percepção da cultura de resistência durante a escravidão. Do segundo, a ideia de que havia complexos caminhos criados pelos escravizados para tornar con-

creto o ideal de ser livre.

Pensar que durante a escravidão os indivíduos sujeitos à mesma não resistiam é um equívoco. Mesmo que não utilizando necessariamente da violência, os sujeitos coagidos pelo sistema escravista desenvolveram um repertório, sobretudo mental, para diminuir seus impactos. A resistência ocorria de forma cotidiana e era reconstruída com o tempo. Os estudos sobre a escravidão urbana focalizam o século XIX, sendo que em períodos anteriores a resistência também foi registrada, como em Palmares.

Compreendemos que o indivíduo que “optava” por viver cativo até juntar o pecúlio para a compra de sua alforria não era menos insurgente do que aquele que fugia. Diversos fatores ditavam as regras para a construção da liberdade como, por exemplo, no caso daqueles que conseguiam constituir família, visto que para muitos a fuga não poderia ser feita com crianças, pois seria comprometida. Mesmo assim, as fugas representavam um dos mais corriqueiros atos de resistir. Desde o século XVI, quando chegaram as primeiras levas de africanos transplantados, até o 13 de maio de 1888, as fugas ocorriam de forma incessante. Sendo nas zonas rurais, ou espaços urbanos, os fugitivos reforçam a idéia de que os indivíduos acudados pela escravidão construíram uma cultura de resistência.

Alguns fugiam pelo mar, no caso das fugas atlânticas. No Rio de Janeiro, antes da construção da Casa de Detenção pelo governo imperial, os detentos ficavam encarcerados em galés como a Presinganga (SOARES, 2004, p.97). Nestes espaços, os sujeitos detidos construíram uma série de laços de cumplicidade, na intenção de diminuir os efeitos perversos do cativeiro. Reclamavam, juridicamente, - quando possível - com o Estado, uma melhor condição de vida, como após a Lei de 28 de setembro de 1871, que assegurava a compra da sua alforria (CHALHOUB, 2003).

Ubiratan Castro (2003), através de contos, revela as singulares histórias da escravidão e a resistência. Em Conta de Somar, tio Satu, um cativo que teve seu pecúlio “roubado” pelo senhor, utilizou da inteligência e da fuga para reverter a situação. Fazendo-se passar por boçal, convence o senhor a colocar o dinheiro de volta no local retirado. Satu no final, acaba livre e o senhor se torna um enfermo

após a humilhação.

Muitas fugas eram incentivadas por acusados de sedução. Estes eram temidos pela elite escravista por conseguirem inãamar um grande número de cativos a fugirem e se insurgirem. Segundo Chalhoub, foi preso na Corte um haitiano acusado de tal crime. Desde então aumentaram os casos de suspeição que haviam chamado bastante a atenção das autoridades a partir de 1835 (CHALHOUB, 2003, p.142). O medo causado pelos haitianos começou com a bem sucedida Revolução de São Domingos. Liderados por Toussaint, Desalines e Christophe (JAMES, 2007), em 1804, não apenas eram os primeiros da América a alcançar a independência, mas também a pôr fim à escravidão, tornando-se um exemplo a ser seguido pelos demais escravizados das Américas e responsáveis por criar um sentimento de insegurança nas elites coloniais e escravistas - haitianismo -, sob o receio de que o exemplo tivesse repercussão em outras colônias. O temor das insurreições e do cotidiano politizado das ruas, com os quilombos suburbanos e as revoltas, atemorizavam as autoridades e a população. O medo provocou a discussão ministerial para se tomar medidas de prevenção para os problemas das cidades negras. Segundo a historiografia sobre a escravidão urbana no Brasil, podemos chamar as cidades coloniais atlânticas de territórios negros, isso devido à considerável concentração da população negra nesses espaços chamados de cidades negras por Chalhoub. No Brasil, as principais eram: Salvador, Rio de Janeiro, Recife, São Luís e Porto Alegre. A ideia de que as principais capitais do Brasil colonial podem ser consideradas territórios negros também é defendida no livro Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX. A obra possibilita a visualização de diversos mecanismos construídos pelos escravizados e utilizados para resistir de forma cotidiana, elaborando estratégias para driblar ou diminuir os impactos da escravidão. Sendo a maioria nas cidades, as populações negras, escravizadas ou não, chamaram a atenção dos viajantes, fato que ocorreu com o príncipe mexicano Maximiliano de Habsburgo (SOARES, 2006).

É relevante destacar que, durante a primeira metade do século XIX, aproximadamente 67% dos escravizados eram nascidos na África. A predominância de africanos inãuenciava significativamente no processo de reinvenção

cotidiana de identidades; africanos e crioulos vivendo um processo de “africanização”, alimentado pelo grande impulso do tráfico atlântico nesse período. A metamorfose cultural originada desse processo contribuiu com a construção de um vasto repertório de resistência contra a escravidão e de preservação cultural.

Historiadores, analisando um amplo conjunto de fontes sobre escravidão urbana no Brasil, destacam os jornais como uma importante fonte de conhecimento da resistência negra. Diversos jornais impressos no país destacam as artimanhas criadas pelos escravizados para se verem livres da condição imposta. Em Porto Alegre, os anúncios de fugas podem ser encontrados nos jornais: O Amigo do Homem e da Pátria (1829-1830), O Anunciante (1835), O Imparcial (1844-1849), etc. No Maranhão, em São Luís são: Argos da Lei (1825), Minerva (1828), O Brasileiro (1832), etc. Esses e outros jornais podem ser encontrados no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e no Arquivo Público do Estado do Maranhão.

No Rio de Janeiro, pesquisas indicam que entre 1809 e 1821 foram publicados 309 anúncios com 337 fugitivos. Sobre as seduções e os quilombos urbanos as informações podem ser encontradas nos jornais Diário do Rio de Janeiro e Jornal do Comércio, além da documentação depositada no Arquivo Nacional sobre a Polícia da Corte. Sobre as fugas atlânticas, as informações estão no Arquivo do Arsenal da Marinha. Outra relevante fonte é o acervo de arquivos de instituições como a Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

Em Salvador, é vasto o número de fontes sobre a escravidão e os percalços da vida dos escravizados. O historiador João Reis, em *Rebelião Escrava no Brasil*, analisa a maior revolta escrava urbana das Américas, além de ampliar o olhar do leitor para o cotidiano de resistência e repressão nas primeiras décadas do século XIX. Por exemplo, sobre o Quilombo do Urubu, revela importantes informações, como a presença de uma mulher na liderança, Zeferina. O estudo sobre os malês e as suas motivações para a revolta conduz as análises para a compreensão da complexa história do Islã na África e de alguns conãitos africanos, que são importantes na compreensão dos laços de solidariedade estabelecidos no Brasil.

Nas cidades, as fugas eram uma resistência constante, e implicavam uma

ação política quando necessário fugir e se proteger, o que demonstra o quanto estes indivíduos eram peritos em redefinir significados do cativo e da liberdade. Segundo os jornais citados nas recentes produções historiográficas sobre a escravidão, a maioria dos fugitivos noticiados eram homens e africanos. Com a leitura do livro *Cidades Negras*, encontramos uma proposição para tal realidade. Possivelmente havia uma dificuldade maior em capturar mulheres fugidas, pois talvez elas tivessem um maior número de estratégias para permanecerem ocultas. E a respeito da maior quantidade de africanos é que os mesmos representavam uma maior parcela da escravaria, sobretudo pelo constante desembarque devido ao tráfico.

A resistência a partir das fugas começava na infância. No livro citado acima, os autores indicam que o ato de fugir podia começar aos 10 anos. Outra especificidade é a necessidade de considerarmos a profissão/ocupação dos cativos nos índices de fugas. Há um grande número de indivíduos com ocupações especializadas, como: carpinteiros, pedreiros, ferreiros, barqueiros, sapateiros e alfaiates. Isso nos leva a considerar a maior possibilidade de que tais indivíduos teriam de reconstruírem suas vidas em regiões distantes dos seus antigos senhores, pois ter domínio de algum ofício que os permitissem transitar e achar um local para exercer sua profissão era mais um elemento que garantia uma fuga bem sucedida.

Em *Cidades Negras* é dito que no momento da fuga, entre os artifícios utilizados pelos escravizados, estava inculcar-se como liberto, ou forro, trocar de roupa após a fuga, mudar de nome, ou buscar proteção ou ocupação na propriedade de outro senhor. Por exemplo, João, africano libolo foi denunciado e ressaltado o fato de ser “muito ladino”. Crispiniano dos Santos costumava andar calçado para ocultar-se entre libertos e livres. As fugas também podiam ser as “costumeiras”, aquelas que tinham um retorno. Fato que também aponta a cultura de resistência como o desenvolvimento de um diálogo de negociação com os senhores, visto que, muitos anúncios só eram colocados nos jornais após um relativo tempo de fuga, o que poderia ocorrer depois de meses.

Os episódios em torno da cultura de resistência negra permitem revelar intrincadas redes de relações, que podiam ocultar por trás das fugas, espaços de sociabilidade reconstruídos, como aqueles propiciados a partir da sedução,

que também era uma modalidade de fuga. Dentre os sedutores estavam os cativos que utilizavam seus conhecimentos de várias línguas para seduzir outros escravizados. Em Cidades Negras conhecemos o caso de uma seduzida de nome Catarina Cassange que foi levada para longe do relho senhorial, segundo os jornais da época (Diário do Rio de Janeiro (25.8.1838)).

Um dos destinos dos fugitivos eram os quilombos, tanto em áreas rurais como nas periferias das cidades. Em torno das cidades, em áreas limítrofes se formavam pequenos, grandes e itinerantes quilombos, sobretudo ao redor das principais capitais coloniais, como aqueles circunvizinhos à Corte carioca, caso do Quilombo de Laranjeiras, considerado um grande acampamento de escravizados, ou do Quilombo do Urubu, na freguesia do Cabula, na periferia da Cidade da Bahia - como era chamada a cidade do Salvador.

No século XVIII, próximo ao subúrbio de Itapuã, em Salvador, localizava-se o mocambo do Buraco do Tatu. Seus habitantes, auxiliados pelos “negros da cidade”, negociavam suas mercadorias com os taberneiros. Mais próximo do centro da cidade estava localizado o Quilombo do Urubu - já citado, responsável por levantes em Salvador. Em Recife, no século XIX, o Quilombo do Catucá, liderado por Malunguinho, articulava-se com uma série de quilombos urbanos e escravizados que viviam do ganho nas cidades. Os escravizados também se escondiam em “casas de alcouce”, dentro da área urbana.

Um nicho particular entre os fugitivos era dos marinheiros, cujas experiências os diferenciavam das demais pessoas. Existia uma vasta teia de rotas de fugas e contatos que se lançavam pelas baías, rios e lagos das cidades negras. Durante os séculos XVII ao XIX foram relevantes os papéis históricos dos “homens do mar” e da “cultura marítima” na constituição das cidades negras atlânticas. Navios, conveses e portos eram espaços para a comunicação, gestação de culturas étnicas, criação de linguagem e percepções políticas originais, local de surgimento de personagens e idéias transatlânticas. Espaço onde as informações vindas da África e de outras regiões da América serviam para alimentar os laços de solidariedade dos segmentos sociais considerados subalternos.

A resistência negra era interpretada pelas autoridades coloniais como um ato criminoso, por isso, são altos os números de prisões, sobretudo de africanos. As

principais ocorrências eram as desordens e a capoeira, com 49,6%, seguida do furto com 14,3%, na cidade do Rio de Janeiro. Em Salvador, as desordens e furtos representavam 70% dos crimes registrados. Em São Luís, as “algazarras” feitas pelos negros eram à base da embriaguês e da nudez. Esses e outros atos executados pelos escravizados eram sempre considerados como subversivos, uma ameaça à paz social.

Dentre essas formas de resistir, a capoeira se destacava. Segundo o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares era o maior exemplo de reinvenção cultural urbana na diáspora. Os capoeiras eram considerados os mais temidos lutadores de rua e tiveram sua fama assegurada após a relevante participação na Guerra do Paraguai. No livro *Cidades Negras*, encontramos a afirmação de que a capoeira passou por uma metamorfose da africana para a crioula durante o século XIX à medida que o número de negros desembarcados da África diminuía. Os capoeiras se agrupavam em maltas e algumas delas tornaram-se famosas na capital do império. Foi o que ocorreu com as maltas dos nagoas, originada pela chegada dos nagôs vindos de Salvador e a dos guyanus, prováveis herdeiros dos escravizados crioulos da Corte.

Após a revolta Malê, a repressão aumentou significativamente contra os africanos islamizados. Deportações foram iniciadas em série como reação da repressão. Não só os islâmicos, mas os africanos em geral passaram cada vez mais a serem temidos pelas autoridades governamentais e pelos senhores de escravos, sendo em grande número deportados para a África. Reis, em Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX, apresenta diversos registros de africanos deportados para a África por tomarem atitudes, que julgadas, eram vistas como ameaça à paz pública. Por exemplo, o autor afirma que mesmo Domingos Sodré não tendo aderido a um projeto de rebeldia coletiva, a sua religião foi um instrumento da resistência negra.

Na obra citada são identificados meandros do período da escravidão e da resistência negra. Assim como Domingos Sodré, os escravizados tentavam superar barreiras legais, contornar engrenagens de dominação e negociar algum espaço de autonomia no cenário da escravidão, o que muitas vezes era possível quando entrava em ação a feitiçaria de resistência (REIS, 2008, p.149). Através do feitiço, muitos africanos conseguiam viver com maior dignidade

e às vezes com relativa autonomia, além de conquistarem adeptos para suas práticas.

Reis aponta como alguns cortiços urbanos eram chamados de quilombos e locais de resistência, como também de feitiçaria, sendo espaços de fomentação de movimentos sociais. Nesses espaços muitas vezes era apreendido o amansa senhor. Durante a escravidão, os senhores muitas vezes eram alvo de drogas venenosas como o rosalgar, a erva-da-guiné, ou de plantas como mulungu, responsáveis por alimentar o amansa senhor e a resistência negra.

A resistência ao domínio senhorial poderia ser estabelecida pela via do corpo mole, ou quando os escravizados se faziam passar por boçais. Os escravizados além de fugir, desobedeciam aos seus senhores, infringiam leis municipais, dentre outros atos de resistência. Como a construção das juntas de alforria, instituição de crédito criada e dedicada a emprestar dinheiro para libertar escravizados por filiação étnica, com essa prática o número de indivíduos que conquistavam a efetiva liberdade era sempre crescente.

No variado leque criado pelos escravizados para resistir destaca-se a atuação dos zungus no processo de ressignificação dos espaços de domínio negro. Robert Slenes aponta a origem da palavra zungu para o bakongo, que pode ser encontrado na região de Angola, possivelmente derivando do nzo: casa e do ungu: determinado tipo de comida popular entre os escravizados, nzo angu: casa de angu. Esses espaços serviam para estreitar os laços de solidariedade e para formação de redes de ajuda mútua entre micro comunidades africanas. Nos zungus fronteiras étnicas eram relidas, reinterpretadas e modificadas com o objetivo de fortalecer a resistência que estes espaços simbolizavam.

Nos zungus, o domínio não era apenas negro, mas feminino. As mulheres negras, apesar de representar número menor do que os homens durante todo o período escravista, predominavam nesses espaços. No Rio de Janeiro, as prisões dentro dos zungus estavam equilibradas entre homens e mulheres, sendo de 52% para os primeiros e 48% entre elas.

Dentro de um zungu, foi presa uma quitandeira de 80 anos de nome

Domingas, o que revela mais uma vez o papel das mulheres em cunharem espaços de reinvenções culturais e étnicas.

A historiadora Cecília Moreira Soares (1996, p.62-71) atesta o monopólio do comércio de alimentos pelas mulheres, pois estava a cargo das mulheres uma relevante parcela do setor econômico durante o período escravista. A resistência via venda de alimentos dava uma maior mobilidade às mulheres na circulação dentro da cidade, por representar importante fonte de lucro para o acúmulo do pecúlio, e “comando” dos ambientes de junção de indivíduos libertos, ou não, sendo esses espaços utilizados para articulação política e de sociabilidade, o que era uma das representações das quitandas. Os pontos discutidos pela autora se baseiam nos benefícios que o ganho representava na vida dessas mulheres.

No cenário religioso, os negros também criaram e ressignificaram espaços de resistir. As irmandades negras são relevantes exemplos de experiências da cultura de resistência. Nesses ambientes eram reinventados parentescos rituais e reconstruídas identidades. Os benguelas do sul de Angola e os jejes do Daomé congregavam-se na Irmandade do Rosário da Rua João Pereira, em Salvador, o que é um exemplo de aliança transétnica. As irmandades, perante as dificuldades, tinham de resistir e negociar a liberdade de associarem-se de forma autônoma e de recriarem suas culturas. Dentro das irmandades tinham reis, duques, etc. Elas também eram responsáveis pela compra da liberdade de seus membros, além de auxiliarem em momentos de dificuldades, como na doença, fome, prisão, e, sobretudo na hora da morte .

O cenário construído pela escravidão exigiu das suas vítimas um apurado trabalho mental para reagir contra tal instituição. Foram criados mecanismos para cotidianamente resistir, e táticas para afrouxar o torniquete imposto pela escravidão. E cada atitude de luta para a conquista por maior autonomia deve ser relida, como exemplo da insurgência recriada a cada novo contexto, e como uma das faces dos movimentos sociais durante o século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- GOFF, Jacques Le. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- GOODY, Jack. *O Roubo da História: como os europeus se apropriaram das idéias e invenções do Oriente*. São Paulo: Contexto, 2008.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n 3. 1989. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5 n. 10, 1992.
- REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em História*. São Paulo: PAZ e TERRA, 2000.
- SILVA, Ana Célia. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- SILVA, Ana Célia. *Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D'África, o Príncipe do Povo: vida, tempo, e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo, Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.
- SOARES, Cecília Moreira. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador: EDUNEB. 2006.

O OUTRO DESORGANIZADOR: REPRESENTAÇÕES DA ALTERIDADE EM ÓPERA DOS MORTOS E CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

Andréia Silva de Araújo

Romances que retratam a decadência simbólica de uma classe tradicionalmente privilegiada, *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, são obras que nos apresentam a ruína das potentes famílias de província de Minas Gerais. Os núcleos familiares representados nos romances aparecem arranhados em seu prestígio e poder, marcados pelo signo da finitude e pelo desconcerto em relação a um mundo que, mudado, não os comporta mais: o descompasso entre presente e passado é o drama fundamental dos membros epigonais da família dos Honório Cota - no caso do romance de Autran Dourado - e Meneses, no romance de Lúcio Cardoso.

As famílias exercem, nos romances em questão, o papel de núcleos identitários que determinam o caráter e o destino de seus membros: a família funciona como uma pequena comunidade cuja cidadela está fixada no espaço da casa de família. O sobrenome é também um atributo simbólico de distinção social que delimita claramente as barreiras entre os que pertencem e os que não pertencem ao clã. A vida em tais comunidades familiares é marcada pela clausura e pelo alheamento que asseguram a manutenção precária de um prestígio e de um poder que se exauriu no tempo, mas que permanece ditando a conduta dos indivíduos a ele afeiçoados.

No caso do romance de Autran Dourado, o acastelamento da personagem principal, Rosalina, é o gesto radical da manutenção da tradição familiar: prisioneira da manutenção do orgulho da família sempre renovado através da mágoa mantida contra o povo da cidade de Duas Pontes, a personagem sobrevive a custo da memória, convivendo diuturnamente com os mortos de sua família e se mantendo isolada no ambiente doméstico tendo por companhia humana apenas uma criada, a negra Quiquina.

A identidade familiar em *Crônica da casa assassinada* também é mantida por meio do isolamento: circunscritos ao espaço da casa - a fortaleza familiar - os Meneses, ainda que conscientes de sua decadência, cuidam da manutenção de uma memória familiar e de um ideal de distinção social assentado no orgulho do nome e na convivência com os pares da família. Os hábitos dos Meneses os diferenciam do povo da cidade de Vila Velha e nutrem todo um imaginário a respeito da família.

As comunidades familiares apresentadas nos dois romances são mantidas por processos de distinção e isolamento que se pautam na manutenção da mesmidade. Segundo Zygmunt Bauman, “[...] a unidade da comunidade ou a naturalidade do entendimento comunitário são feitas do mesmo estofado: da homogeneidade, de mesmidade [...]” (BAUMAN, 2003 p.18). Em ambos os romances o contato com a diferença é revestido de um sentido negativo, funcionando como o gatilho para uma série de acontecimentos que culminam na concretização da ruína das famílias em questão.

A diferença é representada em ambos os romances através de indivíduos que negam ou não se enquadram na vivência dos valores preconizados pelas casas tradicionais. Em *Ópera dos mortos* a diferença está encarnada principalmente no personagem Juca Passarinho, um andarilho desprovido de genealogia e de posses, que chega à tradicional casa dos Honório Cota. Em *Crônica da casa assassinada* a personagem Nina representa o diferente: vinda da capital e dotada de uma beleza avassaladora, Nina escandaliza, com sua beleza e seus hábitos, a província de Vila Velha e a Chácara dos Meneses.

O enredo das duas narrativas se desenvolve a partir da chegada dos dois personagens estranhos aos ambientes familiares: a chegada de Juca Passarinho ao sobrado onde vive a Rosalina de *Ópera dos mortos* é o fato que põe em movimento a engrenagem da trama. É através das mudanças no regime da casa trazidas pela presença de Juca que se desencadeia a tragédia de Rosalina que, impossibilitada de voltar a viver em seu silêncio e isolamento de antes, acaba por entregar-se à loucura. A este respeito Eduardo Portella questiona:

[...] A linguagem do silêncio é a linguagem desta *Ópera dos mortos*: os relógios para-dos, a mudez de Quiquina, “Rosalina trancada em si

mesma”. São metáforas de uma dicção em voz baixa, que fora violentada pelo alarido irresponsável de José Feliciano, “Juca Passarinho ou Zé-do-Major, como queira”. Mas José Feliciano é tudo isto ou simplesmente o agente ativo de uma missão desagregadora? [...] (PORTELLA, 1999, p.I-II).

Juca Passarinho é o agente desorganizador e antípoda aos valores cultivados no sobrado: o personagem é a própria tradução do desarraigamento.

Sequer seu nome pode ser dito com precisão. O apelido de “Passarinho” traduz o seu modo de vida. Desde a morte de seu padrinho - o Major Lindolfo do Paracatu - de quem era uma espécie de agregado, Juca dedica-se a uma peregrinação pelo interior de Minas Gerais, vivendo de caça e pequenos serviços, sempre recusando pouso:

[...] Ele não era gente trabalhadeira, não quis dizer a Seu Clarimundo nos dias que passou por lá fazendo um ou outro servicinho para disfarçar o sem-que-fazer [...] Trabalho continuado, de sol a sol, não era com ele, homem livre; não nasci pra escravo, era o que dizia. [...] (DOURADO, 1999, p.59).

É significativa a recusa de Juca em estabelecer-se em qualquer emprego: o personagem prima pela liberdade e desarraigamento, valores contrários ao trabalho que “finca” o homem na terra através de um enraizamento que lhe determina o destino. A própria variedade de afazeres a que o personagem se dedica reafirma a recusa de qualquer possibilidade de enraizamento. Para Juca enraizar-se é o mesmo que perder-se, como um pássaro numa armadilha; é precisamente esta a conotação de sua chegada ao sobrado da personagem Rosalina.

É em meio às suas viagens pelo coração de Minas Gerais que o personagem chega ao Sobrado dos Honório Cota e, maravilhado pela imponência da construção, pensa em tornar-se um agregado. A perspectiva de manter-se trabalhando pouco, levando uma vida semelhante à que levava com o Major Lindolfo, sem que nada lhe roubasse a liberdade da “passarinhação”, é o que atrai o viajante para o Sobrado:

[...] José Feliciano não acreditava muito, pensava em arranjar um lugar naquele sobrado. Bem que era bom. Uma dona solteira, uma preta, nenhum homem. Ninguém pra aperrear, para ficar toda hora lhe azucrinando as idéias.

Capataz vivia mandando fazer uma coisa e outra, não dava sossego, tirava o pêlo. Não era de ferro. Lugarzinho bom. Com certeza, pouco, nenhum serviço maior, ia ter umas folgas. Se associava a outro caçador, arranjava um cachorro, saía por aí batendo esses matos. Parecia até os tempos do major Lindolfo. [...] (DOURADO, 1999, p.79)

Os acontecimentos do romance daí em diante se pautam pelo conflito entre os hábitos e valores de Juca - a liberdade, o desarraigamento, a fala solta e os costumes do Sobrado encarnados na pessoa de Rosalina - a tradição, a reserva, o orgulho e o silêncio. A síntese destes elementos contrários e proibidos originará um fruto maldito e desencadeará a tristeza e a maldição sobre Juca e o desterro de Rosalina para a loucura. Cabe salientar o caráter trágico da união dos contrários e do contato com aqueles que não pertencem à casta.

O outro como alteridade desagregadora, desorganizadora de identidades essencializadas como as das famílias dos romances é aquilo a que se refere Zygmunt Bauman ao tratar das condições de manutenção da mesmidade nas pequenas comunidades. O contato com o outro desorganiza, desequilibra as distinções e as relações de exclusão entre os de dentro e os de fora, tornando difícil a manutenção de determinadas convicções e tradições, como as representadas nos dois romances em questão. Segundo Bauman:

[...] Essa mesmidade encontra dificuldades no momento em que suas condições começam a desabar: quando o equilíbrio entre a comunicação “de dentro” e “de fora”, antes inclinado para o interior, começa a mudar, embaçando a distinção entre “nós” e “eles”. A mesmidade se evapora quando a comunicação entre os de dentro e o mundo exterior se intensifica e passa a ter mais peso que as trocas mútuas internas. [...] (BAUMAN, 2003, p.18).

No momento em que um indivíduo externo desorganiza as relações estabelecidas com base na mesmidade mantidas por meio de um processo de identificação que leva em consideração o convívio exclusivo entre os pares, as fronteiras rigidamente estabelecidas entre dentro e fora são borradas por meio do acolhimento, no seio do convívio, do indivíduo assinalado pela diferença. No caso do romance de Autran Dourado, a diferença está assentada em questões de classe e tradição. Contudo, a belida no olho esquerdo, marca característica do personagem Juca Passarinho, é também um sinal de distinção, que atribui ao personagem uma condição de excepcionalidade: “[...] Com ele, justamente com ele. Por que não outro, meu Deus? Com outro, quem? A belida no olho esquerdo misterioso. Só ele, só podia ser ele, não tinha mais ninguém. [...]” (DOURADO, 1999, p.159)

O personagem Juca Passarinho, tendo em vista o desenvolvimento do romance e os comentários do próprio autor, parece ter sido intencionalmente construído para representar o outro da personagem central Rosalina, interpretação esta que é reforçada pelo jogo de contrastes existente num romance que se pretende barroco. Em palavras de Autran Dourado: “[...] os vários nomes do personagem masculino, o adventício, o arrivista, o profanador, o mensageiro do outro mundo, de outra cultura, o profanador do reino sagrado da casa, de Rosalina, rainha. [...]” (1976, p.118).

O vínculo entre Juca e Rosalina persiste se considerarmos que Juca se enquadra nas condições estabelecidas por João Capistrano para o convívio de sua filha. Pai e filha acordaram tacitamente uma fronteira que exclui Rosalina do convívio com a gente da cidade de Duas Pontes, com a exceção de Emanuel: “[...] É, tinha de ser ele mesmo, outro não podia. Porque veio de fora. Da cidade não. Ninguém da cidade podia entrar no sobrado. Desde que seu coronel Honório morreu. Só seu Emanuel. [...]” (DOURADO, 1999, p.105). Estando Emanuel casado, e visitando apenas uma vez por ano o sobrado - portanto fora das possibilidades de Rosalina - o viajante Juca Passarinho reúne as condições para o acesso ao sobrado. A necessidade do contato com o outro é o motivo da aceitação e da permanência de Juca no sobrado dos Honório Cota:

[...] Uma das razões por que Rosalina não o mandou embora

foi exatamente o que disse José Feliciano: a gente carece de ouvir voz humana, pra sair das sombras. Um homem não é só um lago de silêncio, necessita de ouvir a música da fala humana [...] A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem se dar muita conta, vivia. [...] (DOURADO, 1999, p.90).

Não há dúvidas que Juca Passarinho configura, em relação à personagem Rosalina, o outro que desorganiza concepções bem estabelecidas de vida e de identidade, fazendo com que a própria Rosalina se conscientize de sua condição, chegando mesmo a questioná-la. É em contato com o seu outro que a personagem se dá conta de sua coisificação:

[...] De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à Áor e à fauna, e torna o mundo esta coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem. [...] (DOURADO, 1999, p.91).

A descoberta de si mesma a partir do contato com o outro desencadeia em Rosalina um lento e complexo - e, todavia, malgrado - processo de questionamento e abertura para a vida: tal processo é narrado no quinto capítulo, cujo significativo título é “Os dentes da engrenagem”. Se levarmos em consideração o simbolismo da Áor, apontado pelo próprio autor como componente da personagem “Rosalina, rosa branca, Áor de seda” (DOURADO, 1976, p.117) temos que Juca Passarinho possibilita o desabrochar da rosa - todavia, trata-se de uma rosa triturada por uma indiferente e silenciosa engrenagem: Rosalina está se coisificando. Tal processo é representado no romance pela belíssima imagem da passagem seguinte:

[...] E os seus olhos foram ganhando um brilho novo, a sua

visão no espelho tremeu, a princípio ela cuidou que fosse do cristal. E os seus olhos foram se enchendo de lágrimas, de lágrimas foi o que ela viu com espanto, porque há muito tempo não chorava, não se lembrava mesmo quando tinha sido a última vez. E chorou um choro mudo, sem nenhum soluço, as lágrimas correndo pela face, indo molhar a rosa branca de seda.
[...]
(DOURADO, 1999 p.91-92).

No bordado do romance de Autran Dourado, a diferença move o enredo construído por meio do jogo de contrastes e oposições entre a personagem central Rosalina e o forasteiro Juca, cuja chegada é o fato a partir do qual se desenvolve a trama romanesca. Em *Ópera dos mortos* verifica-se uma das principais temáticas da obra de Autran Dourado, que é o medo da perda da identidade. Em palavras do próprio autor: “Vejo no entanto temáticas comuns a todos os meus livros: a angústia, o terror da loucura, o medo da perda da identidade, do controle das coisas e de desaparecer diante do real” (DOURADO, SOUZA, 1996, p.35). A perda da identidade é o grande medo de Rosalina: o significado que subjaz ao seu gesto de acastelamento é o medo de perder-se diante de um mundo mudado, daí a importância de sua memória e de suas lembranças; é este também o grande medo de Juca Passarinho, significado na sua recusa de pouso. Temos encenado o conflito entre a liberdade individual e a segurança oferecida por uma identidade fixada. Segundo Zygmunt Bauman, “o anseio por identidade vem do desejo de segurança” (2005, p.35). O acastelamento é a única forma que restou à Rosalina para manter a sua identidade intacta. É exatamente o contrário do que acontece com o desarraigado Juca Passarinho, homem de todos os lugares e de lugar nenhum. A tragédia se desenvolve no romance a partir do conflito entre estas duas identidades: uma fixa, essencializada e outra movente, que se adapta ao lugar.

A manutenção de uma identidade fixa e essencializada é também a grande questão do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. O romance narra a decadência dos Meneses, uma tradicional família de província de Minas Gerais. Os Meneses mantêm a sua tradição através do isolamento na imponente propriedade da família - “[...] aquela velha Chácara que fora

a lenda e o motivo de orgulho da pequena cidade em que vivíamos. [...]” (CARDOSO, 2009 p.258) -, do convívio com os pares e do apelo à memória de seus antepassados numa evocação dos tempos de abundância. Ainda que decadentes, os Meneses preservam a sua distinção na sociedade de Vila Velha, ostentando as insígnias de guardiões do orgulho e da nobreza local:

[...] Eu os via passar com certa frequência, quase sempre de preto, distantes e numa atitude desdenhosa. Dizia comigo mesmo: “São os da chácara” - e contentava-me em inclinar a cabeça num hábito que já se perdia longe através do tempo. [...] (CARDOSO, 2009, p.47).

A perturbação dos regimes de vida bem marcados da Chácara dos Meneses surge a partir da chegada de Nina, esposa de Valdo Meneses, à província. Vinda do Rio de Janeiro e dotada de uma beleza avassaladora e inquietante, a personagem desencadeará uma série de acontecimentos que culminarão na ruína completa da tradicional casta dos Meneses. Mais uma vez temos o contato com a diferença revestido de um sentido negativo e destruidor. Nina desperta a curiosidade dos habitantes de Vila Velha - Diziam-na perigosa, fascinante, cheia de fantasia e de autoridade [...] “Talvez apenas porque seja uma mulher de fora, e uma bela mulher [...] (CARDOSO, 2009, p.71) - da mesma forma como põe em ebulição, na casa dos Meneses, sentimentos como paixão, ódio e inveja. A chegada de Nina causa um verdadeiro rebuliço na pequena Vila Velha, da mesma forma como a sua presença desperta a inquietude de Betty, a governanta dos Meneses, que descreve a chegada da nova patroa:

[...] Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e - oh! -jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira

falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma presença. Um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e calor da paisagem. [...] (CARDOSO, 2009, p.63).

Assim como o personagem Juca Passarinho de Ópera dos Mortos, Nina funciona no romance como a agente de uma missão desagregadora: “[...] Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação [...]” (CARDOSO, 2009, p.240). Da mesma forma como Juca Passarinho de Ópera dos mortos é marcado por sua belida no olho esquerdo - o que assinala a sua condição - Nina é marcada por uma beleza luciferina. A personagem encarna, no romance, o oposto dos valores preconizados na casa dos Meneses: “[...] Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente. [...]” (CARDOSO, 2009, p.69). Ou seja, a presença de Nina põe dificuldades à manutenção da mesmidade no interior do círculo dos Meneses. Sempre na posição de elemento externo e perturbador, a personagem desorganiza regras de convívio estabelecidas por meio da repressão dos desejos e dos sentimentos mais profundos. O convívio com Nina traz a incerteza e a agonia para a Chácara e seus habitantes, o que fica claro na afirmação de Valdo: “[...] Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade.[...]” (CARDOSO, 2009, p.245).

É através do contato com Nina - modelo de tudo que lhe foi reprimido - que a personagem Ana Meneses, esposa de Demétrio, põe em questão a sua própria condição e o sentido de seu casamento. Ana Meneses fora educada desde criança para ser uma legítima Meneses, casando-se com Demétrio. A educação de Ana, todavia, a transformou numa mulher apagada, sombra de si mesma, oprimida pelo regime de vida dos Meneses. A chegada de Nina é o elemento desencadeador de uma série de mudanças no destino de Ana, que passa a

cultivar um misto de paixão e inveja pela cunhada, a qual se torna o centro de todas as suas atenções. É através do choque da presença radiosa e inquietante de Nina que Ana descobre que vive num mundo de sombras:

[...] Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava a minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto - era eu, era eu mesma aquele ser que se contemplava do fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio [...] Desde esse momento senti-me como se fosse outra mulher. Vivia como todo mundo, e como vivera até aquele momento, mas um fogo interior me queimava sem descanso. [...] (CARDOSO, 2009, p.112).

Trata-se de um momento de epifania, da descoberta do eu da personagem Ana Meneses. A presença de Nina faz com que Ana se dê conta do mundo de sombras em que vive e não mais possa conviver em seu mundo como antes: “[...] Vivia bem até o momento que compreendi que me achava sufocada, em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento.[...]” (CARDOSO, 2009, p.161). A impossibilidade de voltar a viver como antes, a irreversibilidade do contato com o outro transforma definitivamente a vida de personagens acostumados à penumbra e ao ar viciado que se respira dentro da Chácara da família. Ana passa a definir-se em relação a Nina, que representa uma força vital em meio à morbidez dos hábitos dos Meneses. Comparando-se à cunhada, Ana, assim como a personagem Rosalina, de Ópera dos mortos, descobre o absurdo de sua vida:

[...] Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia - exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco,

esadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou comunicação. [...] (CARDOSO, 2009, p.112).

Mais uma vez temos exposto o tema da coisificação dos seres humanos excessivamente arraigados em suas tradições, convivendo num círculo fechado que tende a repetir o mesmo. A Chácara dos Meneses é o espaço da legitimação e da reprodução de um modo de vida e de uma postura em relação ao mundo. A ausência de comunicação com o mundo exterior é o fator que garante a manutenção de identidades fixas e essencializadas: naturalmente o contato com a diferença é evitado, a fim de que não se perturbe a paz de convenções rigidamente estabelecidas.

Ambos os romances retratam a clausura e o alheamento de tradicionais famílias do interior de Minas Gerais ainda regidas por uma cultura patriarcal e senhorial. Os personagens Juca Passarinho e Nina desestabilizam, através da quebra de tabus e de barreiras de distinção social, convenções sociais bem estabelecidas. Assim como Rosalina em *Ópera dos mortos* mantém uma relação secreta com seu empregado - o que configura uma relação clandestina e socialmente reprovada - Nina de *Crônica da casa assassinada* mantém uma relação proibida com o jardineiro da família. Tais relações estão revestidas pela ideia de degenerescência moral que culmina em acontecimentos trágicos que se abatem sobre as casas.

O sinal maior da decadência, em ambos os romances, está representado na profanação dos espaços da casa, principal símbolo de poder dos Honório Cota e dos Meneses: a casa de família funciona, em ambos os romances, como o reduto da conservação dos valores ancestrais e como a espacialização da distinção social dos membros do clã. O desfecho dos romances em questão apresenta semelhanças na medida em que as casas não mais podem se sustentar como fortalezas intransponíveis, tendo seus muros violados e devassados pelo olhar e pela presença de indivíduos externos aos clãs.

O contato com a diferença desestabiliza de maneira irremediável as concepções de vida e os regimes destas duas tradicionais famílias de província, tornando insustentáveis os seus ideais de nobreza e distinção social, já carcomidos pelo tempo. O contato com indivíduos externos ao círculo social faz com que os personagens que vivem aprisionados em suas fortalezas se descu-

bram como seres em franco processo de desumanização, tão integrados que estão à repetição do mesmo.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada. 12º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

DOURADO, Autran. Ópera dos mortos. Rio De Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria. Rio de Janeiro/ São Paulo: Difel, 1976.

PORTELLA, Eduardo. O tempo e o significado das coisas. IN: DOURADO, Autran. Ópera dos mortos. Rio De Janeiro: Rocco, 1999. Prefácio.

SOUZA, Eneida Maria de. Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

A ALTERIDADE PERDIDA NA SOMBRA - O EXERCÍCIO DO OLHAR EM UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA DE LYGIA FAGUNDES TELLES.

Carolina Silva Moraes Pereira

“O inferno são os outros”. (Jean Paul Sartre)

Quando o olhar que os pais têm sobre os filhos deixa de proteger e passa a acuar em nome de uma autoridade que se quer onipotente e onisciente? Neste exercício do olhar sobre o conto Uma Branca Sombra Pálida de Lygia Fagundes Telles, essa e outras tantas perguntas que possam surgir serão reatadas ao longo do percurso do fazer literário em que o pensar não se resume a respostas, mas também a novas perguntas.

A narrativa começa como um caleidoscópio, obedecendo ao fluxo de pensamentos que marca o ir e vir constante de lembranças em que a narradora personagem dá conta de sua história. O tom intimista das linhas de Lygia Fagundes Telles à la Virginia Woolf, se revela a partir de uma linguagem que se adapta à proposta psicológica do conto, através de sinais de pontuação esparsos e parágrafos divididos aleatoriamente. É interessante notar que, no conto, está em evidência não só o que se diz, mas também o como se diz, através de uma escrita que possui um ritmo e uma dicção peculiares que ultrapassam, muitas vezes, o dito. De acordo com Lúcia Castello Branco, essa “escrita feminina consiste exatamente nesse discurso construído a partir da perda (como todo discurso, aliás), mas que não nega a perda, antes a exhibe, fazendo dela seu objeto, sua matéria”. (CASTELLO BRANCO, 1991, p.37).

É desse universo de perda que essa mãe sem nome nos fala de Gina, que mesmo aos 20 anos, só deixa de ser, de fato, sua pequena quando passa a ser o corpo; a branca sombra pálida do suicídio e do jazz nas longas tardes com Oriana. Em sua confissão lúcida e indiferente à absolvição, a mãe nos apresenta seu olhar desencantado diante do mundo, aliado a um “supremo domínio do estilo imposto pela burocratização da vida” (SOUZA, 1994, p.46),

característicos da modernidade que, tendenciosamente, influencia seu modo de ver e viver a história.

Do lugar de onde olha, a mãe constata tudo ao seu redor e tece imagens difíceis de desmanchar como quando percebe a filha dissimulada, comparando-a às bailarinas e aos gatos que seriam ainda mais dissimulados. Aos olhos dela, a filha se perde quando descobre o desejo, o mesmo desejo que provocou a fuga da gata ao entrar no cio: “Estava no cio, queria um gato, eu avisei e Gina baixou aqueles olhos de um azul inocente. Não, mãezinha, ela ia ser freira. Cheguei a rir, uma gata freira?” (TELLES, 2004, p.248-249). De acordo

com José Paulo Paes:

Seja nos contos, seja nos romances, o desencontro é um tema de ocorrência frequente que a inventividade e a competência da sua arte de ficcionista não deixa nunca tornar-se repetitivo. Ao contrário, cada ocorrência serve para pô-lo de manifesto este ou aquele aspecto diverso, com o que o desencontro acaba por patentear-se menos um tema do que uma das matizes da experiência humana. (PAES, 1998, p.70).

Desse modo, não há como não perceber o desencontro entre mãe e filha, marcado, sobretudo, pela conotação negativa presente no relato desta mulher que não aceita as coisas que destoam do óbvio e, por isso mesmo, acaba por revelar um certo não estar no mundo, no sentido de deslocamento. Assim como uma gata não poderia ser freira, o casal de velhos que passa por ela no cemitério não poderia ser alegre, antes, vergado de velhice, deveria ser amargo, cansado, melancólico e não sorridente, visto que a alegria remete à juventude e, nesse caso, cada coisa tem seu lugar.

A despeito desse não estar no mundo, a um só tempo em que reproduz um comportamento padronizado pela sociedade, a mãe assume a posição de diferente ao representar, no conto, o desencanto em lugar da credulidade dos demais personagens que a circundam. Tanto Gina, como o marido e Oriana têm características parecidas, o que demonstra a dissonância da mãe em relação aos outros que não compreendia. É interessante ressaltar a perspectiva diferente que a mãe assume em relação à sociedade de onde veio e em relação ao universo em que vivia, cercada de pessoas que em tudo se diferenciavam dela:

Não acredito em Deus, já disse, se às vezes chamo por ele é assim automático, não acredito. Mas fiz questão de cumprir todo o ritual da morte cristã, ela e o pai, ambos gostavam desse teatro da inocência. Até nesse ponto os dois eram parecidos com Oriana que também gosta dessas bugigangas afro-religiosas, tem a fitinha vermelha amarrada no pulso e a cruz de ferro na corrente do pescoço. (TELLES, 2004, p.255).

Mesmo ecoando uma descrença, seu comportamento de aparências não foge à regra social - fato que a insere perfeitamente no meio -, mas destoa na medida em que não empresta encanto aos rituais que para os demais membros de sua família, eram repletos de simbolismo. É essa diferença inclusive a detonadora de toda a ruína que apenas confirma a figura de Gina como sombra negada, perdida em meio à indiferença, e sem saber o que fazer com tantas contradições. Sabe-se que a mãe, a priori, é referencial de afeto e segurança para um filho, a partir desse pressuposto, a mãe de Gina foge do parâmetro para representar outro modelo bem diferente que, ao contrário, desestabiliza, causando desconforto e dor. A filha não se situa diante dessa mãe deslocada, cheia de contradições e que aparentemente cumpre seu papel.

Na ótica de Badinter (1985), nem todas as mães nasceram predestinadas a ser, como no Evangelho, semelhantes à Maria, portadoras do próprio significado do amor em sua forma mais suprema que se apresenta como instinto natural e fonte de toda construção afetiva do filho. Nessa perspectiva, Lygia Fagundes Telles nos apresenta a mãe de Gina como uma figura materna bem diversa do modelo social inspirado na Virgem Maria e imposto desde o século XIX. Ao contrário disso, a mãe do conto constitui o avesso do amor tomado como referência desde o cristianismo, representando para a filha um sonho quimérico distante da felicidade proporcionada pela segurança do ninho maternal.

Assim, as oposições são marca constante em todo o texto que Lygia sabiamente conduz por meio de metáforas como a das Àores que simbolizou uma disputa acirrada entre a mãe de Gina e Oriana. É a cor das rosas que cada uma presenteava Gina que constitui a polêmica do início do conto até o fim. As vermelhas ficavam a cargo de Oriana e simbolizavam a luxúria; já

as brancas eram a preferência da mãe, por seu caráter inocente. Enquanto a esponja de fel designava a mãe e sua lucidez desencantada, o bicho de concha representava Gina, pronta para se fechar ao primeiro toque, acuada, romântica como o pai: “Ela com a sua mágoa e eu com a minha impaciência, ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso desta ordem”. (TELLES, 2004, p.249).

Os outros representavam o avesso da ordem estabelecida pela matriarca, mas um avesso atraente mesmo a seus olhos metódicos que sucumbiram diante do maço de cigarros esquecido por Oriana, que de tão bom a viciou completamente:

Comecei a fumar deste jeito desde o dia em que Oriana esqueceu o maço de cigarro no quarto de Gina, experimentei um, era bem mais forte do que aqueles que eu fumava meio espaçadamente. Enquanto fui ouvindo os discos, não parei até esvaziar o maço. [...] Uma borboleta com desenhos prateados nas asas veio agora rondar a jarra das rosas vermelhas, não quis os botões brancos, a safada. (TELLES, 2004, p.250).

Do mesmo modo que a borboleta prefere as Àores de Oriana, a mãe prefere o outro maço, o mais forte e diferente. Porém, esta difere daquela por conta da dificuldade em aceitar a possibilidade do novo. Diferentemente da borboleta que sobrevoa as rosas abertas de Oriana e logo vai embora, a mãe demora-se em exercícios de contemplação lúcida, justificando de si para si os motivos da tragédia: “foi suicídio. Acho que queria apenas me agredir, seria uma simples agressão, mas desta vez foi longe demais”. (TELLES, 2004, p.250).

Percebe-se que, para a mãe, não há possibilidade de haver outro motivo para a atitude da filha que não seja agredi-la. As ações dos outros, do mesmo modo, sempre giram em torno dela, no intuito deliberado de machucar. Assim, ela se coloca como centro de um processo fantasioso em que as relações não se intercambiam e as ações pressupõem reações de mão única. A mãe de Gina, sem nome, perdida entre as árvores de um cemitério e uma família que está desaparecendo pensa e não vê que ao lado dos dedinhos de Oriana, seus dedos podem ter sido muito mais devastadores.

Mesmo quando parece esboçar uma certa culpa diante dos acontecimentos, seus pensamentos coniventes fazem resvalar por terra essa possibilidade e atribuem ao marido a razão do suicídio da filha: “Fiz sua vontade, meu querido. Dei-lhe toda a liberdade e se você ainda vivesse poderia ver agora no que deu essa liberdade”. (TELLES, 2004, p.253). Indignada, ela interpela se era isso que a filha queria e na tentativa de provar o quanto estava sofrendo, impõe para si uma série de obrigações que tiveram data de validade:

Até que me veio de repente a indignação, irritei-me até com a Efigênia que estava virando uma carpideira difícil de suportar, A minha queridinha que carreguei no colo! Sim, carregou Gina no colo mas chega, não foi isso que ela quis? Não foi? Então deve estar satisfeita, sua vontade foi cumprida. (TELLES: 2004, p.251).

É notória a necessidade da mãe de punir a filha mesmo morta, por esta não se inserir na espécie de plano preparado para ela. As escolhas de Gina levaram a um projeto diferente que ocasionou transformações difíceis de aceitar, que, aliadas a suposições, provocaram o conÀito que gerou o suicídio. Segundo Joel Pontes (1960),

Cada homem sonha-se diferente e nesse sonho pode estar sua individualidade mais real. Tanto mais dominadora a imaginação, tanto maior o desencontro entre o eu aparente e o eu sonhado. As circunstâncias felizes que realizamos chocam-se contra as nem sempre felizes e decerto muito inferiores que a vida realiza conosco. Depois vem o mais complexo: o que sonhamos para os outros - filhos, sobrinhos, pessoas amadas - e que não é o que eles sonham para si mesmos. Então, desconstruam-nos com o nosso sonho e refazemo-lo numa tentativa de reconstrução... ou sonhamos não morrer e estamos mortos... Daí, a vida pode resumir-se em desencontros e nada mais fácil do que derivar-se para uma filosofia pessimista. (PONTES, 1960, p.107).

Quando Sartre diz “O inferno são os outros”, ele não recusa o fato de que cada pessoa precisa do outro para ser completa, e que mesmo em meio às

diferenças, pode-se reconhecer pontos em comum que hão de vir a ser saudáveis para toda e qualquer convivência. A onisciência e onipotência da mãe se arrogaram no direito de saber o que a filha seria e acabaram se sobrepondo em relação ao outro que a filha se tornou e que a mãe desconhece ou supõe conhecer. Isso fica perceptível no clímax do conto quando, antes do suicídio, a filha ouve:

Sem alterar a voz, comecei a falar com tamanha fúria que não consegui segurar as palavras que vieram com a força de um vômito, Gina querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? Cheguei perto dela, acho que me apoiei na mesa para não cair. Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vai mesmo parar com esta farsa? [...] A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa. Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta [...] Gina veio correndo e me alcançou. [...] Ela sabe que não gosto de beijos, nem tentou me beijar, mas apenas me abraçava [...]. Por um momento ela ficou me olhando, os braços caídos ao longo do corpo, a boca interrogativa, olhando. (TELLES, 2004, p.254).

Poder-se-ia analisar ainda a simbologia da sombra presente no conto, já que é a sombra da filha que persiste depois do suicídio, nas reminiscências da mãe. A sombra de Gina é outra, quando difere das demais na medida em que é pálida e branca. Isso estabelece uma contradição, pois se entende sombra como algo que se opõe à luz e não o contrário. De acordo com Jean Chevalier, em seu Dicionário de símbolos, “a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irrealis e mutantes”. A sombra é ainda, “considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte”. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 842-843). Nesse sentido, Gina torna-se fugidia em relação a essa mãe que não

consegue compreendê-la enquanto sombra incomum, branca, pálida e inevitável. A partir dessa perspectiva, cabe ainda a análise junguiana que “qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis”. (JUNG apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.843).

Gina é rechaçada por representar aos olhos da mãe uma sombra que ela nega, e Oriana é a responsável pela completa transformação de Gina nessa sombra, por essa razão instala-se uma disputa entre a mãe e a amiga da filha, a ponto de aquela se vangloriar diante do fato de nunca mais as amigas se verem: “Nunca mais, Gina? Tive uma vontade louca de responder ali, diante de todos, Isso mesmo, nunca mais!” (TELLES, 2004, p.257). Poder-se-ia supor que a morte de Gina pusesse um fim à disputa nunca verbalizada, mas concretizada apenas através das rosas brancas da mãe, e das vermelhas de Oriana, presentes no quarto, no caixão e, mesmo depois, no túmulo. Mas as rosas vermelhas de Oriana persistiram na polêmica, dando origem, decerto, à maior das contradições do conto, quando a mãe, no desfecho, afirma: “Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição”. (TELLES, 2004, p.258).

Essa competição desregrada da mãe tornou seu estar no mundo uma espécie de desacerto, na medida em que ela, como sujeito, vive como se o mundo e suas relações girassem ao seu redor. De acordo com as reflexões de Magaldy Tellez, a mãe de Gina representa um olhar enclausurado pelo olhar sobre si mesma, o mesmo olhar com o qual constrói o outro a partir de uma ótica particular que anula os imprevistos presentes na pluralidade. Dentro dessa perspectiva, a onipotência e a onisciência são frutos de um desejo de totalização que dá ao sujeito a equivocada ilusão de controle sobre si e os outros. (TELLES, In: LARROSA, 2001, p.45). Esse sistema é perigoso e converge para o caos social do homem que, solitário, desorienta a si e aos demais a sua volta. De acordo com Nelson Mello e Souza, “daí às explosões do desespero,

aos crimes sem sentido, ao abuso sexual de crianças, à apatia suicida, ao uso de estupefacientes é passo pequeno a ser dado por muitos”. (SOUZA, 1994, p.61). A escolha de Gina pelo suicídio foi mais uma explosão de desespero diante do comportamento de uma mãe que não abria espaço para a diferença, por entender essa diferença como algo negativo. Está certo que a questão é mais complexa, visto que, de acordo com Janet M. Peterson “ao se evocar diferença ou a alteridade, é importante, sem dúvida, que se desconfie do essencialismo e que se reconheça, como sublinha Régine Robin, as ambiguidades e complexidades das atribuições identitárias”. (PETERSON apud FIGUERE-DO, PORTO, 2007, p.15). Ainda de acordo com Peterson, sobre alteridade e diferença:

Sem dúvida, podemos teorizar e exemplificar, podemos tentar compreender as principais problemáticas sabendo que a questão é extremamente complexa em um mundo no qual milhares de pessoas são privadas de alguns direitos por razões de raça, religião ou gênero sexual. Percebida desse ponto de vista, a questão ética é evidente e capital: o essencialismo e os estereótipos levam à formação de guetos, de sociedades com conjuntos socioculturais distintos, díspares e, mais cedo ou mais tarde, a guerras. (PETERSON, In: FIGUEREDO, PORTO, 2007, p.15-16).

De fato, a complexidade da questão exige acuidade, sobretudo ao tratar as relações de alteridade e diferença entre mãe e filha. Mas essa temática não é recente na ficção de Lygia Fagundes Telles que, segundo José Paulo Paes, desde sempre empenhou-se em registrar:

Na moldura do conto, etapas isoladas, e, no painel do romance, a sucessão de etapas da construção de eus. O plural indica, desde logo, que não se trata do eu da própria ficcionista, mas de eus alheios afeiçoados por sua imaginação a partir de dados colhidos na freqüentação do mundo. Como tive oportunidade de dizer em outro lugar, o romance (e em menor medida a novela e o conto) é o lugar por excelência da representação literária da outridade. Sendo a construção do eu um conjunto de operações subjetivas, eventualmente convalidado por subjetividades alheias - um eu reconhecido como tal por outros eus que não ele próprio, - a visada da ficção de Lygia

Fagundes Telles é necessariamente introspectiva. (PAES, 1998, p.71-72).

É essa visada introspectiva que Lygia Fagundes Telles conhece tão bem que marca não só o teor deste conto, mas de muitos outros de igual beleza, no que diz respeito à temática e à estrutura. Em *Uma Branca Sombra Pálida*, Gina se perdeu em meio à sombra apática do outro que era e do outro que a mãe queria que ela fosse. E diante das possibilidades de escolha a ela oferecidas, optou por uma terceira que poria fim a todos os seus conãitos, nos deixando a todos na angústia pós-moderna de não saber, ao certo, que outro ela era e qual teria sido.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dirigida pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Edições Ave Maria, 1997.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. O que é escrita feminina. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadete Velloso (Organizadoras). Figurações da alteridade. Niterói: EDUFF, 2007.
- LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Organizadores). Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles. No. 5. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998.
- PONTES, Joel. O aprendiz de crítica. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA, Nelson Mello e. Modernidade: desacertos de um consenso. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.
- TELLES, Lygia Fagundes. Antologia: Meus contos preferidos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

UMA OBRA FORA DO LUGAR? QUARTO DE DESPEJO DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Edilene Silva Bahia de Souza

Na Academia, em que pese o surgimento de certa simpatia pelos estudos culturais sempre acenados como contraposição ao peso da tradição de uma teoria vista como eminentemente conservadora e desconectada da vida social, no entanto, no que tange à Literatura, e à crítica literária em especial, pode-se observar ainda, de modo quase hegemônico, o que seria uma predominância de uma teoria que propugna por uma literariedade apreendida enquanto maior presença da opacidade no discurso, o que implica numa continuada hierarquização dos textos ditos literários.

Ora, a partir do século XX, o contexto sóciopolítico e histórico mostra um mundo cada vez mais fragmentado, móvel, variável, em que as pluralidades tornam-se predominantes. Grande parte da crítica afirma que nada mais poderia ser visto como unívoco, e a história da literatura não poderia ter mais uma mesma interpretação. Esse rompimento de paradigmas já possibilitaria uma valorização da expressão do cotidiano dos sujeitos.

Por isso, considerando essa aparente oposição de pensamentos, com consequentes concepções vistas como antagônicas de cultura e de literatura, é que buscamos compreender se, enquanto expressão do cotidiano de indivíduos até então alijados da história, marcados não apenas pela classe, mas também pela cor e pelo gênero, Quarto de despejo Diário de uma favelada, da catadora de papel, Carolina de Jesus, obra que se tornaria best seller na década de sessenta do século passado, é também literatura ou, enquanto narrativa romanceada, pode ser considerada uma obra fora do lugar por continuar sendo ignorada pelos manuais de literatura?

Essa é uma questão que se tentará responder ao longo dessa análise. Inicialmente, ao buscar resposta, nos deparamos com a seguinte reflexão, que nos serviu como estímulo e, ao mesmo tempo, como um desafio para conduzir esse estudo, pois

“Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado” (EAGLETON, 1997 p.12.).

Com essa contestação, percebe-se que QD apresenta em seus escritos o que seria uma nova vertente na literatura, integra-se há um tempo em que supostamente não existiria mais delimitação de fronteiras entre o discurso e a realidade vivida, o que pode ficar evidenciado a partir da técnica narrativa utilizada. De fato, a personagem-narradora registra num improvisado “diário” peripécias do seu cotidiano de catadora de papel, além de pontilhar em seus escritos, numa língua que se distancia - ou tenta aproximar-se? - da norma culta, sonhos, devaneios, fantasias, temores e desilusões da vida cotidiana de uma mulher e mãe vivendo na miséria.

Observe-se que a escolha do tipo de discurso narrativo não é ingênua, nem gratuita. O diário, por sua característica de discurso fragmentar, permite a expressão do pensamento em estruturas gramaticais menos sofisticadas do aspecto estilístico da língua, pelo recurso às frases simples, numa tentativa de recriar, de fato, o que poderia ser o “falar do povo”, ou seja, reproduzindo a língua usada na comunicação cotidiana das camadas populares pouco alfabetizadas. Ao tempo em que pode estar parodiando o diário como recurso utilizado por amplas camadas das classes médias, nas quais, geralmente, as mulheres, adolescentes ou não, tinham seu “diário secreto”, espécie de “amigo confidente” nos quais registravam sonhos e devaneios, medos e desejos, ou apenas se confessavam a si mesmas. Em QD, as confissões nada têm de “intimistas”, mas carregadas de uma dolorosa experiência da miséria social.

A narrativa apresenta várias amostras de registros das expressões de sentimentos que expõem a identidade da narradora, e assim valida o pertenci-

mento a determinados espaços geográfico, político e social da cidade de São Paulo. A partir de sua própria experiência vivida, a narradora - personagem permite desvelar ao leitor as condições de vida dos indivíduos das classes desprivilegiadas de uma sociedade: “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (sic)(QD, p.33).

Ao narrar sua história, a autora assume uma forma autorrelexiva, na medida em que analisa a situação à sua volta sendo testemunha e também protagonista. Em seus monólogos, ela utiliza tanto de metáforas quanto da descrição realística, para possibilitar maior visibilidade do seu cotidiano. Assim, realça aspectos peculiares da vida daqueles moradores, esforça-se para mostrar ao leitor a veracidade dos fatos, fazendo a descrição de objetos que são encontrados no lixo. Desta forma, aponta para o que lhe parece uma evidente incoerência que sobressai numa espécie de contradição: a pobreza absoluta da favela com os lustres de cristais, tapetes de veludos, almofadas de cetim, etc... objetos estes que terminam por fazer parte tanto do mundo real, quanto imaginário da narradora- personagem.

É notório que Carolina de Jesus era uma mulher bem informada, haja vista o número de informações dos aspectos políticos, econômicos e sociais, transcritos na obra. Considera-se isto como resultado de experiências e influências daquele momento histórico, marcado por grandes transformações, crises sociais, culturais e ideológicas. A escrita da narrativa redesenha a história do ponto de vista da narradora-personagem, ao retratar episódios de uma realidade que lhe inquietava, levando o leitor a reconstruir mentalmente aquele momento histórico. A narradora consegue transcender o mundo em que vive, fugindo do convencional, ao utilizar recursos de uma linguagem mais elaborada que só a arte possibilita. Superando as limitações do mundo concreto, esquivando-se de seu cotidiano, talvez como sendo a única forma de extravasar sua dor por não suportar aquela realidade.

“[...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz

do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as Àores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela”. (sic) (QD, p.52)

Não se pode negar que todas as obras, mesmo não se identificando como autobiográficas, dizem muito do autor, impossibilitando uma indiferença do eu criador. Estudos assinalam que, tanto quem escreve, quanto quem lê, ambos trazem consigo precursores e inÀuências que os caracterizam, demarcando os seus lugares de enunciação. Sobre isso, Eurídice Figueiredo utiliza o conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky, e nos lembra que: “[...] quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance [...]” (FIGUEREDO, 2007, p.59).

Ao costurar a sua história nas linhas do Diário, Carolina de Jesus expõe desejos, sentimentos e sonhos na relação com diversos ambientes desde os marginalizados e excluídos, até os mais extravagantes e abastados sociedade na qual vive. Na obra em estudo, são vários os exemplos a serem observados que marcam as diferenças nos espaços sociais, a alteridade é imposta, sob o olhar do outro conforme. “Os visinhos de alvenaria olha os favelados com repugnância. Percebo seus olhares de ódio porque ele não quer a favela aqui. Que a favela deturpou o bairro. Que tem nojo da pobreza. Esquecem eles que na morte todos ficam pobres” (sic) (QD, p.49).

Consegue expor situações e pessoas que se transformam em figuras dramáticas, mostrar ao leitor uma realidade que se caracteriza pela indiferença e assim revela-se a si e ao mundo que a envolve, pois “[...] para que haja alteridade, as diferenças tornam-se significantes em vista da construção de um universo de sentido e de valor. [...]” (PATERSON, 2007 p.14). Carolina de Jesus, em seu diário, descortina uma camada significativa da sociedade até então ignorada, ao expor como personagem principal uma mulher negra, semi-analfabeta, que vivia o dia a dia em condições subumanas.

É assim que o livro seria editado pela primeira vez na década de 60 do século XX, pelo jornalista Audálio Dantas que, ao fazer uma reportagem na

favela Canindé, em São Paulo, teve acesso aos cadernos nos quais Carolina de Jesus rascunhava suas primeiras anotações. A sua divulgação geraria muita polêmica e iria contribuir para provocar um desconforto do discurso dominante, ao trazer à tona uma realidade que se tentava, senão esconder, ao menos tornar desprovida de interesse para grande parte da sociedade brasileira daquele período.

A narrativa é portadora de uma linguagem outra que não a da língua padrão, trazendo ao texto narrativo escrito, de modo inaugural, a existência de uma outra língua que é utilizada por aqueles que têm uma outra forma de viver e de pensar, língua até então apenas reservada na literatura ficcional às personagens secundárias e caricaturais.

Entretanto, embora podendo causar estranhamento, avalia-se que isso não foi impedimento para que o livro tivesse grande repercussão no Brasil e no exterior.

É evidente uma identificação do público leitor com a obra, à medida que a autora expõe as condições desumanas em que viviam os favelados, e o faz com muita propriedade. As divulgações posteriores da obra contribuíram para que, paulatinamente, se tornasse uma produção de denúncia de aspectos sociais e históricos brasileiros:

“Eu sei que existem brasileiros aqui dentro de São Paulo que sofre mais do que eu. Em junho de 1957 eu fiquei doente e percorri as sedes do Serviço Social. Devido eu carregar muito ferro fiquei com dor nos rins. [...]” “[...] Foi lá que vi as lágrimas deslizar dos olhos dos pobres [...]” (sic) (QD, p.37).

Em QD, a narradora deixa presentes muitos indicadores do seu tempo. Vale ressaltar aqui um exemplo, que, mesmo só estudando até a segunda série do ensino fundamental, percebe-se que é capaz de uma abordagem crítica, como se depreende da referência a Casimiro de Abreu, quando a narradora discorre, num tom irônico, sobre a dura realidade vivida e os conceitos idealizados de Pátria, vida, criança, natureza...

“[...] Contemplava extasiada o céu cor de anil. E eu fiquei compreendendo que eu adoro o meu Brasil. O meu olhar

pousou nos arvoredos que existe no início da rua Pedro Vicente. As folhas moviam-se. Pensei: elas estão aplaudindo este meu gesto de amor a minha Pátria. [...] Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: ‘Ri criança. A vida é bela’. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a época está apropriada para dizer: ‘Chora criança. A vida é amarga’ (sic)” (QD, 1999, p.32).

Através desses registros tem-se convicção que Carolina de Jesus era uma catadora de papel atípica, pois se pode inferir que, ao vasculhar o lixo de São Paulo, em meio aos mais variados objetos que encontrava, os textos escritos estavam possivelmente dentre os seus preferidos, o que fazia dela um indivíduo com certa informação sobre a realidade social, histórica e política da sociedade da época.

Em sua infância, segundo ela mesma, em entrevista ao jornalista Audálio Dantas, diz que fora influenciada por Lanita Salvina, professora do curso primário, que lhe despertou o amor pela literatura ao recomendar ler e escrever tudo que lhe viesse à mente e consultar o dicionário quando ignorasse a origem de uma palavra. Foi essa provável variedade de leitura que a entusiasmou e a levou a escrever seu livro.

Outro dado relevante que pode ter influenciado a escrita do Diário foram os textos orais, vez que, como ela mesma admitia, tinha o hábito de ouvir rádio e, naquele período, as novelas (os dramas), eram transmitidos pelas emissoras de rádio: “Liguei o radio para ouvir o drama. Fiz o almoço e deitei. Dormi uma hora e meia. Nem ouvi o final da peça. Mas, eu já conhecia a peça. Comecei a fazer o meu diário. [...]” (sic) (QD, 1999, p.23). Diante disso, constata-se que a escritora tinha um vasto repertório, com intertextualidade de várias leituras, possibilitando-lhe articular estratégias de leitura e escrita como no seguinte exemplo: “Aproveitei a minha calma interior para eu ler.” “[...] Li um conto.” (QD, 1999, p.10). E ainda, “[...] quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever” (QD, 1999, p.19).

As análises conduzem outra vez para as discussões a respeito de o que é ou não literatura. É inegável que a concepção corrente da literatura, a crença demasiado forte numa hierarquia dos discursos onde o literário estaria acima

dos demais (do político, do antropológico, do histórico, do cinematográfico, etc.) essa visão está eivada de várias formas de preconceito. Deste modo, são aprovadas como literatura “superior” obras nas quais a grande maioria da sociedade não se reconhece, não se vê e não se sente representada. Isto quando não são portadoras de imagens estereotipadas negativamente e que disseminam preconceitos na sociedade. Sobre isso vale aqui essa ressalva:

“[...] era uma anomalia a ser notada por toda gente: na Literatura Brasileira, a raça negra, apesar de ter contribuído com um grande número de habitantes do País, de ser o principal fator de nossa riqueza, de se haver entrelaçado imensamente na vida familiar, de estar por toda parte em suma, nunca fora assunto predileto os nossos poetas, romancistas e dramaturgos [...]”. (CAMARGO, 2005, p.12).

O livro QD, contrariando todas as perspectivas em torno daquilo que se poderia chamar de uma Obra fora do lugar, ou seja, de quanto de literariedade uma obra deve ter para ser considerada literatura, ressignifica esse conceito. De fato, esta narrativa mostra, através de sua recepção, uma grande identificação por parte dos leitores, que provavelmente não permaneceram preocupados com regras pré-fixadas e com a sua composição. Por isso, QD talvez se constitua numa obra que busca redefinir e autolegetimar uma produção representativa de uma parte da sociedade excluída durante séculos. Nesse contexto, Marisa Lajolo (1986, p.15), ao esclarecer o que pode ser considerado literário, ou não, diz: “A resposta é simples. Tudo isso é, não é e pode ser que seja literatura. Depende do ponto de vista, do sentido que a palavra tem para cada um, da situação na qual se discute o que é literatura”.

Diante dessas análises, acreditamos que não se pode aprovar um só juízo de valor para a definição do que é literário. Será necessária então uma postura mais flexível, pois “[...] É nessa abertura ao outro, que é tanto ética, quanto política e estética, que a literatura se torna menos um objeto de culto e de au-

tolegitimação de especialistas, e mais a potencialidade infinita de inventar a partir dos registros disponíveis” (NASCIMENTO, 2009 p.72).

Talvez por isso, o livro foi lançado em sucessivas edições que atingiram, em conjunto, 100 mil exemplares. Pesquisas apontam que jornais, revistas, rádio e televisão, primeiro no Brasil e posteriormente no mundo, abriram espaço para o livro e a história da autora, pois logo após o lançamento da primeira edição, na primeira semana, foram vendidos dez mil exemplares. Na seqüência, a livraria Francisco Alves mandou imprimir mais noventa mil, que em menos de seis meses esta edição superou a vendagem do então recordista, Jorge Amado. Nos cinco anos subsequentes à sua primeira publicação, a obra foi traduzida para catorze idiomas que alcançaram mais de quarenta países, começando pela Dinamarca, Holanda, Argentina, França, Alemanha, Suécia, Itália, passando pela Tchecoslováquia, Romênia, Inglaterra, EUA. (MEIHY, LEVINE, 1994).

As observações ao longo desse estudo consentem elucidar certas cisões e interpretações em torno da escrita autobiográfica e pode-se deduzir com isso, um provável lugar para a obra QD. Esta, por sua vez, dentre outras coisas, serviu como pano de fundo por apresentar um importante referencial com elementos antes ignorados socialmente e historicamente por uma sociedade. Essas informações são coletadas a partir do registro do que via e ouvia em seu cotidiano da periferia (favela) e da metrópole, cidade de São Paulo, na década de 60 do século XX. Isto porque a autora incorporava a seus escritos tanto elementos do gênero autobiográfico quanto ficcionais, apropriava-se desses mecanismos como a única forma que tinha de transcender, “sonhar com castelos e almofada de cetim”, como ela mesma dizia, e assim escrevia para nutrir os sonhos, com a esperança de um destino melhor.

Observe-se que, enquanto provedora do seu “lar”, a narradora-personagem desconstrói valores patriarcais em evidência, pois agora, ao invés do homem, é ela, enquanto mulher, a provedora da família. Esse cotidiano encontrase detalhado, com clareza, no Diário. A vida de uma mulher, negra, favelada é traçada com tintas fortes e, por vezes, cruéis, para aproximar o texto o mais possível da realidade. Ao lado desse plano denotativo acompanha-se a possibilidade de esperanças e sonhos em traçados ficcionais.

Percorrer a narrativa por esses vieses leva-nos à valorização de aspectos da sociedade que, até então, não estavam evidentes. O mundo da favela é apresentado em suas mazelas, riquezas, contradições. Enfim, a partir dessa obra podem-se problematizar identidades que foram construídas e submergidas e, a partir daí, entender diferentes construções desse novo universo literário brasileiro.

É importante salientar ainda que não se pretende, aqui, incluir essa obra em modalidades literárias apreciadas que circulam nos meios acadêmicos. No entanto, consideramos importante dizer que QD não é uma “Obra fora do lugar”, pois esta narrativa encontra sua pertinência num projeto cultural que conceba a literatura em uma nova perspectiva, que não recusa colocar em discussão a literatura, em meio a metodologias e valores construídos a partir de uma visão não etnocêntrica. Na verdade, mesmo não reproduzindo os modelos vigentes da produção literária, a narrativa QD, expõe uma personagem inaugural na literatura brasileira: negra, favelada, mulher e mãe que, de forma não idealizada, mergulhada num cenário de miséria tão bem simbolizado pelo lixo, “cata”, isto é, seleciona, numa triagem rigorosa, o que de melhor pode haver num amontoado de dejetos e resíduos aparentemente imprestáveis, despejados pela parte mais abastada de uma sociedade de consumo. E dentre os restos que se encontram no lixo de onde tira o seu sustento e de sua família, como um luxo, ela recolhe livros e revistas, jornais, o texto escrito que a ninguém mais interessava e desse estranho tesouro que a escória lhe oferece, a narradora-personagem alimenta um repertório que lhe permite compor o seu Diário.

REFERÊNCIAS

- CAMARGO, de Oswaldo. Poesia Negra e uma visão reveladora. In:_____. Antologia da poesia negra brasileira: O negro em versos/Organização e apresentação de Luiz Carlos dos Santos, Maria Galas e Ulisses Tavares. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2005. Lendo&Relendo. p.12.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIGUEREDO, Eudíce. DANY LAFFERRIÈRE: AUTOFICÇÃO, FICÇÃO OU AUTOFICÇÃO?. IN: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.html> (acessado em 25 de abril de 2011)

JESUS, C. M. de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 8. ed. São Paulo:Ática. 1999.

LAJOLO, Marisa. O que é literatura. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Col. Primeiros Passos).p.15.

MEIHY, J. C. S. B; LEVINE, R. M. Cinderela negra: a saga de Carolina Maria deJesus. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

NASCIMENTO, Evandro. A cor da Literatura: Teoria da Literatura e Crítica Cultural. In:_____. Literatura, crítica e cultura III. Interfaces. (Org). GONCALVES, Ana Beatriz Rodrigues, CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica Lucy. Juiz de Fora: UPJF, 2009. p.72.

PATERSON, M. Janet. Diferença e Alteridade: Questões de Identidade e de Ética no texto Literário. (Tradução: André Soares Vieira). In: _____. FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso. Figurações da alteridade. Niterói: EdUFF, 2007.

EM BUSCA DO PRIMEIRO JARDIM NAS AMÉRICAS

Francisca Brasileiro Héraud

As tentativas de consolidação das identidades americanas têm em comum o caráter heterogêneo resultante de um processo de colonização que favoreceu o contato de diferentes povos e culturas, favorecendo o surgimento de uma literatura que tem como marca de nascimento a situação colonial, apresentando personagens confrontados com a língua e os costumes do Outro. A literatura das Américas é marcada por personagens que atravessam fronteiras tanto do tempo quanto do espaço em busca de novas paisagens, de novas tramas, mas também em busca de suas origens; personagens querendo fazer a viagem de volta ao seu jardim edênico.

Este artigo, que não pretende ser exaustivo, tenta fazer uma aproximação entre o romance *O primeiro jardim* (*Le Premier jardin*), da escritora quebequense Anne Hébert e o conto *Os despojos* (*Los Despojos*), do escritor mexicano de origem panamenha Carlos Fuentes, considerando a convergência dessas duas obras no que diz respeito ao mito do Jardim do Éden ou do primeiro jardim como retorno às origens, assim como as circunstâncias da viagem de volta às origens de seus personagens. O mito das origens, a travessia de fronteiras, a viagem de volta assim como o deslocamento e a errância estão presentes na literatura desde os textos antigos. Um bom exemplo é *A Odisseia* de Homero na qual o personagem Ulisses empreende uma longa viagem, mas sua relação com a terra materna, o seu sofrimento da distância o trazem de volta a Ítaca, sua pátria. Ao contrário de Ulisses, Jasão, herói tessálico, é associado à errância visto que ele parte com a expedição dos Argonautas para conquistar o Tosão de Ouro na Cólquida e durante a longa viagem casa-se com uma mulher de outra raça (Medéia), evidenciando de certa forma, sua falta de laços com suas origens.

O primeiro jardim, obra da escritora quebequense Anne Hébert, publicada em 1988, apresenta uma personagem que se volta para a busca das origens de seu

país, em busca de suas origens. Através da busca identitária de seu país, ela busca sua própria identidade.

O conto *Os despojos* faz parte da coletânea *A fronteira de cristal* (*La Frontera de Cristal*, 1995), de Carlos Fuentes, escritor panamenho, radicado no México. *A Fronteira de Cristal* aborda a fragilidade que envolve a convivência dos dois povos presentes na fronteira entre México e EUA, a tensão desencadeada por tal situação e a problemática da fragmentação identitária desses dois povos fronteiriços.

É pertinente ressaltar que vários imigrantes latino-americanos de língua espanhola residentes na província francófona do Quebec têm em suas atividades culturais a expressão literária. Esses escritores são provenientes do Chile (José Leandro Urbina...), do México (Gilberto Flores Patino...), do Uruguai (Gloria Escomel...), de Cuba (Solange Gómez...), de El Salvador (Ana de Paca...), do Peru (Carlos Quiroz...), etc. Dentre esses escritores alguns escrevem em espanhol, outros escrevem diretamente em francês e em ambos os casos, suas obras são publicadas em Montreal e/ou em seus países de origem, fazendo valer a qualidade de suas produções. A obra desses escritores é marcada por descrições de suas experiências no exílio assim como por suas lembranças pessoais nas quais é possível observar, seja de forma direta ou indireta, o desejo do retorno às suas origens.

O PRIMEIRO JARDIM

Em *O primeiro jardim - LPJ*, Anne Hébert aborda o tema da reconciliação com o Eu mais íntimo, com as dores e os segredos que se escondem no íntimo de cada um. Flora Fontanges, personagem principal, é uma atriz de teatro aposentada, que vive na França, seu país de adoção e que decide voltar ao seu país de origem (Quebec-Canadá), respondendo a um convite “do diretor do Emérillon propondo-lhe representar Winnie, em *Oh! Les beaux jours*” (LPJ, p.10), peça teatral de Samuel Beckett que também deixou seu país de origem, a Irlanda, exilando-se na França.

De volta ao seu país, “onde ela havia jurado nunca mais colocar os pés” (LPJ, p.10), Flora se vê diante de seu passado o qual ela acreditava ter aban-

donado para sempre, um passado que é sinônimo de sofrimentos e abandonos; uma infância de perdas e de tristezas; lembranças que Flora preferia deixar esquecidas em algum lugar de seu passado. A volta de Flora Fontanges ao Quebec, seu país de origem, é ao mesmo tempo uma volta a ela mesma. Flora quer elucidar suas origens que estão presas no passado que ela quer negar. Flora não conheceu seus pais biológicos; filha ilegítima, não conheceu seu pai e sua mãe morreu ao lhe dar a luz. Órfã Flora Fontanges é recolhida por religiosas de um orfanato que a batizam com o nome de Pierrette Paul, seu primeiro nome. Poucos meses depois de sua chegada, o orfanato é totalmente destruído por um incêndio; Pierrette Paul se vê diante de sua primeira decepção. Pierrette Paul renasce como Marie Eventurel, nome que lhe é dado por seus pais adotivos. Como uma fênix, Flora Fontanges renasce das cinzas do seu primeiro jardim e carrega o nome de Eva em seu nome: Marie Eventurel

- Eva em francês é Ève. Sem pais biológicos e com uma identidade fragmentada, Marie Eventurel cresce atormentada pelo fantasma do não conhecimento de suas origens. Aos 18 anos, Marie Eventurel parte para um exílio na França onde ela renasce como atriz de teatro, denominando-se Flora Fontanges, nome que ela escolhe para se metamorfosear e para negar o seu passado através dos mais variados personagens que ela representa. Sua nova identidade, porém não a livra do fantasma da incerteza de sua origem. Como atriz de teatro ela poderá se transformar em várias pessoas, ela poderá ter várias identidades ou nenhuma, nenhuma origem. Incomodada com a incerteza de sua origem, Flora Fontanges recusa-se a reconhecer as ligações entre ela e seu país de origem assim como a semelhança entre ela e seu país no que diz respeito às origens de suas identidades.

As inquietações identitárias de Flora Fontanges e sua busca pela consolidação de suas origens apresentam semelhanças inegáveis com a busca da consolidação identitária de seu país, marcado por uma origem fragmentada, passando também por três identidades. Jacques Cartier, corsário de Saint-Malo, França, chega ao Novo Mundo - Canadá - em 1534, em nome do rei da França e o batiza de A Nova França. Flora Fontanges, órfã, chega ao seu novo mundo, o orfanato Saint-Louis sendo batizada por Pierrette Paul conhecendo assim momentos de felicidade sob os cuidados das religiosas que a acolhe-

ram. Impulsionada pelo intendente Jean Talon, A Nova França conhece um grande progresso e a colonização se desenvolve ao longo do Rio São Lourenço, enfrentando, porém as invasões da Inglaterra. Em 1763 cessa o regime francês com o Tratado de Paris através do qual a França cede todo o Canadá à Grã-Bretanha, começando então o regime britânico. Invasão pelos ingleses A Nova França se vê obrigada a aprender uma nova língua e novos costumes. Nesta ocasião a maioria dos nobres e funcionários franceses volta para a França. Ficando sob o domínio dos britânicos, alguns colonos defenderão sua língua e seus costumes de forma veemente. A Nova França perde o seu nome, perde a sua identidade, renascendo como Canadá Francês conhecendo assim a sua primeira derrota. Com o incêndio do orfanato Saint-Louis, Pierrette Paul perde seu pequeno paraíso, e sofre sua primeira decepção. Sem lar, é adotada, recebendo o nome de seus pais adotivos. Pierrette Paul passa a ter uma nova identidade tornando-se Marie Eventurel. O Canadá Francês chega a sua idade adulta emancipando-se sob o nome de Quebec, país formado a partir de identidades múltiplas. Em 1867, o Ato da América do Norte britânica, inaugura a Confederação canadense e a província do Quebec é instaurada no âmbito desta confederação com uma língua, uma cultura e um direito civil franceses. Nos anos 60 a província do Quebec torna-se uma espécie de nação e a literatura canadense francesa torna-se literatura quebequense. Ao atingir a maioridade, Marie Eventurel abandona a casa dos pais adotivos e parte em busca de suas raízes exilando-se na França, onde ela renasce sob uma nova identidade: Flora Fontanges, atriz de teatro, podendo desta forma, experimentar várias identidades; como seu país ela vive na consciência de várias identidades e como seu país, ela vive uma busca de suas origens e da definição de suas identidades.

De volta ao seu país Flora conhece Rafael, um jovem estudante de história e os dois começam a fazer um trabalho de pesquisa com o objetivo de ressuscitar a memória do país. Os dois retrocedem no tempo, chegando ao primeiro casal - Louis Hébert e Marie Rollet - que semeou e cultivou o primeiro jardim na Àorestá virgem da Nova França, gerando e dando origem ao seu país. Diante desta Eva e deste Adão da colônia francesa das Américas, Flora vislumbra a possibilidade de encontrar a sua própria origem, a sua mãe biológica. Mas Flora é “órfã desde o primeiro choro e a primeira respiração”

(LPJ, p.100). Ela evoca as mulheres anônimas, as primeiras mães da colônia francesa, assim como ela dá vida e voz Às filhas do Rei (Les filles du Roi), mulheres totalmente anônimas ao longo da história do Canadá. As Filhas do Rei chegaram ao Novo Mundo como carga comum. Depois de uma longa e penosa travessia em um veleiro, assombradas pela morte que as espreitava, elas desembarcam na Nova França ao lado de porcos, galos, galinhas, coelhos e vacas. Elas são expostas como animais que esperam seus compradores: “São escolhidas primeiramente as mais gordinhas (...). É preciso que elas tenham bastante gordura para suportarem os rigores do clima” (LPJ, p.97).

Como atriz, Flora Fontanges faz despertar a memória das Filhas do Rei, essas jovens que foram deportadas da França para povoarem a Nova França “com seus corpos devotados sem reserva ao homem, ao trabalho e a maternidade” (LPJ, p.96). Representando no teatro o papel de Filhas do Rei (Barbe Abadie, Guilleumette Thibault, Renée Chauvreur, etc.), Flora Fontanges as recupera do esquecimento e do anonimato.

Com a ajuda de Rafael, Flora encontra suas raízes. Depois de explorar os arquivos da história de seu país, depois de dar vida e voz às mulheres anônimas de seu país, ela se dá conta de que ela está diante de sua mãe, diante da mãe de seu país, a mãe Eva, a primeira mulher que cultivou o primeiro jardim no Novo Mundo, Marie Rollet:

Um dia, nossa mãe Eva embarcou em um grande veleiro, atravessando o oceano durante vários meses, para vir até nós que ainda não existíamos, para nos tirar do vazio e do odor da terra inculta. Alternadamente loira, morena ou ruiva, às vezes rindo e chorando, ela é a nossa mãe, dando a luz com prazer, misturada com as estações, com a terra e com o esterco, com a neve e com o gelo, o medo e a coragem, suas mãos ásperas passando sobre nossas faces, arranhando nossas bochechas, e nós somos seus filhos (LPJ, p.100).

Flora Fontanges não pode mais fugir da verdade inegável; as mulheres anônimas, as mães anônimas da Nova França assim como Marie Rollet e As Filhas do Rei fazem parte da sua e da história de seu país da mesma forma que

Pierrette Paul e Marie Eventurel se integraram à sua história pessoal. Observa-se que a história representada por Rafael e a arte representada por Flora Fontanges se colocam lado a lado na reconstrução do passado deles.

Flora Fontanges parte em busca de suas raízes. Ela só as encontra quando volta ao seu país de origem, quando decide não mais se esconder de seu passado. De volta ao seu primeiro jardim, às suas origens, ela faz as pazes com o seu passado. “Seu percurso memorial permitiu-lhe definir sua identidade. O presente reinterpretou o passado; e o passado, em um perpétuo movimento de ida e volta, reinterpretou o presente.”

OS DESPOJOS

Em *A Fronteira de cristal* (*La frontera de cristal*-1995), a fragilidade que envolve a convivência dos dois povos presentes na fronteira entre México e EUA e a tensão desencadeada por tal situação poderiam explicar o título da obra.

Assim como tem-se em *A fronteira de cristal* a problemática da fragmentação identitária de dois povos fronteiriços - México e EUA - tem-se também a fragmentação da narrativa. *A fronteira de cristal* foge ao padrão do romance linear apresentando nove narrativas autônomas que poderiam ser consideradas como contos. Nessas narrativas autônomas ou contos, Carlos Fuentes faz uma análise da realidade mexicana e norte-americana considerando o lado político, social, econômico, cultural e psicológico através de histórias independentes nas quais alguns personagens se repetem como Leonardo Barroso, fio condutor entre os diferentes contos e personagens. Os nove contos ou narrativas autônomas são ambientadas dos dois lados da fronteira e apresentam personagens que vivem ou têm uma relação direta com a fronteira México/EUA. Esses personagens atravessam a fronteira em busca de trabalho, vivenciando a fragmentação da identidade e da nacionalidade. Como se poderia classificar esses personagens no que tange suas identidades? Seriam eles mexicanos, chicanos, estadunidenses, mexicano-americanos?

No conto *Os despojos*, o personagem Dionísio Rangel é um imigrante latino que teve uma vida pobre no México e que acredita no sonho america-

no, ou seja, acredita na possibilidade de uma vida melhor nos EUA. Dionísio Rangel:

Ganhou fama bem jovemzinho, quando no programa de rádio Los niños catedráticos, sem titubear, deu a receita das tortinhas de tutano campesinas. (...) Entender de gastronomia pode ser fonte não só de fortuna como de magníficos banquetes, convertendo a necessidade de sobrevivência no luxo da vivência. Este fato definiu a carreira de Dionísio, mas não lhe deu uma meta superior (FC, p.57).

Acreditando na possibilidade de ter com a arte culinária uma profissão bem remunerada, Dionísio começa a nutrir um grande amor pela cozinha mexicana e despreza outras cozinhas que para ele têm um perfil pobre, como a cozinha dos EUA. Para Dionísio “só a cozinha mexicana era um universo em si” (FC, p.57). Dionísio torna-se uma autoridade em cozinha mexicana, celebrado e bem pago, sobretudo nos EUA, país que para ele era dono de uma grande pobreza culinária. Dionísio se dizia não antiianque, mas fazia questão de lembrar “que os gringos no século XIX, nos despojaram de metade do nosso território” (FC, p.58) , afirmando que “estávamos no momento crucial de recuperar a pátria perdida graças ao que se poderia chamar o imperialismo cromossômico do México” (FC, p.58). Dionísio divulga a boa cozinha mexicana pelos EUA, aparecendo na televisão, publicando livros sobre a cozinha mexicana, ministrando cursos e conferências pelas universidades norte-americanas assim como participando de almoços e jantares e fazendo sempre suas críticas à cozinha norte-americana que, para ele, tinha gosto de plástico:

O banquete se iniciava com uma salada de alface desmaiada, coroada com geléia de morango.(...) Seguia-se o indefectível frango de borracha, que não se consegue cortar ou mastigar, servida com vagens duras e purê de batatas todo apaixonado pelo envelope de onde saiu. A sobremesa era uma simulação de Stawberry Shortcake, mas em versão esponja de banho. Por fim, um café aguado que permitia ver até o fundo da xícara e admirar os círculos geológicos que dez mil porções de veneno haviam deixado nela (FC, p.59).

Durante suas palestras Dionísio observa seus alunos exibirem-se “com as bochechas cheias de hambúrgueres arreventados, as panças de pizzas do tamanho de uma roda de carroça (...)”. (FC, p.61) e quando as aulas e conferências terminavam Dionísio se sentava em frente de lugares como McDonald’s, Fried chicken, Pizza Hut, os quais ele chamava de Catedrais do mal comer, para observar as pessoas gordas que vinham a essas catedrais satisfazerem sua insaciável gula com:

Milhares de milhões de batatas fritas, Açocos de milho, massas de mel cobertas de noz e chocolate, cereais audíveis, montanhas de sorvete tricolor, coroados de amendoim e caramelo quente, hambúrgueres duros e delgados como solas de sapato e feitos de carne de cachorro (...) (FC, p.67).

Dionísio quer validar a cultura e a identidade mexicanas perante os EUA através da sensação do prazer e do conforto desencadeados com o ato de comer. Ele afirma que “era esta a cruz de sua existência: pregar a boa cozinha num país incapaz de entendê-la ou praticá-la” (FC, p.58). Com a boa cozinha mexicana ele pretende subverter o paladar norte-americano através da ganância no ato de comer. De acordo com Bakhtin “a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 1999, p.284). Dionísio quer executar sua vingança através da gula. Para Dionísio “se os gringos nos importunaram em 1848 com seu destino manifesto, agora o México lhes serviria uma sopa do seu próprio chocolate, reconquistando-os com mexicaníssimas baterias lingüísticas, raciais e culinárias” (FC, p.59). Eis a vingança de Dionísio; a cozinha e a cultura mexicanas levariam os EUA a desfrutarem de uma boa culinária fazendo jus ao prazer não só da gula, mas também ao prazer do conhecimento de uma cultura ancestral. De acordo com uma lenda asteca, as sementes do cacau foram trazidas do paraíso, por isso quem as comesse se tornaria sábio e poderoso. Mas a tentativa de Dionísio de disseminar a culinária e a cultura

do México nos EUA é frustrada. Dionísio não consegue substituir “a hóstia nacional americana coberta de ketchup (Este É o Meu Sangue) e carregada de calorias (Este é o Meu Corpo)...” (FC, p.67), pelas tortinhas de tutano campe-sinas cuja receita “consiste em 500 gramas de tutano, uma xícara de água, dois pimentões graúdos, setecentos gramas de massa, três colherzinhas de farinha e óleo para cozinhar” (FC, p.84). Dionísio se reconhece como “uma vítima passiva da sociedade de consumo norte-americana” (FC, p.62).

Um dia, ao norte de San Diego, depois de sair de um restaurante norte-americano, um American Grill, que de acordo com Dionísio, era um restaurante tradicional, onde se comia comida “verdadeira”, Dionísio se sente invadido por uma estranha angústia terrível, um sentimento de algo perdido, que ele deveria saber o que era, mas que ele não sabia. Dionísio caminha por longas horas até deparar-se com uma vitrine da American Express na qual ele vê um manequim representando um mexicano típico dormindo/fazendo a sesta, “protegido pelo largo chapéu, trajado de peão e de sandálias” (FC, p.81). Dionísio se sente ultrajado diante do clichê e entra “violentamente na agência de viagens, sacudi o manequim, mas este não era de madeira, era de carne e osso” (FC, p.81). O modelo mexicano confessa que há dez anos está perdido ali e que “como aqui me contratam para dormir sextas em vitrines, e se não há serviço posso insinuar-me e dormir à vontade em colchões e espreguiçadeiras, a comida sobra...” (FC, p.81). Dionísio se dá conta da discriminação direcio-nada aos mexicanos, agarra o manequim pelo braço e o leva para o sul do Vale da Morte. Durante a caminhada Dionísio diz ao companheiro:

Tudo, despoje-se de tudo, despoje-se de sua roupa, como o faço eu, veja tudo se espalhando pelo deserto, vamos de volta para o México, não levemos uma única coisa gringa, nem uma só, meu irmão, meu semelhante, vamos despedidos de volta à pátria, já se divisa a fronteira, abra os olhos, você vê, sente, cheira, saboreia ? (...) Vamos para a fronteira, vamos, meu irmão, chegue nu como nasceu, volte despido da terra que tem tudo à terra que não tem nada (FC, p.84).

Invadido pela sensação de perda daquilo que ele não sabe definir, talvez a incerteza de sua identidade e ultrajado diante do clichê que atribui indolência ao

mexicano, Dionísio se sente despojado de si mesmo, de suas raízes, aquele país de cozinha pobre, de comida com gosto de plástico, está devorando suas origens. Dionísio decide voltar ao seu Jardim do Éden, ao seu primeiro jardim... e da terra ele veio - a fronteira, o deserto - e para a terra ele volta - a mesma fronteira, o mesmo deserto.

ANÁLISE

Os personagens Flora Fontanges - O primeiro jardim e Dionísio - Os despojos - atravessam suas fronteiras geográficas partindo para o exílio fora do jardim de Adão e Eva - suas origens. Ambos carregam consigo um pedaço de seus respectivos jardins. Flora renasce no exílio como atriz e com o nome de Àor: Flora. Como atriz ela pode se metamorfosear em várias outras Àores, ou seja, ela poderá representar vários papéis cujos personagens poderão ter nomes de Àores como Margarida, Verbena, Gardênia, Cecília, Rosa Amélia, etc. Dionísio parte para o exílio com suas receitas e seus temperos no pensamento acreditando poder semeá-los e cultivá-los no jardim do Outro. Flora Fontanges encontra um solo fértil para semear suas Àores, seus papéis teatrais; ela torna-se uma atriz conhecida e respeitada e volta às suas origens em grande estilo visto que ela volta como convidada por um diretor de teatro para representar um grande papel - a personagem Winnie da peça de Samuel Beckett, *Oh! Les beaux jours*. Ao contrário de Flora Fontanges, Dionísio não encontra um solo propício às suas receitas do outro lado da fronteira; ele semeou suas receitas e temperos mas estes não Àoresceram no jardim do Outro onde só crescia “alfaces desmaiadas” (FC, p.59). Diferente de Flora Fontanges que Àoresceu no jardim do Outro, Dionísio sentiu um grande desencantamento por tudo o que ele viu muito além do seu jardim, foi invadido pela tristeza e desilusão das “extravagâncias norte-americanas (...), da sociedade uniforme, robotizada, sem personalidade culinária” (FC, p.65). Dionísio decide voltar ao jardim e à proteção da mãe Eva; no seu primeiro jardim ele encontra todas as especiarias para dar continuidade a sua arte, a arte culinária, e poderá regalar-se novamente com a “delícia suprema que é o guisado amarelo de Oaxaca (dois pimentões graúdos, dois pimentões novinhos, um tomate vermelho,

250g de tomatinhos verdes, duas colheres de coentro, duas folhas de erva-de-santa-maria, dois grãos de pimenta do reino)” (FC, p.57). Dionísio torna-se le grand chef da gastronomia mexicana.

De uma forma consciente, ou não, Flora guarda um elo muito forte e presente com o seu passado; ela é obsedada pela idéia do retorno às origens. Terminada a viagem da volta ao seu Jardim Adâmico e em paz com o seu passado e consigo mesma, Flora Fontanges volta ao seu país de adoção e ganha um novo papel teatral. Flora está de volta à vida e sem nenhum fantasma do passado. “Mas a imagem do primeiro jardim não desaparece totalmente visto que nós estamos sempre tentando reproduzi-la.”

Assim como Flora Fontanges, Dionísio encontra sua estabilidade identitária quando ele retorna ao seu Jardim do Éden, ao seu primeiro jardim, às suas origens. Ao contrário de Flora Fontanges que, após o retorno às origens, decide retomar a sua vida de atriz no seu país de adoção, Dionísio quer dar continuidade à sua arte no seu país de origem. Dionísio quer voltar e deixar para trás “as cervejas insípidas e os cafés aguados, as pizzas gordurosas e os gelados hot dogs” (FC, p.84), deixando para trás até as roupas que poderiam lhe lembrar algum tipo de dependência daquele país que não soube valorizar a sua cozinha e a sua cultura.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi. 4. ed., Editora da Unb, Brasília, 1999.

COUSINEAU, Geneviève. La maison, le bungalow et le home: en route vers un nouveau jardin d'Éden, In: IMBERT, Patrick. Le jardin des Ameriques: éden, home et maison: le Canada et les Amériques. Ontario: Université d'Ottawa, 2007.

FUENTES, Carlos. A fronteira de cristal. Rio de Janeiro:Rocco,1999.

HANCIAU, Núbia. Brasil/Canadá: visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Antártico. Rio Grande: ABECAN/FURG, 2006.

HANCIAU, Núbia. La représentation de la femme dans l'oeuvre romanesque

d'Anne Hébert, In: BÉLANGER, A; HANCIAU, N; DION, S., L'Amérique française: introduction à la culture québécoise. Rio Grande: FURG, 1998.

HÉBERT, Anne. Le Premier Jardin. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2000.

HOMÈRE, Odyssée. Tradução Ph. Jaccottet. Paris : Maspero/La Découverte, 1982.

IMBERT, Patrick. Le jardin des Amériques: éden, home et maison: le Canada et les Amériques. Ontario: Université d'Ottawa, 2007.

O SIGNO DO CAVALEIRO ANDANTE: DA IBÉRIA QUIXOTESCA AO SERTÃO QUADERNESCO

Gildeone dos Santos Oliveira

“Porque no princípio da literatura está o mito, e também no fim.”

(Jorge Luis Borges).

“Aqueles que insinuaram que Menard dedicou sua vida a escrever um Quixote contemporâneo caluniam sua límpida memória”.

(Jorge Luis Borges).

“[...] assim para aumento de sua honra própria, como para proveito da república, fazer-se cavaleiro andante, e ir-se por todo o mundo, com as suas armas e cavalo, à cata de aventuras [...]”.

(Miguel de Cervantes).

O presente trabalho busca perceber a construção do Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, do escritor paraibano Ariano Suassuna, dentro da tradição literária ocidental que se edifica a partir da publicação das aventuras d’O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha, do espanhol Miguel de Cervantes. Nosso olhar pauta-se na construção do narrador suassuniano dentro do romance, bem como suas possíveis relações com o quixotismo inaugurado pelo personagem cervantino, buscando instaurar um Reino concretizado na realização de aventuras inscritas em seus ideais.

Em texto que analisa os traços discursivos e estilísticos n’A Pedra do Reino, a pesquisadora Guaraciaba Micheletti afirma que,

Todo escritor é esse homem que escava e toda literatura é, ao mesmo tempo, um sítio

que se preserva a memória; a literatura fixa o pensamento, as idéias, os sentimentos.

Toda e qualquer manifestação literária exerce essa função, mas, entre os diversos gêneros ou formas literárias, o romance ocupa

uma posição privilegiada. (2004, p.3)

Como escritor, homem que escava toda uma literatura, Ariano Suassuna é considerado por muitos como um grande conhecedor dos clássicos da literatura universal tanto em poesia como em prosa, afirma o estudioso da obra do romancista paraibano, Carlos Newton Júnior (1999, p.28). O próprio escritor já afirmou em entrevistas que entre os seus livros prediletos encontra-se a obra *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Obra vista por parte da crítica como precursora do romance moderno, pois “[...] suas inovações foram tantas para a época que ainda hoje é considerado como um anti-romance”. (CARNEIRO, 2006, p.19-20 apud PATRINI & MARTINS, 2008, p.2)

As marcas do Quixote na composição da obra suassuniana podem ser percebidas na figura de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o narrador/personagem do Romance d’A Pedra do Reino. Toda a narrativa é, ao mesmo tempo, um depoimento e um memorial que vão sendo tecidos por Quaderna como uma grande colcha de retalhos que existe por si só, mas que se cose a partir dos pedacinhos que são amarrados uns aos outros pelo narrador. Desde o início ele faz questão de declarar sua posição enquanto narrador e de situar o lócus no qual está inserido, a fim de estabelecer o contato com o leitor. É então que Quaderna declara para o leitor o processo de arquitetura de seu “Romance-enigmático”.

Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: - Este, como as Memórias de um Sargento de Milícias, é um “romance” escrito por “um Brasileiro”. Posso começá, portanto, dizendo que era, e é, “no tempo do Rei”. (SUASSUNA, 2007, p.33)

Se utilizando da ideia inicial da obra de Manuel Antonio de Almeida, que inicia justamente com a frase “Era no tempo do Rei”, Quaderna começa a se aproximar do leitor, afirmando que o seu desejo é comover os corações generosos e compassivos daqueles que o ouvem. Ainda no início de sua narrativa, o narrador se utiliza de outro trecho de uma obra consagrada para poder

situar o espaço dos acontecimentos que narrarão “a doida Desventura” da construção do “Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos!”, como anuncia a obra.

Não tendo muitas idéias próprias, lembrei-me então de me valer de outros dos meus Mestres e Precursores, o genial escritor-brasileiro Nuno Marques Pereira. Como todos sabem, o “romance” dele, publicado em 1728, intitula-se *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*. Ora, este meu livro é, de certa forma, um *Compêndio Narrativo do Peregrino do Brasil*. Por isso, adaptando ao nosso caso as palavras iniciais de Nuno Marques Pereira, falo do modo que segue sobre o lugar onde se passou a nossa estranha Desventura: “Uns doze graus abaixo da Linha Equinocial, aqui onde se encontra a Terra do Nordeste metido no Mar, mas entrando-se umas cinquenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num Planalto pedregoso e espinhento onde passeiam Bodes, Jumentos e Gaviões sem outro roteiro que os serrotes de pedra cobertos de coroas-de-frade e mandacarus; aqui, nesta bela Concha, sem água mas cheia de fósseis e velhos esqueletos petrificados, vê-se uma rica Pérola engastada em fino Ouro, que é a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome. (SUASSUNA, 2007, p.33)

Ao apresentar o lócus de onde contará toda a sua “Desventura”, Quaderna inicia o seu Memorial, aos moldes do Quixote, onde o narrador também situa o leitor no espaço no qual o Cavaleiro está inserido, apresentando o herói e toda a gama de leituras que o envolveram.

O narrador/personagem de Ariano Suassuna se apresenta em primeira pessoa e se declara leitor de obras clássicas da cultura brasileira e universal, revelando a pretensão de instaurar o Quinto Império do Brasil. “Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado ‘O Decifrador’, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”. (SUASSUNA, 2007, p.33)

Os três momentos, acima reproduzidos, da obra suassuniana se apresen-

tam como o ponto de partida do escritor/narrador para se apresentar àqueles que o observa; primeiro, ele busca captar a atenção do leitor a fim de que o acompanhe em sua jornada. Depois procede à apresentação do espaço, incluindo todos os traços que marcam a paisagem do Sertão do Nordeste. Com a proposta, o narrador se apresenta ao outro que o observa, em instâncias diferentes, estabelece o contato com a alteridade, que segundo Janet M. Paterson, “[...] diz respeito à nossa realidade vivida em todas as suas dimensões: pessoal, social, literária, institucional, política e ética” (2007, p.13).

O que Suassuna pretende fazer, passados séculos da aventura quixotesca, é remontar às origens do mito, percebendo o passado como um ponto relevante no estabelecimento das relações do presente. Afinal, Quaderna também é um “Brasileiro” peregrinando por sua pátria, “esse Sertão do Mundo”, como o fez Dom Quixote. Afinal, o cavaleiro cervantino

Posto a seu cavalo nome tanto a contento, quis também arranjar outro para si; nisso gastou mais oito dias; e ao cabo disparou em chamar-se Dom Quixote; [...], assim quis também ele, como bom cavaleiro, acrescentar ao seu nome o da sua terra, e chamar-se ‘Dom Quixote de La Mancha’, com o que, a seu parecer, declarava muito ao vivo a sua linhagem e pátria, a quem dava honra com tomar dela o sobrenome. (CERVANTES SAAVEDRA, 2006, p 33)

Em suas peregrinações, tanto Quixote quanto Quaderna intentam em favor de sua pátria e de sua honra. O personagem suassuniano constrói uma Obra que se quer enquanto um Reino com características próprias, mas com temas e estruturas advindos do romancelheiro, remontando a heranças dos mouros, judeus e ciganos, “legados à cultura brasileira através da ibérica”, nos afirma Ligia Vassalo (1993, p.18). A viagem empreendida por Quixote e Quaderna, à cata de aventuras, serve para sagrar ambos como heróis legítimos de suas pátrias. Se Quixote acrescenta a seu nome o nome da pátria, declara viva a sua linhagem, ou seja, a sua cultura, por outro lado, Quaderna eleva a dimensão da sua pátria através da realização de seus desejos em se tornar Imperador da Pedra do Reino do Brasil. Para tanto, o herói suassuniano, diferentemente do Cavaleiro cervantino, quer concretizar seu heroísmo e valentia pela pena,

a única arma com a qual ele tem coragem de agir, já que apesar de descender diretamente da linhagem cangaceira do sertão ele não possui mais o ímpeto do Cangaço, como ele próprio anuncia,

Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2007, p.107)

Fica claro que tanto Quixote quanto Quaderna são intensamente influenciados pela leitura de romances, o primeiro pelos livros de Cavalaria, que “lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo” (CERVANTES SA-AVEDRA, 2006, p.31), já o segundo, pelos cantadores populares e pelos folhetos de cordel que lhe possibilitaria a “existência de Decifrador” (SUASSUNA, 2007, p.107) e, portanto, patrocinaria sua empresa pelo Reino Literário. O que diferencia os dois personagens, é que, enquanto Quixote é envolvido pela leitura dos Romances de Cavalaria, “secando o cérebro”, como afirma o narrador cervantino, Quaderna ganha um tom mais intelectual, percebendo os benefícios que a leitura pode causar em seu sangue, evita a utilização das armas, com as quais não tinha traquejo.

Toda a construção dos personagens, seja no contexto ibérico do século XVII, seja no contexto brasileiro e sertanejo do século XX, nos faz perceber a contribuição que a narrativa acrescenta ao processo de formação identitária de um indivíduo, ou de uma coletividade. Assim como o Quixote questiona a permanência dos modelos fixos das novelas de cavalaria, o Romance d’A

Pedra do Reino se afirma na medida em que se ergue como um monumento literário que reinterpreta toda uma tradição cultural que remonta a medievalidade no sertão brasileiro. O romance funde as heranças dos folhetos de cordel e da xilogravura com a tradição literária de origem erudita, em favor da (re) construção de uma cultura coletiva.

As obras de Miguel de Cervantes e Ariano Suassuna, respectivamente, podem ser vistas como dessacralizadoras, cada uma em seu tempo, contribuindo para a percepção da diferença, marca do estabelecimento da alteridade. Como assinala Paterson, “[...] para que haja alteridade, as diferenças tornam-se significantes em vista da construção de um universo de sentido e de valor”. (2007, p.14). Na construção de seus universos os autores também constroem suas aventuras, para poder ressignificar toda uma realidade e construir mundos de sentido e valor, que funcionam como o canal por onde o homem sai da realidade individual para viver a aventura da alteridade. Como nos afirma Ortega y Gasset, “A aventura quebra como um cristal a opressora, insistente realidade. É o imprevisito, o impensado, o nôvo. Cada aventura é um nôvo nascer do mundo, um processo único” (sic). (1967, p.141)

O filósofo espanhol aponta esse estado inovador da aventura quando faz suas considerações sobre os livros de cavalaria nas suas *Meditações do Quixote*, para ele “Cavalaria quer dizer aventuras”, que descendem diretamente do tronco das grandes epopeias (ORTEGA Y GASSET, 1967, p.139). Na esteira dessas considerações, percebemos a leitura que a escritora Rachel de Queiroz postula no prefácio do livro de Ariano Suassuna, afirmando que “A Pedra do Reino transcende disso tudo, e é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse...” (QUEIROZ, In: SUASSUNA, 2007, p.15). É então que o Poeta-Escrivão, Cronista-Fidalgo e Rapsodo-Acadêmico, como se intitula o narrador suassuniano, nos fala que, em torno da Torre da Catedral Soterrada da Pedra do Reino, ele ergueria seu Castelo como “[...] uma espécie de Sertaneida, Nordestiada ou Brasiléia, cortando as pedras sertanejas com o punhal dos Reis, seus antepassados”. (SUASSUNA, 2007, p.241)

O discurso de Quaderna acaba encenando todas essas considerações que nos conduzem à percepção da aventura como uma maneira de nascer e de estar no mundo, buscando escapar das malhas da prisão na qual se encontra no início da narrativa. É assim que Ariano Suassuna compõe a sua Obra, na esteira das ideias apregoadas a partir da fundação do Movimento armorial na década de 1970, pelo qual afirmava valorizar a cultura brasileira e todo seu

potencial, bebendo nas fontes populares para construir uma arte erudita brasileira. Reportando-nos novamente a Ortega y Gasset, todo o projeto suassuniano funcionaria como um ato realmente cultural, haja vista que, segundo o filósofo espanhol, “A cultura adquirida só tem valor como instrumento e arma de novas conquistas”. (1967, p.50)

Seja como uma conquista, seja como arma e instrumento para permanecer na grande aventura da vida, as obras O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha e o Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-volta têm uma dimensão semelhante, não só na composição do título, à maneira do tom enunciatário das epopeias, mas figuram como textos que faz a Ibéria quixotesca e o Sertão quadernesco se tocarem pela alteridade. E assim, sagram seus personagens como Cavaleiros que permanecem não como cultura estática, mas como potenciais de criação estética e discursiva que contribuem substancialmente para o estabelecimento de relações diversas entre o homem e si mesmo, e o homem e seu outro.

REFERÊNCIAS

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. O Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha. Tradução de Visconde de Castilho e Azevedo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006. (LIVRO PRIMEIRO)

MICHELETE, Guaraciaba. Memória e discurso no romance - traços discursivo-estilísticos d’A Pedra do Reino, de A. Suassuna. Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra 16, 17 e 18 de setembro de 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. Meditações do Quixote. Tradução Gilberto de Mello Kujawski. Comentário Julián marías. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

PATERSON, Janet. Diferença e Alteridade: questões da identidade e ética no texto literário. Tradução: André Soares Vieira. In: FIGUEREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadete Velloso (Orgs). Figurações da alteridade. Niterói, RJ: EDUFF,

2007.

PATRINI, Maria de Lourdes; MARTINS, Peterson. A condição nômade de Quixote e Quaderna: os pontos de intersecção entre Cervantes e Suassuna. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.

QUEIROZ, Rachel de. Um Romance Picaresco. In: SUASSUNA, Ariano. Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALO, Ligia. O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

RAZÕES DA FRANCOFILIA: O NÚCLEO DE ESTUDOS EM LITERATURAS E CULTURAS FRANCO-AFRO-AMERICANAS (NELCFAAM)

Humberto Luiz Lima de
Oliveira

O filósofo alemão Martin Buber, em cujos textos costumo buscar reflexões, me diz que ‘Não podemos transmitir ao leitor, sob a forma de conceitos, aquilo de que aqui tratamos. Podemos, entretanto, representá-lo por meio de exemplos, contanto que não tenhamos receio, quando se trata de assunto importante, de procurá-los nos nossos mais íntimos recessos da vida pessoal. Pois onde mais poderíamos encontrar exemplos semelhantes?’ (Martin Buber. Diálogo. 1982, p.37). Por isso, para lhes falar sobre a experiência da Língua francesa no interior do Sertão da Bahia, no Nordeste do Brasil, deverei lhes falar a partir da experiência vivida por mim, nordestino, baiano, nascido numa cidade do interior do Sertão da Bahia e para quem a língua francesa se tornaria uma condição para a ascensão social. Mas, antes de tudo, peço-lhes que sejam pacientes com esse meu sotaque ao pronunciar nomes em francês, pois “plutôt francophile que francophone”, eu gostaria de lhes dizer que

“Nous, les nouveaux francophones de la périphérie, ne parlons sans doute pas un français châtié même pas un français populaire. Quelque fois nous n’osons pas l’utiliser de peur que nos enfants ne nous reprennent; nous nous contentons alors de le comprendre, avec plus ou moins de bonheur, et persistons à nous exprimer dans la vie quotidienne dans des langues dont nous connaissons tous les secrets, toutes les finesses. Nous ne sommes pas très chatouilleux sur la syntaxe, et nous nous permettons des audaces en attribuant à vos mots un sens différent de celui du Robert [...] Notre français, nous le savons, n’est plus le français de France: nous ne parlons pas français, nous parlons en français.” (LOPES, 2004)

Como estudiosos do imaginário circulante nas sociedades consideradas durante muito tempo como periféricas ou culturalmente dependentes, sabe-

mos que, enquanto pesquisadores, professores e escritores, logo intelectuais do chamado “terceiro mundo” necessitamos ser cuidadosos com as palavras, precisamos sempre lembrar de nos justificar, de realizar esse exercício de se autoproclamar consciente de estar pisando um terreno sob o qual podem estar escondidas as perigosas e letais minas do ressentimento e do preconceito plantados pelo processo de colonização em sua face mais cruel. Pois não podemos esquecer que estamos falando, no caso do francês, da língua de uma potência imperial que durante longo tempo colonizou grandes extensões do globo terrestre, impôs uma cultura e uma língua, lançou as bases de desestruturação de antigas sociedades, semeou discórdias entre clãs e famílias, enfim, lançou o tumulto onde antes parecia haver apenas serenidade, ou a paz forçada de guerras intestinas prontas a eclodir a qualquer momento, como bem nos mostra a literatura francófona africana produzida em língua francesa.

O certo é que a colonização marca, em definitivo, a história dos povos que se vêem obrigados a tentarem reescrever suas histórias, recompor suas experiências mais vitais, e reinstaurar a elevação da autoestima, através da reconfiguração da identidade pessoal e também coletiva. Mas, em definitivo, um antes e um depois estão aparentemente expostos, aparentemente opostos e somente o olhar atento poderá encontrar o espaço intersticial que demarca, constitui, configura esse contato desconcertante que é provocado pelo encontro de culturas muitas vezes com tecnologias desiguais.

Na verdade, é num dos clássicos da literatura de expressão francesa, *L’Aventure ambiguë*, escrito pelo senegalês Cheikh Hamidou Kane que esse encontro de culturas, numa feliz antecipação da literatura, é oferecido ao leitor em toda a sua dimensão, traduzindo toda a complexidade desse acontecimento dramático:

«L’école nouvelle participait de la nature du canon et de l’aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d’arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l’école fascine les âmes. Où le canon a fait un trou de cendre et de mort et, avant que, moisissure tenace, l’homme parmi les ruines n’ait rejailli, l’école nouvelle installe sa paix. Le matin de la

résurrection será un matin de bénédiction par la vertu apaisante de l' école. De l' aimant, l' école tient son rayonnement. Elle est solidaire d' un ordre nouveau, comme un noyau magnétique est solidaire d' un champ. Le bouleversement de la vie des hommes à l' intérieur de cet ordre nouveau est semblable aux bouleversements de certaines lois physiques à l' intérieur d' un champ magnétique. On voit les hommes se disposer, conquis, le long de lignes de forces invisibles et impérieuses. Le désordre s' organise, la sédition s' apaise, les matins de ressentiment résonnent des chants d' une universelle action de grâce». (p.60-61)

Por isso, sem procurar escamotear as consequências do processo colonial pelo seu reconhecido poder destrutivo sobre culturas e povos não participando das mesmas tecnologias, creio também ser importante apontar as mudanças nos modos de ser e pensar de indivíduos, grupos sociais ou povos em decorrência das fricções interétnicas.

Na verdade, este trabalho quer se constituir numa breve reflexão sobre o poder da literatura que nos acena com a necessidade de se tentar ver além do horror, de evitar reiterar as oposições binárias, ou seja, nos incita a buscar pontos de articulação decorrentes do encontro de culturas aparentemente díspares e desiguais, mas cujos produtos ou resultados possam sinalizar como tentativas de recriação ou fundação de novos pactos sociais fundados no respeito à alteridade, isto é, na humanização do humano.

E, talvez que a condição de mestiço - assumo esta condição sem nenhum temor, e até mesmo com um deslavado orgulho - me permita falar sem temor de parecer “politicamente incorreto”. Sou eu mesmo o resultado imprevisível dos encontros de povos e culturas os mais diversos, em instantes talvez os mais dolorosos e pouco aprazíveis, talvez de forma violenta, mas eis-me aqui, tentando reescrever a história contraditória de uma ascendência onde se encontraram, em diferentes momentos da história, europeus de Portugal e da Itália, indígenas da Paraíba e negros africanos trazidos como imigrantes forçados para as terras brasileiras. Por isso, insisto em me dizer mestiço e sem nenhum temor de dizê-lo, porque, afinal,

«[...] Nous sommes des produits d' une raison coloniale. Le

nier serait enfantillage. L'ignorer, en nous plongeant en des mythologies auxquelles personne ne croit réellement, serait à la fois un luxe inutile et une fuite en arrière. Faisons donc face à la réalité, maîtrisons de manière critique la raison qui nous définit et inventons notre futur. [...]» MUDIMBE, 2007, p.93)

Ser mestiço, neste caso, é também recusar inscrever-se na adesão a todo e qualquer pensamento que se baseie no projeto de desenvolvimento econômico regido por uma mentalidade forjada na lógica binária, no dualismo de pensamento que se caracteriza como um

“[...] processo pelo qual conceitos contrastantes (por exemplo, identidades de gênero masculinas e femininas) se formam pela dominação e subordinação e se constroem como oposicionais e exclusivas [...]. No dualismo, os lados mais altamente valorizados (masculinos, humanos), são definidos como alienados e de uma natureza diferente, ou ordem de ser, do lado mais “baixo”, inferiorizados (mulheres, natureza) e cada um é tratado como faltando em qualidades que tornam possível superpor associação ou continuidade. A natureza de cada um é construída de maneiras polarizadas através da exclusão de qualidades compartilhadas com o outro; o lado dominante é visto como fundamental, o subordinado é definido em relação a ele. O efeito do dualismo é, [...] “naturalizar a dominação” [...]” (TORRES, 2009, p.159).

Contra o dualismo, binarismo empobrecedor e redutor que aciona as mentalidades e neocoloniza também os corações, sob a regência persuasiva de uma mídia altamente convincente, contraponho com minha adesão ao pensamento ecológico que se torna um “objeto de investigação e interesse de cientistas, de filósofos, de professores, de escritores, etc., incorpora uma abrangência na esfera da reflexão e do debate intelectual [...], buscando superar “[...] as dicotomias na concepção da Natureza e revelam que pensar a ecologia é pensar o homem inserido na natureza e as relações entre humanos e humanos e entre humanos e não humanos [...]” (PLUMWOOD apud TORRES, 2009, p.157).

Para tentar fugir dessas oposições redutoras, uma das soluções mais evidentes parece ser esta que nos permite a abordagem comparativista tornando

possível a articulação de pontos de convergência, estabelecendo relações entre dois ou vários elementos nem sempre visíveis ou evidentes. Enfim, compreendemos que no aparente “caos”, nisto que se chama “crise”, existem inúmeras potencialidades de (re) criar, (re) fazer, (re) pensar e (re) definir não apenas objetivos e o próprio sentido da existência e de nossos projetos mais significativos (MORIN, 2003).

Claro que recusamos qualquer hegemonia cultural ou linguística que estaria sugerida numa pretensa hierarquização das línguas, no seio da qual a francesa seria considerada a mais “prestigiada” ou a “mais elaborada”. Nem sequer pretendemos negar que durante muito tempo as línguas europeias, a francesa dentre elas, tentaram abafar as línguas dos povos ditos “não civilizados”, não europeus e mesmo aqueles que, no próprio continente europeu, seriam considerados não suficientemente “desenvolvidos” ou “civilizados”.

Por isso preferimos falar aqui em francofilia ao invés de francofonia. É importante lembrar que para uma grande maioria de intelectuais latino-americanos e especialmente os brasileiros, a França foi lugar privilegiado, terra de acolhida diante das perseguições políticas, terra de exílio benfazejo. Também no campo acadêmico, nosso modelo de universidade é tributário da universidade francesa que enviaria uma missão acadêmica que fortaleceria a primeira instituição do gênero no Brasil: a Universidade de São Paulo que teve as participações de nomes tais como os de Roger Bastide, Claude Lévi-Strauss...

Por isso, a escolha da língua francesa como ferramenta privilegiada para permitir o estabelecimento de pontes entre as culturas as mais diversas, as mais variadas, de riqueza cultural de tantos povos. É a língua francesa que nos torna possível o conhecimento de sociedades humanas mais longínquas e não menos ricas e que assim puderam ser conhecidas graças à língua francesa.

Além do mais, acredito sem nenhum pudor que, com a ajuda da literatura, podemos suscitar o desenvolvimento de uma ética capaz de orientar o homem para a felicidade. Uma felicidade feita da plenitude de instantes mesmo se fugidios ou inesperados, sem pretensão à eternidade nem à constância, uma felicidade compreendida como « [...] un critère d'excellence dans l'art de vivre et de la vertu [...] » (FROMM, 1963, p.103), isto é, buscar conhecer-se a si mesmo e assim responder aos desejos mais ardentes, mais elementares da expansão do seu Eu e do

conhecimento do mundo, numa rede de relações imbricadas e contínuas, num processo ininterrupto.

É por isso que, neste trabalho, gostaria de lhes mostrar como a literatura já nos antecipou, sob a forma de soluções narrativas, o necessário reencantamento do mundo, logo, apontando para a necessidade de se fugir das soluções estreitas, ancoradas na lógica binária que faz oscilar o mundo entre os “bons” (nós-mesmos) e os “maus” (os “outros”).

Claro que esta leitura que agora faço, ou refaço das obras que lhes apresento, só é possível porque sou dos que comungam da ideia de que literatura e política andam de mãos dadas num feliz mesmo se por vezes conturbado pacto tácito e silencioso, mesmo se às vezes pareça invisível aos olhos mais distraídos. Cada autor, de modo involuntário ou não, de forma mais explícita ou menos evidente, não pode deixar de inscrever em sua obra, por mais ‘literariedade’ que ela possa ter, as marcas de sua ideologia, com suas crenças silenciosas e secretas, que ele próprio, às vezes, suspeita não possuir. Ou seja, « [...] La littérature, nous a-t-on dit, est totalement engagée dans la vie des hommes et des femmes; elle est plus concrète qu’ abstraite, elle décrit la vie dans toute sa richesse et sa variété, et elle rejette l’ étude conceptuelle en lui préférant le sentiment et le goût pour ce qui est vivant [...]» (EAGLETON, 1994, p.13).

Como nos provam duas narrativas que quero lhes apresentar, neste momento. A primeira delas, *Ashini*, (1960), de Yves Thériault, canadense do Québec, nos mostra a personagem do ameríndio sexagenário, sozinho e afastado do seu povo, numa diáspora que o faz errante sob os antigos territórios indígenas, e que deseja renegociar um novo pacto federativo com o Governo canadense de modo que, ao invés dos “Dois Povos fundadores”, as Primeiras

Nações também fossem reconhecidas como povo original do território canadense. Numa vã tentativa de se fazer escutar, Ashini se imolará no pórtico de entrada da reserva indígena, espaço considerado como de segregação. Antes de morrer, buscando recuperar a cultura ameríndia, procurando reavivar os traços deixados na memória, numa reconstrução que é também reinvenção de arquivos, Ashini mostrará ao leitor, numa linguagem plena de lirismo e beleza o quanto a civilização branco europeia afasta o homem de si mesmo ao afastá-lo da natureza.

A concepção ameríndia de circularidade do mundo é recriada no texto narrativo através da criação de capítulos de relativa autonomia, que podem bastar-se a si mesmos enquanto récits e que, ao mesmo tempo, integram-se no todo da obra, conforme analisa Maurice Émond

«[...] À tous les niveaux de l' oeuvre se retrouve la nostalgie des origines. L'organisation, les fonctions, la nature de l'espace et du temps de même que l'aventure spirituelle d'Ashini illustrent cette quête insatiable du Paradis perdu [...] Chaque chapitre se suffit à lui-même ou répond en écho aux autres.[...]Et, à l'intérieur des chapitres, autant de récit, de rêves, de souvenirs qui constituent des microrécits. Ces "mises en abyme", emboîtements et redoublements son l' écho formel des répétitions , rituels et rythmiques visant à réactualiser les gestes primordiaux.[...]» (ÉMOND, 1988, p.12).

As relações com o universo mítico, mundo perfeito, primordial ficam patenteadas na escolha do autor ao compor sua obra em quatorze capítulos, dobro de sete, número que simbolizaria a totalidade do espaço e do tempo. Ashini pode ser desta forma inscrito dentre os “livros sagrados” , da tradição religiosa, mesmo se, ao buscar paralelos na cosmogonia ameríndia, esse número se revele como não integrante do imaginário religioso dos índios da América do Norte que têm no Ciclo Sagrado da Vida a fundamentação do seu sistema de valores. É um ameríndio, pertencente à nação dos Hurons- Wendat de Wendake (Village-des-Hurons), quem esclarece o seguinte:

«Le Cercle Sacré de la Vie, dans lequel l' homme occupe une place égale à celle des autres créatures, bien que marquée d' une responsabilité particulière, est divisé en quatre quartiers. Quatre est le chiffre sacré en Amérique. Il y a quatre directions sacrées, quatre couleurs sacrées, quatre races humaines, chacune avec sa vision sacrée, quatre âges de la vie humaine (enfance, âge adulte, vieillesse et , de nouveau, enfance), quatre saisons, quatre temps du jour, eux aussi sacrés, etc.[...]» (SIOUI,1992, p.16).

A narrativa vai então mostrar esse homem que, tendo sofrido uma série de perdas afetivas e culturais, sentindo-se solitário e frustrado, vendo-se sozinho na Àoresta da península de Ungava, recapitula sua existência, estabelecendo paralelos entre o passado (de felicidade) e o presente (de misérias e ruínas), recebe uma incumbência divina: liderar seu povo para recuperar os territórios expropriados pelo colonizador branco europeu, única forma de garantir o futuro da nação Montagnaise.

De fato, ao tecer seu texto narrativo, Yves Thériault, ao fazer a clara condenação de um modo de ser e viver que se caracteriza pelo predadorismo contra a Natureza, não se limita à defesa da ecologia em si mesma, como uma veneração da Natureza separada do humano, mas evidencia a interdependência da ética, da política e da própria ecologia - que não mais poderiam ser pensadas separadamente -, na formação de uma mentalidade desejosa de mudar o mundo e que, por isso, muda primeiro a si mesma, pois,

«Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo» (GUATTARI, 2004, p.9)

Nessas sociedades fraturadas, com significativas clivagens que delimitam fronteiras visíveis e invisíveis a dividir os indivíduos em classes, categorias, gêneros, etnias, prevalece uma dicotomia na qual se debatem os humanos, tanto no plano pessoal quanto coletivo, ocasionando «[...] uma perda gradativa dos laços

afetivos: com a não aceitação das particularidades de cada ser humano; com a intolerância à diversidade; pela preocupação exclusiva com os danos industriais. No trabalho social, devido à evolução tecnocrática, cada vez mais a força produtiva do homem vem sendo substituída pelo trabalho maquinico, provocando o desemprego, a marginalidade opressiva, a solidão, a ociosidade, a angústia, a neurose. Não há uma articulação ético-política (ecosofia) na práxis de nossos governantes e empresários [...]» (TORRES, 2009, p.161).

Como já o mostrava a sabedoria popular africana, de modo também insofismável e que também seria trazida pela língua francesa. De fato, esta outra narrativa evidencia a necessidade de tomarmos consciência da interdependência em que vivemos sobre o Planeta.

Compilada da tradição oral por Hamadou Hampâtê Bâ Il n' y a pas de petite querele ou Un rien tue tout pode ser lida como o mais veemente apelo à urgência da formação de uma cultura de paz. Permitam-me recontá-la: um sábio ancião tendo morrido, o chefe de família duma aldeia muito distante achou-se na obrigação de ir ao funeral junto com alguns outros vizinhos. Prometendo voltar à sua velha mãe já muito abatida o mais rápido, ele pediu ao seu cachorro que se postasse na entrada principal da casa e que se responsabilizasse por tudo que estivesse dentro e fora. Mas que não se afastasse um segundo do seu posto. Claro que neste tempo, homens e animais se entendiam perfeitamente. Ora, acontece que, pelo cadáver de uma mosca, duas lagartixas começaram a brigar no telhado da cabana, fazendo um certo alvoroço. O cachorro, obediente às ordens do dono, dizendo que nunca havia briguinha à toa, e intuindo que poderiam ocorrer desdobramentos desagradáveis do que parecia ser tão insignificante, pediria, sucessivamente, ao galo, ao bode, ao cavalo e ao boi que colaborassem para afastar as lagartixas do telhado sob o qual dormia a velha senhora, num quarto iluminado por uma lâmpada de óleo, que ficava à beira da cama. Claro que nenhum dos animais, cada um mais vaidoso que o outro, achando-se superior aos demais, nenhum deles aceita intervir na querela das lagartixas, que terminam por cair sobre a lâmpada, que por sua vez derrama o óleo, que termina incendiando a cama e queimando a velha senhora doente. Chamado às pressas, o curandeiro não esconde a gravidade da situação e pede o sacrifício de um galo, cujo sangue deverá servir para lavar as feridas,

e de cuja carne será feita uma canja revigorante. Claro que antes de morrer, o galo terá tempo de arrepender-se de sua omissão, dizendo ao cachorro que irá comer os seus ossos; «Ah! se eu tivesse te escutado...». Antes mesmo de poder provar do alimento, a doente falece. Um rapazote habituado às corridas é encarregado de montar o cavalo puro-sangue, recebendo ordens expressas de esporeá-lo sem pena a fim de poder levar a notícia o mais rápido possível ao filho distante que, desesperado com a desgraça que lhe ocorreu, esquece-se de trocar de montaria e cavalga, no mesmo ritmo, trazendo de sobrecarga o rapazote na garupa do cavalo já cansado. Mal chegando à aldeia, o cavalo, estafado, tem apenas tempo de olhar para o cão e dizer: “Ah! Cachorro, se eu tivesse te escutado... agora não estaria morrendo assim”. Os funerais devendo ser feitos, é preciso sacrificar o bode, para que o sangue seja aspergido sobre a tumba, e para que se garanta a carne na refeição de todos os convidados. Outro tardio arrependimento: “ah ! se eu tivesse apartado aquela briguinha das lagartixas.” E de novo o cachorro comerá uma boa refeição, aproveitando os ossos do bode. E o boi, terá escapado com seus grandes chifres e sua imponência? Nem se pense que alguém possa escapar das consequências de uma omissão. O boi será sacrificado apenas no quadragésimo dia da morte da defunta, pois na tradição africana é esse o tempo em que o morto leva para desligar-se, completamente, dos laços terrenos. E como é uma data festiva, como chegam de longe todos os parentes mais distantes, os amigos mais chegados, os velhos conhecidos, somente um boi para alimentar todo mundo. Claro que antes de morrer, assim como o galo, o bode e o cavalo, também o boi pôde confessar seu arrependimento ao cachorro contristado: “Ah, se eu tivesse evitado aquela briguinha à toa! Se eu tivesse te escutado...”

Esta riqueza da diversidade cultural aqui apresentada só se torna possível graças à mediação da língua francesa. Isto porque, em se tratando da diversidade cultural e das incontáveis línguas em jogo, o desconhecimento parcial ou mesmo a impossibilidade real de compreender e conhecer essas línguas podem, na maioria das vezes, transformar-se em fronteiras difíceis de transpor.

Por isso, propomos a criação deste Núcleo de Estudos em Literaturas e Culturas franco-afro-americanas - NELCFAAM por acreditarmos que, ultrapassando as fronteiras linguísticas das várias nações envolvidas (Mali, Se-

negal, Costa do Marfim, Camarões, Madagascar, Marrocos, Argélia, Tunísia, dentre outros da própria África, Ilha de Reunião, Ilha Maurício, Haiti, Guadalupe, Martinica, Guiana francesa, Romênia, Bulgária, ...) este núcleo se torna apto a efetivar o diálogo que só é possível se vencendo as barreiras das línguas nacionais, se superado o círculo de ferro das fronteiras nacionais de toda ordem.

Observe-se ainda que através da língua francesa tornamo-nos aptos a trazer para a UEFS os estudos das literaturas produzidas na e sobre a África não-lusófona e que até então se tornava quase impossível. O mesmo acontece com as literaturas europeias francófonas, ou as literaturas americanas em geral produzidas em francês.

Este Núcleo assume a tarefa de promover a realização de seminários, colóquios e outras manifestações científicas das quais o Seminário da Francofonia que, em 2010, tem por tema poéticas da alteridade e prepara já para 2011 uma nova edição com a temática vozes e imagens da diversidade. Para isso, os apoios de instituições e organizações como a AUF Agence universitaire de la Francophonie, AIEQ Association internationale des études québécoises e das Embaixada da França, através do SCAC - Bureau Salvador e da Embaixada do Canadá, se tornam fundamentais.

Em suma, é graças à língua francesa que podemos pensar em estabelecer contatos, provocar e manter diálogos produtivos com nossos colegas da África, das Antilhas, do Magreb, do Oceano Índico, das Américas francófonas e da própria Europa. Enfim, através da língua francesa apreendida como mot de passe nós, nordestinos do Brasil, do interior do Sertão da Bahia, periféricos, podemos nos dizer com esse jeito todo nosso, e para isso recorrermos a uma língua de grande circulação para que nossas palavras ressoem além das fronteiras.

Uma das primeiras tarefas que se impôs foi tornar possível o grupo de pesquisa em torno da temática da errância, do exílio e do enraizamento, em duas vertentes:

1. A primeira vertente dando origem a uma coletânea de ensaios, bilíngues, em espelho, publicados na Revista *Léngua & Meia*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, com artigos assinados por

intelectuais da África (República Democrática do Congo, República de Camarões), do Brasil, do Canadá, da França e da Romênia.

2. A segunda vertente tem como resultado uma coletânea de contos e novelas, também bilíngue, em espelho, tanto impressa quanto em revista eletrônica de caráter regular. Ou seja, semestralmente, esta revista publicará textos de autores de ficção literária em francês e em português.

Em resumo, nosso compromisso é :

1. Criar condições para a efetivação de intercâmbios entre pesquisadores-professores e escritores do Brasil e do Exterior:

2. Oferecer os meios para a divulgação da produção científica artística e cultural do Brasil e do exterior;

3. Encorajar a produção científica sobre Literatura comparada em língua francesa;

4. Contribuir para a divulgação da literatura dita emergente da África ou da diáspora em língua francesa;

5. Otimizar a democratização do acesso ao conhecimento das culturas estrangeiras;

6. Estimular a formação de uma nova mentalidade ancorada na criação de uma cultura de paz;

Dentre os pesquisadores que já participam de projetos conosco, podemos citar

Alain Vuillemin (Universite Paris XII - France)

Alice Tang (Universite de Yaounde 1 - Cameroun)

Crystel Pinçonat (Universite de Paris 7 - Denis Diderot - France) Danielle Forget (Université d'Ottawa - Canadá)

José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia - Brasil)

Karine Rouquet-Brutin (Universite de Paris 7 - Denis Diderot - France)

Lívia Maria Natália de Souza Santos (Universidade Federal da Bahia -Brésil)

Mahomed Bamba (Universidade Federal da Bahia - Brésil)

Marie-Rose Abomo-Maurin (Universite de Yaounde 1 -

Cameroun)
Maurice Amuri Mpala Lutebele (Universite de Lubumbashi - Congo)
Mihaela chapelan (Universite Spiru Haret - Roumanie)
Mirela Helberi (Lycée Dougherty Comprehensive - USA)
Patrick Imbert (Université d' Ottawa - Canadá)
Sudha Swarnakar (Universidade Estadual da Paraíba - Brasil)

ESCRITORES

Adna Evangelista (Brasil)
Assis Freitas Filho (Brasil)
Claire Varin (Canadá)
Humberto de Oliveira (Brasil)
Julio Cesar Monteiro (Italia)
Luciano Penelu (Brasil)
Marie-Rose Abomo-Maurin (Cameroun)
Patrick Imbert (Canadá)
Sèverine Arnaud (France)
Victor Mascarenhas (Brasil)
Zakaria Lingane (Canadá)

Desta forma, é graças à língua francesa que podemos pensar em estabelecer contatos, manter diálogos produtivos com nossos colegas da África subsaariana, das Antilhas, do Magreb, com aqueles das Américas francófonas, pois pensamos também nos que escrevem em francês na Luisiânia, em Ontário, além do Quebec, claro. Sem esquecer de outros considerados minoritários no próprio coração do continente europeu, sem esquecer daqueles que, como nós mesmos, pesquisadores do Nordeste brasileiro, baiano da América Latina, também temos necessidade de nos dizer de uma outra maneira, toda nossa, experimentamos a necessidade de dizê-lo, de nos dizer a nós mesmos e ao mundo numa língua de grande circulação afim de que nossas palavras ressoem além das fronteiras. E, o que não é uma hipótese menos estranha, temos necessidade de uma outra língua para criar esta alteridade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Conceito de Iluminismo. Textos escolhidos. Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1999.
- ADORNO, Theodor W. Mínima moralia. Tradução por Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. «Educação após Auschwitz». Educação e emancipação. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. Vida líquida, [Liquid life]. Tradução por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BLOCH, Ernst. O Princípio Esperança. Tradução por Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto / UERJ, 2006, t.1.
- BOFF, Leonardo. Saber cuidar, Ética do humano - compaixão pela terra. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BRUCKNER, Pascal. Misère de la prospérité. La religion marchande et ses ennemis. Paris : Grasset, 2002.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. (dir.) Précis de littérature comparée. Paris: PUF, 1989.
- BUBER, Martin. Do dialogo e do dialógico. São Paulo: Perspectiva, 1982, Col. Debates.
- CASTILLO DURANTE, Daniel. Les enjeux de l' altérité et la littérature, In (dir.)TÊTU DE LABSADE, Françoise. Literature et dialogue interculturel. Saine Foy: Presses universitaires Laval, 1997.
- CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. Tradução por Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995.
- CHEVREL, Yves. CHAUVIN, Danièle. Introduction à la littérature comparée: du commentaire à la dissertation. Paris : Dunod, “Lettres Sup”, 1996.
- CHEVREL, Yves. La Littérature comparée. Paris: PUF, 1989, “Que sais-je?”.
- CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. Arqueologia da violência. Tradução por

Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CLASTRES, Pierre. A Sociedade contra o Estado. Tradução por Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

EAGLETON, Terry. Critique et théorie littéraires. Paris: Presses universitaires de France, 1994.

FANON, Frantz, Pele negra, máscaras brancas. Tradução por Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FROMM, Erich. Análise do homem. 3.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1963.

GLISSANT, Edouard. Le Discours antillais. Paris: Seuil, 1981.

GUATTARI, Felix. As tres ecologias. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

LOPES, Henri. Quelques remarques d'un francofone concerné. Les Entretiens de la Francophonie 2001-2003. Pistes pour aller de l' avant. Institut pour l' Étude de la Francophonie et de la Mondialisation. Paris: Alphas - Université Jean-Moulin Lyon III, 2004.

MAALOUF, Amin. Les Identités meurtrières. Paris: Grasset, 1998.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Da literatura comparada à teoria literária. Lisboa: Edições 70, 1989.

MANCINI, Roberto et alii, Éticas da mundialidade - o nascimento de uma consciência planetária. Tradução por Maria Cecília Barbute Attie. São Paulo: Paulinas, 2000.

MARCUSE, Herbert. Eros e civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MCLAREN, Peter. Multiculturalismo critico. Sao Paulo: Cortez, 1997.

MEMMI, Albert. Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur. Paris: Gallimard, 1985.

MORIN, Edgar. A cabeça bem feita. Pensar a reforma. Reforma o pensamento. Tradução por Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MORIN, Edgar. O Método 5. A Humanidade da humanidade. Tradução por Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOSER, Walter. «Estudos literários. Estudos culturais. Reposicionamento». *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Revista da USP n 3, 1998, p.62-76.

MOSER, Walter. *L' Anthropophage et le héros sans caractere: deux figures de la critique de l' identité*. In (dir.) LETOURNEAU, Jocelyn. *La question identitaire au Canada francophone*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1994.

MÜNSTER, Arno. Ernest Bloch, Filósofa da práxis e utopia concreta. São Paulo: UNESP, 1993.

PARÉ, François. *Les littératures de l' exigüité*. Ottawa: Nordir, 2001.

SAÏD, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHUERSKENS, Ulrike. *La Colonisation dans la Littérature africaine. Essai de reconstruction d'une réalité sociale*. Paris: L' Harmattan, 1994.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e quetão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENGHOR, Léopold Sédar. *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine*. *Présence Africaine*. V. 8 , n. 10, oct. 1957, Paris.

STEINER, George. *Alfabetização humanista. Linguagem e Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAGUIEFF, Pierre-André. *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris: La Découverte, «Armillaire», 1988.

TURNER, Frederick. *O espírito ocidental contra a Natureza. Mito, História e as Terras Selvagens*. Tradução por José Augusto Drummond. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

FANON: «L'HUMANITÉ ATTEND AUTRE CHOSE DE NOUS»

Jacques Depelchin

1. INTRODUCTION: POUVONS-NOUS COMPRENDRE OÙ NOUS SOMMES?

La première fois que j'ai entendu parler de Frantz Fanon fut par un professeur de mathématiques à l'Université Lovanium (aujourd'hui Université de Kinshasa) dont je ne me rappelle plus le nom. Je crois qu'il venait de Syrie ou du Liban. On s'était retrouvé chez le coiffeur. Clairement il venait de lire *Les Damnés de la Terre* et il désirait partager son enthousiasme. Sur le campus universitaire, à l'époque, 1962-63, on parlait beaucoup, avec ferveur, de Fanon. Mais, ce ne sera qu'en 1968, aux Etats-Unis que je lirai, pour la première fois, tous les écrits de Fanon. Les *Panthères Noires* en avaient fait, un de leurs maîtres à penser, aux côtés de Malcolm X, Che Guevara, Ho Chi Minh, Cabral, pour ne pas parler des autres grandes figures classiques des révolutionnaires.

Les *Panthères Noires*, et, en particulier, Huey Newton, trouvaient dans l'auteur des *Damnés de la terre* le théoricien idéalisé pour canaliser la direction et l'organisation de leur désir de se libérer du carcan hérité d'une histoire qui prenait ses racines non seulement en Afrique, mais aussi dans une Amérique où les Noirs n'avaient pas de difficulté de constater la similitude de traitement avec les Africains à peine sortis de la colonisation européenne. Peu leur importait l'avertissement avancé par Fanon rappelant que chaque génération devra inventer comment se libérer des entraves qu'elles/ils rencontreront sur leur chemin. Cinquante ans après sa publication, quelle est la pertinence de Fanon et de ses textes pour re-penser, re-lire, rêver l'humanité? (ou, ce qui revient presque au même, comprendre l'histoire Africaine).

En ces temps où la soumission des peuples est poussé à l'extrême dans un système qui se présente comme le meilleur jamais inventé, l'impression dominante est que les dirigeants de ce système confrontent des situations dont la maîtrise leur échappe, les amenant à recourir à des solutions qui empirent

la situation. Il est vrai, aussi, que les crises se multiplient, sans se ressembler, mais ont ceci de commun que les solutions recherchées et appliquées tournent dans le vide. De la crise de la nourriture en passant par la crise, dite, financière à la crise climatique, les grands de ce monde se sont montrés impuissants à trouver une réponse satisfaisante. A cela on pourrait ajouter la crise existentielle du pays le plus riche du monde qui ne parvient plus à dicter ses volontés au-delà de ses frontières, comme il le faisait il y a seulement quelques années et, en outre, qui ne parvient pas à offrir un accès décent à une assurance de santé à ses citoyens qui soit digne et à hauteur de son niveau de vie. Un contexte de crise où les pensées de Fanon et d'autres qui ont appartenu au même courant semblent soudainement être redevenues pertinentes.

Fin 1961, la vie de Fanon prenait fin alors que le colonialisme français arrivait, littéralement, au bout de son rouleau. L'avenir que Fanon entrevoyait alors n'était pas, comme le monde qui se profile à l'horizon aujourd'hui, encourageant. Mais, déjà, Fanon entrevoyait la hauteur du défi tel qu'il se présente aujourd'hui: l'Humanité survivra-t-elle? Fanon n'était pas seulement en avance sur son temps en ce qui concerne les régimes néo-coloniaux, mais aussi sur l'avenir de l'humanité. Il appelait ses contemporains à ne pas se quereller autour des idéologies de la Guerre Froide, mais à penser en termes de l'humanité. L'urgence et l'insistance avec laquelle il appelait ses contemporains à penser le futur de l'humanité, résonne, aujourd'hui, comme un écho aux appels urgents de Günther Anders pour lutter contre la menace nucléaire. Une lutte qui, selon Günther Anders n'aurait pas de fin car, avec l'invention, et l'utilisation de la bombe atomique, l'humanité avait démontré qu'elle était bien sur la voie de l'auto-liquidation. Mais les pensées de Fanon ne coïncident pas avec celles du philosophe de l'âge atomique. Elles convergent, jusqu'à un certain point. Dans ce texte, l'accent sera mis sur les convergences plutôt que sur ce qui sépare les pensées de compagnons de lutte que séparent parfois des siècles.

Il est vrai que ce que cet essai cherche à faire avec la pensée de Fanon pourrait être contredit par lui-même comme quand il affirme dans l'introduction à *Peau noire, masques blancs* qu'il «appartient irréductiblement à son époque». Un paragraphe plus haut il avait écrit: «Tout problème humain demande à

être considéré à partir du temps. L'idéal étant que toujours le présent serve à construire l'avenir.» Mais après avoir dit qu'il appartenait irréductiblement à son époque, il ajoutait: «Et c'est pour elle que je dois vivre. L'avenir doit être une construction soutenue de l'homme existant. Cette édification se rattache au présent, dans la mesure où je pose ce dernier comme chose à dépasser». En d'autres termes, Fanon est de son temps, mais il voyait loin en avance sur son temps. Comme Anders, il savait très bien que, pour atteindre l'objectif, la lutte devait se poursuivre sans relâche.

2. PRÉSENCE, PERTINENCE, URGENCE DE LA VOLONTÉ ÉMANCIPATRICE

A partir de la spécificité d'une vie vécue dans une France coloniale accrochée à l'Algérie française, Fanon fournit une analyse, une lecture qui vise à expliquer comment il envisageait les possibles voies de sortie de la colonisation. Sa théorisation allait loin au-delà des réalités qu'il avait côtoyées. Pour lui, que ce soit en Algérie, ou tout autre pays Africain, le lien entre toutes et tous pouvait/devait se retrouver partout. Qu'il s'agisse des paysans ou des travailleurs des villes, il y avait chez toutes et tous un substrat commun: l'Humanité et comment l'émanciper. En apparence abstrait et, pourraient dire certains, vague, l'humanité se réfère à ce qui touche les plus humbles et les plus pauvres. Ces humbles, ces pauvres, il aurait pu les appeler le Sel de la Terre, mais, réalité oblige, tant qu'ils seront foulés au pied, il faudra les appeler autrement: Les Damnés de la Terre.

Que dire de Fanon aujourd'hui qui n'a pas été déjà dit? Dans le texte qui suit, je vais essayer d'aborder Fanon sous un angle qui a certainement été abordé, mais qui, il me semble, mérite d'être renforcé. Voir Fanon comme faisant partie d'une coulée de lave sortie d'un volcan ou mieux peut-être, voir Fanon comme une des étoiles dans le firmament de l'Humanité, faisant partie de cette humanité, mais s'efforçant en même temps de canaliser ce Àot énergétique émancipateur. On pourrait presque parler de force quantique, une

force de libération de l'humanité dont les racines se perdent dans les temps immémoriaux. Dans ce même courant on trouvera Césaire, Lumumba et tant d'autres. Parmi d'autres qui ont fait partie de ce courant, on peut mentionner Kimpa Vita, avant elle, mais au Brésil, Zumbi de Palmarès. Après elle, mais, à Saint Domingue, cette fois-ci, Makandal ; et après Makandal, bien sûr Boukman, Toussaint L'Ouverture, Dessalines et celles/ceux qui avaient fait le serment de mettre fin à l'esclavage. On pourrait voir dans Jean-Bertrand Aristide et Fanmi Lavalass les signes les plus récents, à Haïti, de fidélité à ce serment.

L'idée n'est pas tant de faire l'exégèse de ce que Fanon a écrit ou de 'ce qui a été écrit sur Fanon, que d'essayer de comprendre comment Fanon appartient au même courant énergétique, à la même dynamique qui a animé des gens qu'il n'a pas connu et qui ont vécu longtemps avant son temps. Fanon n'a pas expliqué comment il se voyait, mais dans la manière dont il projetait l'avenir d'une Algérie décolonisée, d'une Afrique indépendante, il est possible de le voir comme un des continuateurs de celles et de ceux qui l'avaient précédé en se battant pour faire avancer l'émancipation de l'Humanité. En lisant les paragraphes de la conclusion (des Damnés de la terre), une constatation s'impose: le futur de l'humanité ne se fera pas en se laissant enfermer dans les rêves de l'Occident. Le diagnostic de la crise civilisationnelle qu'il brosse se lit comme s'il avait été rédigé à la veille de la rencontre sur le climat de Copenhague, en décembre 2009. Il n'y a pas de doute que sur ce point-là, de l'Obsolescence de l'Homme (façonné par l'Occident), Fanon était en synchronie avec la pensée de Günther Anders.

Par cette approche, il sera possible d'aider au processus de reconnexion qui fait tant défaut dans un monde qui appelle tout le monde à s'engouffrer, sans se poser des questions, vers l'abîme de la globalisation. Le lien commun que l'on retrouve entre les ancêtres émancipateurs de Fanon, Fanon et ses contemporains est caractérisé par ce que l'on pourrait appeler une fidélité sans faille à l'Humanité. Cette affirmation de fidélité à l'Humanité se retrouve concentrée, en particulier, dans la conclusion des Damnés de la Terre. Pour Fanon, l'Humanité signifiait non seulement la Martinique, sa terre natale (biologiquement parlant), mais aussi tout le continent Africain en train de lutter, à l'époque, pour son émancipation complète et totale. La terre natale, comme

chez Césaire, n'est pas tellement la terre de la naissance biologique que la terre enceinte d'une humanité qui naîtra de celles et de ceux dont l'existence était systématiquement niée. Pour le dire autrement, la fidélité se note par la constante recherche d'émancipation. Cette recherche constante se voit dans les écrits de personnes comme Césaire et Fanon, mais aussi parmi celles dont nous n'avons aucun écrit, mais dont nous savons par les faits qu'elles aussi ne pensaient qu'à se libérer.

3. FANON - CÉSAIRE: CONVERGENCE ENTRE ANALYSE, POÉSIE ET POLITIQUE

En lisant le fameux poème, mélopée, invocation d'Aimé Césaire qui commence par J'habite une blessure sacrée, on pourrait le lire comme une illustration du parcours de celles et de ceux qui, de rébellions en rébellions contre les entraves du déploiement de l'humanité en toute liberté, ont propulsé Fanon sur la scène. Vu les découvertes de la physique quantique, le parcours pourrait être imaginer comme une convergence de lignes de force qui a propulsé non seulement Césaire et Fanon, mais aussi d'autres noms connus parmi celles qui ont tout donné pour qu'advienne la liberté sans aucune entrave, au

service de la solidarité avec les plus humbles. Solidarité sans retenue, sans calcul. Celles qu'on retrouverait sur cette ligne de force incluraient toutes les personnes qui voulaient se libérer de ces entraves. Il s'agit d'une énergie qui trouve sa source dès les premiers moments de l'existence de l'humanité.

Il ne s'agit pas d'aller à la recherche des parents biologiques de Fanon, il s'agit plutôt d'attirer l'attention sur cette blessure et comment de cette blessure chaque génération s'est efforcé de guérir.

Une drôle de blessure, en apparence éternelle, invisible, insensible, et, pourtant, ouverte, douloureuse. L'Africain est une blessure sur le corps de l'humanité, une humanité qui ne se réduit pas aux humains. Cette permanence de la blessure ne

peut qu'exiger une permanence de la recherche de guérison.
Une blessure continue, parce que continue, apparemment
inguérissable, amène les porteuses de la blessure à ne plus
savoir où elles habitent.

J'habite le trou des poulpes

Je me bats avec un poulpe pour un trou de poulpe
Luttant avec la nature dans l'espoir de trouver un
endroit où se reposer. Il termine cette partie du
poème :

La pression atmosphérique ou
plutôt l'historique Agrandi
démésurément mes maux

Même si elle rend somptueux certains de mes mots

J'aimerais aussi, par ce texte, juxtaposer Fanon et Césaire contrairement à la thèse qui les oppose, du moins sur le plan politique. Le désaccord politique était moins qu'il n'y paraissait, surtout si l'on approche cette volonté commune sous l'angle de la nécessité de se battre pour l'humanité, en affirmant l'Afrique comme socle de cette humanité. Ou, pour être plus prosaïque, répéter ce que tout le monde sait, mais que les fous du nucléaire cherchent à effacer: l'Afrique est le berceau de la Civilisation. En éradiquant ou presque l'Afrique, et de ce crime non reconnu en enfantant des crimes encore plus horribles, les fossoyeurs de l'Humanité, en passant par les Amériques, la Namibie, l'Arménie, l'Etat Indépendant du Congo, Guernica, Nankin, Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, une chaîne génocidaire qui n'en finit pas. D'essais nucléaires en essais nucléaires, ils ont perfectionné la tâche qu'ils se sont assignés et qu'ils ont confié à un dieu affublé d'un nom terre à terre: marché.

Au niveau de ce que l'un dit de l'autre, il y a un passage dans les Damnés de la terre où Fanon rend un hommage direct à Césaire (voir ci-bas). De son côté ce dernier, dans son poème par tous mots guerrier-silex, fait un hommage à Fanon. Ce fragment qui fait partie du poème Moi, laminaire... se termine ainsi:

Et l'accueil et l'éveil de
chacun de nos maux Je
t'énonce FANON

Tu rayes le fer
Tu rayes le barreau des prisons
Tu rayes le regard des bourreaux
Guerrier-silex
Vomi
Par la gueule du serpent de la mangrove

Décrire Fanon comme guerrier-silex revient à capter ce que Fanon fut: d'une intransigeance à toute épreuve. Le silex laisse des traces, il est plus dur que le fer des barreaux de prison. Plus dur que le regard des bourreaux quels qu'ils soient. Comme silex et pierre, il ne pouvait être qu'indigestible là où il était né, donc vomé par la mangrove, la mangrove c'est l'Afrique, mais c'est surtout aux Antilles, lieu de résistance, refuge pour ceux qui n'arrêtaient pas de chercher ce qu'il leur manquait le plus. Arriver aux Antilles, c'était entrer dans un système digestif, un serpent, qui broyait et transformait tout. Mais même ce serpent-tube-digestif de tout ce qui lui est lancé, ne pourra pas digérer le silex appelé Fanon.

Il y a dans le mode d'expression à la fois chez Césaire et Fanon un effort tendu à la recherche d'expressions qui vont au-delà des mots. Césaire l'a fait par la poésie, une poétique au-delà du réel et qui justement parce qu'il survole et sonde, à la fois le réel, décrit celui-ci mieux qu'aucun scanner pourrait le faire. On pourrait dire, mais ce serait trop simple, qu'il est à la littérature Africaine, à la littérature sur l'humanité, ce que Cheikh Anta Diop fut à l'histoire. Trop simple parce qu'au fond Césaire, surtout dans *Moi, laminaire*, essaie d'être à la fois historien et archiviste de la Conscience de l'Humanité. Mais, en 1946, en optant pour la départementalisation au lieu de l'Indépendance, Césaire et ses amis auraient commis une faute irréparable. Raphaël Confiant, entre autres, qualifie la faute - la loi du 19 mars 1946 - comme un «péché originel» qui pèse sur les Antilles.

En attirant l'attention sur cette comparaison il y a un risque de diminuer la singularité de leur pensée. Seulement, la tendance a été de retenir dans leurs écrits, ce qui allait à contre-courant de la pensée dominante. De Fanon il a été retenu la dissection de la violence colonisatrice. Or, à chaque fois qu'il y a eu ce genre de geste où que cela soit, la réaction de la part des maîtres-esclaves-

colonisateurs a toujours été la recherche d'annihilation de celles, ceux qui avaient osé dire non à la soumission. Pour Fanon cela n'a pas été nécessaire étant donné que son livre n'est sorti qu'après son décès. D'une certaine façon, il est possible de lire *Les Damnés de la terre* comme une grande partition musicale pour orchestre dans lequel Lumumba chantait son chant du cygne. Là encore - coïncidence? - on retrouve Césaire avec *Une saison au Congo*. Sans avoir beaucoup visité l'Afrique, Césaire paraissait, par ses références, y avoir vécu longtemps avant d'être biologiquement né dans une Afrique au-delà des frontières tracées par les aspyxieurs de l'humanité.

Comme psychiatre, Fanon accueille les maux et par ce geste éveille, réveille l'énergie intérieure qui pourra guérir. Le malheur de Césaire est, comme Fanon, comme Lumumba, comme Malcolm X, Martin Luther King, d'être entrés sur une scène où ils n'étaient pas programmés. Mais il faut aussi retenir qu'ils ne furent pas les premiers. La partition pour orchestre n'est pas sortie seulement de la plume de Césaire. Il faut revenir à l'image d'un courant, d'une force énergétique créée par des volontés convergeant vers le même but. On y trouverait, entre autres, non seulement les résistants des Amériques avant la conquête-occupation Européenne, Kimpa Vita, Zumbi et tant d'autres séparés dans le temps et dans l'espace, mais traversant l'histoire comme un faisceau transporté par la même énergie. Il est possible de voir dans la convergence de toutes ces volontés un phénomène quantique qui attirait, rassemblait et s'activait à toujours libérer l'humanité. On pourrait recourir à l'astronomie pour parler d'une voie lactée de l'énergie libératrice de l'humanité. Cette voie est toujours présente. On peut dire avec certitude qu'elle ne disparaîtra jamais. La seule différence est que le firmament c'est l'humanité. Pour Fanon et pour Césaire, le firmament comme l'humanité sont indivisibles. De ce point de vue-là, ils ne sont pas ce que l'on appellerait Afro-centristes dans le sens entendu par ceux qui limitent leur horizon à l'Afrique ou à la couleur de l'épiderme.

Sous cet angle, il ne serait pas exagéré de voir *Le Cahier*, non pas tant un hymne à la Négritude, que la fulgurante vision d'un monde vu à partir de ceux qui avaient été déclarés incapables de voir, de comprendre, voire de mettre fin à quelque chose comme l'esclavage, un esclavage qui bouchait l'horizon de ceux

qui en étaient les premiers bénéficiaires.

Pour la classe des intellectuels qui ont bénéficié de l'esclavage et de la colonisation, il est relativement plus facile d'accepter, même si c'est avec réticence, les condamnations d'un poète que celles d'un militant formé comme psychiatre. Une autre façon de dire : le surréalisme d'un Césaire effraie moins parce que du domaine de l'imagination alors que les analyses d'un psychiatre sont trop proches d'une réalité qui dérange.

4. CAHIER DU RETOUR AU PAYS NATAL

Pour Césaire, comme pour Cabral plus tard, il n'y a pas vraiment un «retour» puisqu'il n'a jamais quitté ce pays natal qui est tellement vaste qu'il en est à la fois le contenu et le conteneur, pas physiquement, mais par une poésie dont l'horizon dépasse les limites de l'infini. Le monde dans lequel vivait Césaire et duquel il n'est jamais sorti est un monde que le colonisateur, contrôleur, dominateur, dompteur ne pourra jamais contrôler. Le pays natal se trouve dans un espace incompréhensible aux colonisateurs car ceux-ci se retrouvent piégés dans un espace qu'ils ont eux-mêmes construit. Le Pays natal de Césaire, malgré les références géographiques de-ci de-là, n'appartient pas à cette géographie plane, terrestre, mais bien au monde multidimensionnel, à une géographie de l'espace. Un espace qui dépasse l'entendement du colonisateur qui était non seulement persuadé de ses capacités de contrôler l'espace, mais aussi, et surtout, de dompter les mentalités afin de les soumettre dans cet espace.

La force de la poésie de Césaire est de celle qui ne se laisse pas appréhender comme le serait l'Africain faisant face à l'occupant. Le territoire de Césaire se réfère à la géographie, mais la dépasse aussi. Son terroir navigue dans l'espace et pour se trouver dans un espace défini par sa poésie, lui, sa poésie et ce qui en sort, restent tout simplement insaisissables. On aimerait affirmer par cet essai qu'on retrouve chez Fanon la même insaisissabilité, peut-être en plus accentué, à cause de son insistance sur la prescription, comme le note Alice Cherki, de ne pas s'économiser.

Peut-être que la plus belle illustration du monde insaisissable de Césaire est fournie par Fanon dans son éloge indirect à son grand frère (Les damnés de la terre, pp.83-85). C'est la citation (extraite de Et les chiens se taisaient [pp.133-7]) du dialogue entre le fils rebelle (figure de la Révolution de Saint Domingue) et sa mère. La référence à Saint Domingue est une référence au réel, mais cette référence se réfère elle-même à une autre. La mère tient à un fils vivant et non à un rebelle qui finira par mourir. La mère essaie de le raisonner pour lui sauver la vie, mais le rebelle refuse la séduction, la tentation de rester sain et sauf.

La raison dans un monde tel que celui de l'esclavage (de la colonisation ou de la globalisation) n'est raisonnable que pour ceux qui en tirent les plus grands profits; même si, disons surtout si, cette raison-là est décrétée inaccessible, inassimilable par celles dont la soumission doit être totale, au-delà du raisonnable. La raison du plus fort était la raison des philosophes des Lumières. Si, pour ramener les raisonneurs à la raison il fallait refuser la soumission, tant pis. Ce refus ne pouvait qu'aller avec la violence. Dans les éloges que se lancent Fanon et Césaire, le plus jeune semble montrer que c'est de l'aîné qu'il a appris à disséquer les racines de la nécessité de recourir à la violence.

En citant Césaire par le biais de l'échange entre la mère et le rebelle dans la tragédie Et les chiens se taisaient, Fanon le voit comme un acolyte et accorde au passage une signification prophétique du rôle que devra jouer la violence dans n'importe quel processus d'émancipation. Par ailleurs, il est difficile, à partir de la lecture présente du rapport entre Fanon et Césaire, de ne pas voir dans la figure du rebelle, Frantz Fanon tel que l'a connu Césaire et tel qu'il l'imaginait parlant à sa mère. Le dialogue avec la mère qui se termine en rupture est précédé de la tentative de l'amante d'amadouer le rebelle. Par sa richesse de sens, ce passage, à lui seul, permet d'illustrer la profondeur et convergence entre la poésie de Césaire et la vision analytique de Fanon.

Le Rebelle (dur)

Mon nom: offensé; mon prénom: humilié;

Mon état: révolté; mon âge:

l'âge de la pierre.

La Mère

Ma race: la race humaine. Ma
religion: la fraternité... Le Rebelle
Ma race: la race tombée. Ma religion...
mais ce n'est pas vous qui
la préparerez avec votre
désarmement...
c'est moi avec ma révolte et
mes pauvres poings serrés et
ma tête hirsute
(Très calme)
Je me souviens d'un jour de
novembre; il n'avait
Pas six mois et le maître est
entré dans la case
Fulgineuse comme une lune
rousse, et il tâ-
tait ses petits membres
musclés, c'était un
Très bon maître, il promenait
d'une caresse
Ses doigts gros sur son petit
visage plein de
Fossettes. Ses yeux bleus
riaient et sa bouche

Le taquinait de choses
sucrées: ce sera une
bonne pièce, dit-il en me
regardant, et il di-
sait d'autres choses
aimables le maître, qu'il
fallait s'y prendre très tôt,
que ce n'était pas
trop de vingt ans pour faire
un bon chrétien
et un bon esclave, bon sujet
et bien dévoué,
un bon garde-chiourme de

commandeur, œil
vif et le bras ferme. Et cet
homme spéculait
sur le berceau de mon fils,
un berceau de
garde-chiourme.
La Mère
Hélas tu mourras.

Le Rebelle
Tué... Je l'ai tué de mes propres mains...
Oui: de mort féconde et plantureuse...
C'était la nuit. Nous rampâmes
parmi les cannes
à sucre.
Les coutelas riaient aux
étoiles, mais on se moquait
des étoiles.
Les cannes à sucre nous
balafrèrent le visage de
ruisseaux de lames vertes
Nous rampâmes coutelas au poing...
La Mère
J'avais rêvé d'un fils pour
fermer les yeux de sa
mère

Le Rebelle

J'ai choisi d'ouvrir sur un
autre soleil les yeux de mon
fils

La Mère

... O mon fils... de mort
mauvaise et pernicieuse Le

Rebelle

Mère, de mort vivace et somptueuse.

La Mère

Pour avoir trop haï

Le Rebelle

Pour avoir trop aimé.

La Mère

Epargne-moi, j'étouffe de tes
liens. Je saigne de tes
blessures.

Le Rebelle

Et le monde ne m'épargne
pas... Il n'y a pas dans
Le monde un pauvre type
lynché, un pauvre
Homme torturé, en qui je ne sois
assassiné et
Humilié

La Mère

Dieu du ciel, délivre-le !

Le Rebelle

Mon cœur tu ne me délivreras pas
de mes souvenirs... c'était un soir
de novembre...

Et subitement des clameurs
éclairèrent le silence,
Nous avions bondi, nous les
esclaves, nous le
Fumier, nous les bêtes au sabot
de patience.
Nous courions comme des
forcenés ; les coups
De feu éclatèrent... Nous
frappions. La sueur
Nous faisaient une fraîcheur.
Nous
frappions parmi les cris et les
cris devinrent
plus stridents et une grande
clameur s'éleva
vers l'est, c'étaient les communs
qui brûlaient
et la Âamme Âaqua douce sur
nos joues.

Alors ce fut l'assaut donné à la
maison du maître. On tirait des
fenêtres

Nous forçâmes les portes.

La chambre du maître était grande ouverte. La
chambre du maître était brillamment éclairée, et le maître était
là très calme... et les
nôtres s'arrêtèrent... c'était le maître... J'entrai. C'est toi
me dit-il très calme...
C'était

moi, c'était bien moi, lui disais-je, le bon
esclave, le fidèle esclave, l'esclave esclave, et
soudain ses yeux furent deux ravets apeurés les
jours de pluie... je frappai, le sang gicla:
c'est le seul baptême dont je me souviens aujourd'hui.

Fanon, dans *Les damnés de la terre*, interrompt la citation à ce point-ci, mais si on termine par la réplique de la mère, on trouve un Césaire qui parachève la mort du maître avec la mort (ou évanouissement) de la mère, après une ultime intervention:

La Mère

J'ai peur de la balle de tes
mots, j'ai peur de tes
mots de poix et d'embuscade.
J'ai peur de tes
mots par ce que je ne peux les
prendre dans
ma main et les peser... Ce ne
sont pas des
mots humains.

Ce ne sont point des mots que
l'on puisse prendre
dans la paume de ses mains et
peser dans
la balance rayée de routes et qui
tremble...

A ces mots d'explication de la mère symboliquement tuée par la violence des mots de son fils rebelle, suit une explication du fils Rebelle qui se voit simplement comme prenant le relais de la mère, trop usée à son avis:

Le Rebelle (penché sur la morte ou l'évanouie)

Femme, ton visage est plus
usé que la pierre ponce
roulée par la rivière
beaucoup, beaucoup,
tes doigts sont plus fatigués
que la canne broyée par le
moulin,
beaucoup, beaucoup,
Oh, tes mains sont de bagasse
fripée, beaucoup, beaucoup,
Oh, tes yeux sont des étoiles
égarées, beaucoup, beaucoup,
Mère très usée, mère sans
feuille tu es un Àam-
boyant et il ne porte plus que
les gousses. Tu
es un calebassier, et tu n'es
qu'un peuplement
de couis...

Tout en ayant les pieds sur terre, Fanon et Césaire avaient une compréhension de leur temps non mesurable à l'aune de ce temps, comme la mère disant au fils Rebelle qu'elle avait peur de ses mots parce qu'ils étaient incommensurables. Fanon et Césaire s'adressaient à une humanité en train de disparaître. Ils ont beau sonné l'alarme, il semble, comme d'habitude, dans ce genre de situation, que la majorité des gens préfère prétendre que la situation n'est pas si alarmante. Même le rebelle finit par se rendre compte qu'il est bien seul. Mais la solitude n'est qu'apparente car les liens, invisibles continueront d'être tissés. Pour Fanon sans doute plus que pour Césaire, la situation dans laquelle se trouve l'humanité exige une attention urgente. En cela, Fanon est très proche de la pensée de Günther Anders, philosophe allemand qui a vu dans Hiroshima/Nagasaki la preuve la plus irréfutable de l'obsolescence de l'humanité.

5. FANON, GÜNTHER ANDERS, CÉSAIRE

Depuis Hiroshima/Nagasaki, la difficulté des historiens et des philosophes est devenue comment expliquer la double monstruosité (un des termes préférés de GA) des camps de concentration nazi et des deux bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. En fait, pour qui connaît les écrits de Fanon et Césaire, lire Günther Anders c'est retrouver la colère de Fanon et de Césaire en train de sermonner l'Occident. Césaire (surtout dans le Discours sur le Colonialisme) fait un diagnostic sévère de la prétendue civilisation Européenne qu'il considère comme moribonde.

Dès la première page du Discours, Césaire utilise, pour condamner l'Occident, l'Europe, un langage que n'aurait pas désavoué Günther Anders. Le constat de Césaire est, comme la pensée du philosophe allemand, sans appel:

«Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation « occidentale», telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance: le problème du prolétariat et le problème colonial; que, déferée à la barre de la «raison» comme à la barre de la «conscience», cette Europe-là est impuissante à se justifier; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins de chance de tromper»

Dans la préface à Hiroshima est partout, Jean-Pierre Dupuy décrit le contexte dans lequel Günther Anders a émergé, en particulier par rapport aux grands philosophes du 20ème siècle.

En ce qui concerne le présent texte, il est permis de se demander ce qui se serait passé si Fanon et Günthers s'étaient connus et/ou rencontrés. Outre le radicalisme de leur position morale, Fanon en ce qui concerne la colonisation et Anders en ce qui concerne sa condamnation non seulement de Hiroshima/Nagasaki, mais aussi des raisonnements avancés autour des essais des armes nucléaires, il y a le fait, selon Jean-Pierre Dupuy, que Sartre aurait reconnu devoir la formule «L'homme est condamné à être libre» à Günther Anders. Sur base de cette convergence, est-ce exagéré de penser que Fanon, s'il l'avait

connu, aurait pu demandé à Anders (au lieu de Sartre) d'écrire la préface des Damnés?

Cependant la convergence entre Fanon et Anders a des limites. Anders, comme pratiquement tous les penseurs européens depuis le siècle des Lumières, ne parvient pas à voir comment, à travers l'esclavage Atlantique, le monde est devenu une machine à broyer l'humain. Le premier pas vers la machine a été de déclarer l'Africain un objet meuble au service des possesseurs de ces objets. Pour l'histoire de l'Humanité qui est aussi l'histoire Africaine, la leçon d'Anders, suite à Hiroshima/Nagasaki, reste néanmoins pertinente parce que c'est Hiroshima et Nagasaki dans la foulée de la découverte d'Auschwitz qui réveille chez Anders l'immensité du crime. Mieux vaut tard que jamais. La juxtaposition de ce double crime amène chez Anders le commentaire suivant: «Notre visée constante est de produire quelque chose qui peut fonctionner sans nous et se passer de notre assistance, de produire des outils par lesquels nous nous rendus superÀus, par lesquels nous nous éliminons et nous «liquidons». Cela ne change rien que jusqu'ici nous soyons restés loin d'atteindre ce but final. Ce qui compte c'est la tendance. Et sa devise est: «sans nous».

C'est en voyant Hiroshima/Nagasaki dans la foulée des camps de concentration qu'Anders voit la naissance d'un processus qui ne peut que conduire à la destruction de l'homme. Malgré cette compréhension radicale, Anders ne parvient pas à faire le lien entre l'esclavage atlantique, un processus d'extermination à petit feu qui ouvrira le chemin à la mentalité coloniale, d'abord outre-mer (Amériques, Afrique, Océanie, Asie) et ensuite sur le territoire européen. Il est difficile de comprendre comment, d'un côté, Anders parvient à anticiper l'obsolescence de l'homme à partir des camps et d'Hiroshima/Nagasaki, et, de l'autre il ne parvient pas à voir les racines de cette obsolescence dans l'histoire qui conduit de l'esclavage à la colonisation outre-mer puis à la tentative de colonisation européenne par Hitler.

Sa perspicacité quant à l'avenir de l'humanité frappe autant que son entendement de l'histoire d'où le crime contre l'humanité a été soustraite. Le rapport à ce qui est arrivé à Hiroshima/Nagasaki n'est, au fond, pas différent de la manière dont on efface tout passé comparable quant au crime contre l'Humanité. A la négation du crime commis à Hiroshima/Nagasaki répond la

négarion de tout crime commis auparavant et qui aurait pu ouvrir le chemin à Hiroshima/Nagasaki. Il vaut la peine de citer ce paragraphe où Anders essaie de capter l'atmosphère qui prévaut à Hiroshima quand il s'y rendit pour la première fois en 1959:

Non, moi, je ne peux rien voir de ce qui est arrivé. Les choses visibles, les nouvelles maisons détournent ce qui a été, exactement comme le font les journaux et les conversations quotidiennes. Tout paraît «temporellement neutre», c'est-à-dire que tout a l'air d'avoir été comme ça de toute éternité; le présent se camoufle en «ce qui a toujours été tel»; et cet apparent ayant-été recouvre ce qui a été réellement. L'histoire est falsifiée vers l'amont; et ce (car, après tout, la reconstruction aussi est de l'histoire) par l'histoire elle-même. Histoire -histoire de son auto-falsification.» (GA, 2008, 142)

Un peu plus loin, Anders élabore sur ce processus en parlant de «ça» et «eux»:

«Ça», c'est ce qui est arrivé voici treize ans aujourd'hui; «eux» ce sont les 200.000 morts couchés au-dessous moi; ce Pompéi fait par les hommes et à peine fouillé. Mais pas la moindre chose n'est visible ni du «ça» ni d' «eux». Pour le «vivre» on est livré à soi-même ; à la faculté de réaliser sans cesse l'équation: «C'est ici que...» Il faut donc, à chaque minute, se rappeler soi-même à l'ordre. Car, sans interruption, le prétendu réel empêche de maintenir l'évidence du réellement réel.» (GA, 2008, 142)

L'objectif d'Anders par rapport à Hiroshima, n'est pas différent de celui de Fanon par rapport à l'Humanité. L'éradication de celle-ci s'opère par des processus et/ou des événements connus : esclavage, colonisation, bombe atomique. Il faut constamment se rappeler ce qui s'est passé pour ne pas oublier : «Ce qui est requis par conséquent est la discipline du: «y penser tout le temps», «ne pas renoncer», discipline qui ne se laisse troubler ni dévier par aucune perception» (GA: 2008: 143). Cependant, dans la présentation de l'enchaînement

de la réaction en chaîne qui va d'Auschwitz à Hiroshima/Nagasaki, le point de départ de la réaction en chaîne n'est-il pas en amont d'Auschwitz? Mal gré tout le mérite de Günther Anders, est-il le «découvreur» de l'urgence de l'émancipation de l'humanité? N'a-t-on pas abouti à l'enfermement de la logique -une logique sans issue - des effets de la bombe atomique et des essais nucléaires justement parce que l'alarme a été donnée trop tard? Ou, ce qui est plus probable, que l'alarme a été donné, mais qu'il y a eu refus d'écouter. Pourquoi? Il est difficile de répondre. Peut-être parce que l'alarme a été donné par des gens considérés, par les experts autoproclamés, comme non qualifiés en la matière. Il se pose alors une autre question : quand il s'agit de sauver l'humanité, y a-t-il une hiérarchie de l'expertise en la matière?

6. DE LA HAUTEUR DU DÉSASTRE ET DE L'INCAPACITÉ DE MESURER ET DE RÉAGIR?

Quand et comment on commence une histoire (en anglais a story) déterminera comment l'histoire (history) sera entendue. La démonstration que Charles Mann en fait dans 1491 permet de renverser le sens de l'histoire des Amériques contée à partir de 1492. En d'autres termes, pour revenir à la boucle Auschwitz/Hiroshima/Nagasaki ne serait-il pas possible de trouver les racines de cette boucle dans un processus qui, comme la gravité de ce qui a suivi Hiroshima/Nagasaki, a été systématiquement occultée par les bénéficiaires de ce processus et de son occultation? La réponse à la question posée ci-dessus pourrait donc être «parce que les segments de l'humanité pouvant y répondre ont été systématiquement détruit».

Il faut reconnaître que longtemps avant la naissance de Günther Anders ou même de son maître -Heidegger - qu'il rejeta par la suite, des voix comparables à celle de Günther Anders s'étaient élevées pour arrêter la destruction de l'Humanité. Mais, comme les références à Césaire et Fanon l'ont déjà signalé, cette destruction-là ne pouvait pas compter comme destruction, aux yeux des destructeurs puisque la seule image qu'ils avaient d'eux-mêmes était constamment enjolivée. Elle a été contée et continue, en gros, d'être contée comme un processus positif d'expansion de la Civilisation occidentale.Sans

aucun doute, il y a eu des corrections, mais ces corrections sont toujours restées superficielles et, en aucun cas, ne pouvaient renverser la hiérarchie des civilisations telle que présentée, par exemple, par un historien comme Fernand Braudel, dans la Grammaire des Civilisations.

Il y a eu un processus historique qui a préparé le terrain pour que, tôt ou tard, advienne ce qui est advenu à Auschwitz. Auschwitz n'est pas dû au hasard ou à la folie inexplicable de personnes ou de groupes de personnes. Ce que Anders fait à propos de Hiroshima/Nagasaki, Césaire et Fanon l'avaient fait pour l'esclavage et la colonisation. Ils attiraient l'attention sur le fait qu'Auschwitz, au bout du compte, n'a eu aucun impact sur la manière de penser et d'agir des colonisateurs. Ils avaient décrit l'après-Auschwitz de la manière dont Anders avertit du désastre en train de se préparer après Hiroshima/Nagasaki. Mais Anders, pour sa part, ne parvient pas à intégrer le processus qui a préparé Auschwitz. Même s'il ne connaissait pas les travaux de Césaire et Fanon, il a connu Sartre.

C'est comme si Anders, un des philosophes les plus radicaux de l'âge atomique n'était pas à même de reconnaître le radicalisme de ceux dont il partageait la vision d'une Humanité libérée des entraves nées à partir d'un système dont la vocation a toujours été de forcer sur l'humanité un choix entre «proie et vautour». La mentalité qui a conduit à Auschwitz est née d'un processus de déshumanisation relativement bien connu, mais aussi réfutée par ceux qui aurait le plus à perdre en acceptant la validité de cette narration. En outre ce processus a eu des conséquences bien plus dévastatrices que les bénéficiaires de ces processus seraient prêts à reconnaître. De ce point de vue-là, aussi dur que cela puisse paraître, l'esclavage et la colonisation ont réussi (à travers leurs conséquences) là où Hitler ne devait pas réussir, mais là où Hiroshima/Nagasaki devait réussir. A savoir : imposer un système politique, social, économique à toute l'humanité.

Pour le dire d'une autre façon. L'obsolescence de l'humanité comme la présente Anders, ne date pas d'Hiroshima/Nagasaki, mais s'inspire de la négation qui en avait été faite à travers des siècles non seulement en Afrique, mais aussi dans les Amériques. Il est difficile de savoir ce qui a empêché Anders de voir ce qui, au niveau de la négation de l'humanité, crevait les yeux.

Pour comprendre la difficulté d'Anders il faut se rappeler qu'en d'autres

périodes, notamment durant le siècle des Lumières, quand le fameux Code Noir était en vigueur, les meilleurs philosophes du monde... occidental n'étaient pas capables de voir la nécessité d'abolir l'esclavage. Pour eux c'était comme si cet esclavage-là n'existait pas. Non seulement il ne dérangeait pas. Au contraire, sans que cela leur soit évident, leur confort en dépendait. Il a fallu 1789, 1792-94 (en France) et 1791-1804 (à Haïti) pour que l'abolition devienne un objectif qui ne sera définitivement accompli qu'en 1848. Par ailleurs, cette abolition de l'esclavage n'a pas empêché la poursuite des préparatifs qui devaient mener à Auschwitz, pour la bonne raison que les mentalités ne peuvent être déracinées par des lois. Les lois, en l'occurrence, se devaient de maintenir les principaux acquis des bénéficiaires.

7. GUÉRIR L'HUMANITÉ: CORBIN HARNEY, FRANTZ FANON, GÜNTHER ANDERS

A la liste ci-dessus on pourrait ajouter beaucoup de noms parmi celles et ceux qui crièrent très haut leur refus d'être traités comme des objets, d'être torturés, massacrés. Avant d'y revenir, disons tout de suite qu'ils avaient tous en commun un désir (et la formation) de penser et faire la guérison de l'humanité. Les difficultés de la réalisation de cet objectif qui les relie tiennent en partie à comment cette histoire de l'humanité est contée alors que le processus de destruction se poursuit et que la hauteur de cette destruction défie calcul et imagination.

De l'esclavage à la globalisation, les transitions ont suivi une trajectoire bien connue: ceux qui avaient bénéficié (esclavagistes, colonisateurs, maîtres de l'apartheid, maîtres de la globalisation, et on en passe) se sont toujours organisés pour ne pas perdre les bénéfices, privilèges acquis durant la période précédente. Tocqueville a peut-être le mieux synthétisé ce processus par diverses déclarations, comme la suivante, par exemple: «Si les nègres ont droit à devenir libres, il est incontestable que les colons ont droit à n'être pas ruinés par la liberté des nègres.»

Un des effets du processus qui a conduit de 1491 à aujourd'hui est la marginalisation de l'histoire de l'humanité au profit des histoires (stories) articulées autour des marchandises et de tout ce que les colporteurs du système

cherchent à vendre. En marginalisant l'histoire au profit de tout ce qui pouvait être utilisé pour soumettre et puis éliminer l'humanité, il s'est produit une dichotomie qui, en apparence, semble irréversible. Celles et ceux dont les paroles, comme les personnes elles-mêmes, ne pouvaient être considérées comme faisant partie de l'humanité se voyaient, ainsi que leurs paroles, reléguer dans les catégories qui ne font pas partie de l'histoire. La division des sciences humaines mises en place pour appréhender l'humanité eut pour résultat de toujours écarter ceux et celles qui ne pouvaient pas conter, ni compter comme membres à part entière de l'humanité.

Des subterfuges comme l'anthropologie furent utilisés. Ensuite quand nombre d'anthropologues se rendirent compte (comme Lévi-Strauss) que l'anthropologie était la fille de la colonisation, il y eut des tentatives de sauver l'anthropologie. Celle-ci, néanmoins ne pouvait s'empêcher de laisser des traces tout comme le parcours lui-même. Les narrations de l'histoire marquées par l'anthropologie finirent par laisser la place à des narrations dominées par la science, de la colonisation/soumission continue de l'humanité, à savoir l'économie et toutes les disciplines accessoires. Dans les disciplines accessoires, il faut ranger pratiquement toutes les disciplines connues dans les sciences humaines et les sciences exactes. L'objectif est clair : balayer toute mémoire possible de l'humanité, de ce qu'elle fut, des multiples futurs qu'elle aurait pu (pourrait) suivre L'arsenal qui a été mis en place, pour la destruction de l'humanité, dépasse l'imagination car l'humain continue de vivre (vivoter?) à l'échelle de son être, homo sapiens sapiens. Mais cette échelle, comme a essayé d'alerter Anders a été dépassée.

Cependant, et c'est ici le moment de conclure en ouvrant un chapitre qui ne peut pas être complété ici. Comment intégrer, dans un texte comme celui-ci les voix de celles et de ceux qui, longtemps avant Anders, avaient sonné l'alarme. Et qui l'avaient fait avec autant d'urgence, d'éloquence, peut-être plus, et qui furent tout simplement ignorés? Parmi ceux et celles qui ont sonné l'alarme, très près de nous puisqu'il est décédé il y a un peu moins de 5 ans, c'est Corbin Harney, grand guérisseur et dirigeant spirituel de la nation Western Shoshone aux Etats-Unis. Le titre de son premier livre, *The Way It Is: One Water...One Air.... One Mother Earth*, résume toute sa pensée et tout

ce qui mobilisait son activité physique et spirituelle. Son objectif n'était pas seulement la guérison des Indiens des Amériques. Une bonne partie de son travail se concentrait sur le combat anti-nucléaire. Il a circulé comme militant anti-nucléaire au Kazakhstan, en Inde, en Angleterre, au Japon, en Australie, en Suède, en France, en Allemagne, en Belgique, etc. Aux Etats-Unis, en particulier au Nevada, il a dénoncé les essais nucléaires conduits sur des terres qui avaient appartenues aux Shoshone (traité de Ruby Valley, 1863) et qui avaient été ensuite saisies illégalement par l'Administration Truman en 1951.

Une des possibles manières d'intégrer ces voix serait tout simplement de reconnaître celles et ceux qui continuent d'être ignorés. Ici aussi la liste est très longue, mais, au moins il faudrait pouvoir nommer les Haïtiens, Jean-Bertrand Aristide, Fanmi Lavalass, AbahlaliBase Mjondolo, S'Bu Zikode, les pauvres des plus pauvres, les sans-culotte, les sans-terre, les Sans Domicile Fixe, les Chômeurs, les victimes d'asphyxie physique, chimique et psychique, les Palestiniens, les Intouchables (d'Inde et d'ailleurs), les pygmées spécifiques et génériques.

Une telle reconnaissance serait la manière la plus éclatante, la plus concrète de rendre hommage à Frantz Fanon. Cette reconnaissance adviendrait, mais seulement si, l'humanité comprend l'urgence avec laquelle Fanon et tant d'autres s'adressait à elle. Paradoxalement, pour mieux comprendre l'actualité de Fanon, peut-être faudrait-il rappeler que trois siècles plus tôt, dans un contexte différent, Kimpa Vita, au nom des principes en vigueur sous l'Inquisition, fut brûlée vive pour avoir dénoncé, auprès du Roi du Kongo, l'esclavage. Essayons d'imaginer la narration de ce qui se passa, par un des esprits d'une des témoins:

«Le 2 juillet 1706, j'avais 12 ou 13 ans. C'est le jour où j'ai vu ma tante, Kimpa Vita, parfois connue comme Dona Beatrice, brûlée sur le bûcher. Au dernier moment ma cousine, qui avait quelques mois, fut remise dans les bras de ma mère. Je n'oublierai jamais cette scène. Presque tout le monde pleurait, sauf les missionnaires italiens et les gens de la cour du roi. Les gens étaient figés comme s'ils avaient été momifiés. Le deuil qui a suivi fut souterrain car l'ordre de la cour était que personne ne devait faire le deuil de Kimpa Vita, une hérétique. Il fallait que tout ce qui pouvait physiquement rappeler Kimpa Vita disparaisse. Malgré

l'interdiction, chacun a pris quelques poignées des cendres du bûcher. Ce n'est qu'en voyant comment ma tante avait supporté la mort que j'ai vraiment compris ce qu'elle cherchait à dire et faire dans les dernières années. Je ne sais pas si c'était dû au choc, mais ce même jour j'ai eu mes premières règles. Je me suis dit que c'était un signal. Dès que les Âammes se sont éteintes, j'ai pris une gourde et je l'ai remplie des cendres du bûcher de Kimpa Vita. Je n'arrêtais pas de pleurer. En plus ce jour-là il pleuvait d'une de ces pluies fines qui semblait ne pas en finir. J'ai recueilli le sang de mes règles et je l'ai ajouté aux cendres.

La mort de Kimpa Vita et, surtout la façon dont elle a été tuée m'avait certainement traumatisée, mais j'avais aussi senti un changement profond. C'est ce jour-là que j'ai décidé avec d'autres jeunes de me joindre au mouvement des Antonins, mais nous étions résolus de le faire secrètement. L'idée était de poursuivre ce que Kimpa Vita avait commencé: résister l'esclavage, par tous les moyens possibles. La preuve de fidélité à ce serment secret serait dans la promesse de commettre au moins un acte de résistance par jour. C'est de ce monde-là qu'ont surgi et continuent de surgir des porteuses et porteurs de pensées et pulsions émancipatrices.»

8. CONCLUSION: LA PÉRENNITÉ DES PULSIONS ÉMANCIPATRICES

Il est difficile de conclure une réflexion sur Frantz Fanon sans avoir le sentiment de ne pas avoir rendu justice à la profondeur de la marque qu'il a laissée. Celle-ci ne peut pas être évaluée seulement à partir des écrits, mais aussi à partir d'une pratique émancipatrice dont les témoignages sont extrêmement difficiles de capter, vu leur nature éphémère. Il ressort de son parcours une pensée constamment à la recherche de l'émancipation individuelle et collective. Il ressort un engagement trempé d'impatience, de volonté de rompre avec les limites imposées par les circonstances.

Dans la mesure du possible Fanon avait cherché à se socialiser, à se fondre dans les combats qui se déroulaient sur plusieurs fronts contre la colonisation. Les textes relatifs aux cas qu'il a eu à traiter comme psychiatre démontrent une attention aigüe au processus (collectif et individuel) de guérison. C'est justement à

partir de ces textes-là qu'il est possible de montrer que tout en reconnaissant la violence coloniale comme source des traumatismes, il ne voyait pas dans la violence en soi une source de guérison. Il y a un lien entre les descriptions des traumatisés et la conclusion des Damnés, où Fanon explicite comment structurer la guérison collective:

«Il s'agit très concrètement de ne pas tirer les hommes dans des directions qui les mutilent, de ne pas imposer au cerveau des rythmes qui rapidement l'oblitérent et le détraquent. Il ne faut pas, sous prétexte de rattraper, bousculer l'homme, l'arracher de lui-même, de son intimité, le briser, le tuer.»

Il précise dans le paragraphe suivant: «Non, nous ne voulons rattraper personne. Mais nous voulons marcher tout le temps, la nuit et le jour, en compagnie de l'homme, de tous les hommes»

Le défi lancé par Fanon en 1961 continue à l'ordre du jour, 50 ans plus tard: «l'humanité attend autre chose de nous que cette imitation caricaturale et dans l'ensemble obscène»... «Mais si nous voulons que l'humanité avance d'un cran, si nous voulons la porter à un niveau différent de celui où l'Europe l'a manifestée, alors il faut inventer, il faut découvrir» (Fanon, 1961, 2002, 304, 5)

Finalement, le choix du titre de cet essai visait à suggérer que Fanon avait, intuitivement peut-être, senti que le combat qui se profilait irait loin au-delà des paramètres connus de l'époque tout en restant ancré dans un face à face qui a existé de tous les temps entre la femme et l'homme. Ce face à face est représenté symboliquement par la confrontation entre le marché, de plus en plus déifié et l'humanité, le principe de vie, de créativité. La technologie et le marché sèment la mort et ne pourront que récolter la mort. Sous des apparences de libérer l'humain, la technologie et le marché ne connaissent qu'une seule démarche: asphyxier la vie, amener l'humanité à se soumettre à des exigences suicidaires. Le ton de la conclusion est marqué par l'urgence. Cinquante plus tard, l'appel de Fanon pour sauver l'humanité reste aussi pressant, aussi pertinent. Presque comme si cet appel avait été rédigé hier. Comme si le temps que Fanon considérait le sien, il y a cinquante ans, s'était maintenu, parce qu'en fait, rien ou si peu, en ce qui concerne la dynamique de destruc-

tion de l'humanité, a changé.

REFERENCES

- ANDERS, Günther. Hiroshima est partout. Paris: Seuil, 2008.
- ANDERS, Günther. L'Obsolescence de l'homme. Paris: Éditions Ivrea en coédition avec les Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002.
- ANDERS, Günther. La menace atomique. Cosidérations radicales sur l'âge atomique, Paris: Le Serpent à Plumes, 2006.
- ARMAH, Ayi Kwei. Healers. Popenguine. Sénégal: Perankh 2000..
- ANDERS, Ayi Kwei. Re-membering the Dis-membered Continent Popenguine. Senegal: Perankh, 2010.
- BADIOU, Alain. Peut-on penser la politique? Paris: Seuil, 1985.
- BADIOU, Alain. Logiques des mondes - L'Être et l'événement. 2. Paris: Seuil, 2006.
- BRAUDEL, Fernand. A History of Civilizations. New York: A. Lane, 1995.
- BRAUDEL, Fernand. Grammaire des civilisations. Paris: Arthaud, 1987.
- CESAIRE, Aimé. Discours sur le colonialisme. Paris: Présence Africaine, 1955, 2004.
- CESAIRE, Aimé. Les armes miraculeuses. Paris: Flammarion 1970.
- CESAIRE, Aimé. Et les chiens se taisaient: Tragédie (arrangement théâtral). Paris: Présence africaine, 1989.
- CESAIRE, Aimé. Moi, laminaire. Paris : Seuil, 1991.
- CESAIRE, Aimé. (Auteur), Françoise Vergès (Interviewer): Nègre je suis, nègre je resterai. Paris: Albin Michel, 2005.
- CHERKI, Alice. Frantz Fanon, portrait. Paris: Seuil, 2000.
- CONFIANT, Raphaël. Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle. Paris: Ecriture, 1994.
- DEPELCHIN, Jacques. Silences in African History: Between the Syndromes of Discovery and Abolition. Dar es Salaam, Tanzania Mkuki Na Nyota, 2005.
- DUPUY, Jean-Pierre. Préface à Anders, Günther: Hiroshima est partout. Paris: Seuil, 2008.
- FANON, Frantz. Les Damnés de la terre. Paris: La Découverte et Syros,

2002.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil 1952.

HALLWARD, Peter. *Damming the Flood: Haiti, Aristide, and the Politics of Containment*. London Verso, 2007.

HARNEY, Corbin. *The Way It is*. Nevada City: Blue Dolphin Publishing, Inc. 1995.

HENANE, René. *Les jardins d'Aimé Césaire: Lectures thématiques..* Paris: L'Harmattan, 2004.

MACDONALD, Dwight. *The Bomb Politics*. [September 1945]. s.ed. s.l.

MANN, Charles. *1491: new Revelations of the Americas Before Columbus*. New York: A. Knopf, 2005.

MAXIMIN, Daniel. *Préface à Aimé Césaire: Ferrements et autres poèmes*. Paris: Seuil, 2008.

PERLMAN, Fredy. *Against Leviathan, Against His-story*. Detroit, Black and Red Books, 1983.

PIGNARRE, Philippe et Stengers, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste - Pratiques de désenvoûtement*. Postface de Anne Vièle. Paris: La Découverte/ poche, 2005, 2007.

SALA-MOLINS, Louis. *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France - PUF, 2007.

SALMON, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte/Poche, 2008.

STENGERS, Isabelle et Philippe Pignarre. *La sorcellerie capitaliste - Pratiques de désenvoûtement*. Postface de Anne Vièle. Paris: La Découverte/ poche, 2005, 2007.

STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes - Résister à la barbarie qui vient*. Paris: Les Empêcheurs de danser en rond/ La découverte. 2009.

WAMBA DIA WAMBA, Ernest. «Experiences of Democracy in Africa: Reflections on Practices of Communalist Palaver as a Method of Resolving Contradictions.» 2007.

<http://www.otabenga.org/node/35> originally published in *Philosophy and social Action* XI (3) 1985.

TÁTICAS DE INDETERMINAÇÃO DO SUJEITO: TRADUZINDO A ALTERIDADE

Janivam da Silva Assunção

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa como as formas de indeterminar o Sujeito Gramatical legitimadas pela gramática tradicional do português brasileiro estão relacionadas à ideia da Violência Simbólica segundo o pensamento de Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1970); apoia-se na Teoria das Práticas Cotidianas de Michel De Certeau (1974) para explicar que as formas pronominais que os falantes feirenses utilizam como forma de indeterminar o sujeito se constituem no que o autor chama de táticas. Apresenta-se uma relação entre estas duas teorias mostrando que, ao mesmo tempo em que a sociedade impõe e legitima padrões de comportamentos, não há uma passividade da parte do homem, que reage criando novas formas de ser e estar no mundo. Para a realização deste trabalho, além das teorias acima citadas, utilizou-se dos resultados de duas pesquisas realizadas por Assunção (2009, 2010) sobre a indeterminação do sujeito na variedade linguística de Feira de Santana.

1. BOURDIEU E PASSERON E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

A teoria da violência simbólica da qual tratam os sociólogos Bourdieu e Passeron não está direcionada a uma violência física, mas a uma relação de poder que impõe significados e toma-os como legítimos. Assim, vejamos o que eles afirmam:

Todo poder de violência simbólica, isto é, todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força, acrescenta a sua própria força, isto é propriamente simbólica, a estas relações de força. (BOURDIEU E PASSERON,

1982, p.19).

Estes sociólogos tiveram o propósito de desmistificar os mecanismos de reprodução social que faria verdadeira toda forma de poder. Para isso, esses pesquisadores não levaram em conta o universo econômico como fator primordial. Saviani traduz com propriedade o que defende Bourdieu e Passeron.

Os autores tomaram como ponto de partida que toda e qualquer sociedade estrutura-se como um sistema de relações de força material entre grupos ou classes. Sobre a base da força material e sob sua determinação ergue-se um sistema de relações de força simbólica cujo papel é reforçar, por dissimulação as relações de força material. (SAVIANI, 1997, p.29).

Neste universo encontra-se a ação pedagógica seja ela através de uma educação difusa, educação familiar, ou uma educação institucionalizada. Esta considerada neste trabalho como suporte para a análise do ensino da língua portuguesa, especificamente, no trato da indeterminação do sujeito. Bourdieu e Passeron reclamam que “Toda ação pedagógica (AP) é objetivamente uma violência simbólica enquanto imposição por um poder arbitrário cultural.” Isto porque:

Todo sistema de ensino institucionalizado (SE) deve as características específicas de sua estrutura e de seu funcionamento ao fato de que lhe é preciso produzir e reproduzir, pelos meios próprios da instituição, as condições institucionais cuja existência e persistência (auto-reprodução da instituição) são necessários tanto ao exercício de sua função própria de inculcação quanto à realização de sua função de representação de um arbitrário cultural do qual ele não é o produtor (reprodução cultural) e cuja reprodução contribui à reprodução das relações entre os grupos ou as classes (reprodução social). (BOURDIEU E PASSERON, 1982 p.64).

O mundo social para Bourdieu deve ser compreendido à luz de três conceitos fundamentais: campo, habitus e capital. Para esse pesquisador o campo representa o espaço simbólico, logo é dinâmico. As disputas de interesses de cada campo têm suas leis próprias pelo fato de cada um seguir as regras que estão relacionadas a seus interesses e funções. Assim, entendemos a instituição escolar como esse espaço simbólico o qual é parte de um todo que forma o

sustentáculo do sistema de relações de força material entre as classes. Para um melhor entendimento apresentamos de forma empírica como a escola serve de portal para que um determinado grupo defina, legitime o que é certo ou errado, o que pode e não pode ser usado na língua, especificamente no português brasileiro.

O ensino da língua portuguesa é realizado de forma mecânica; mesmo com alguns avanços na área da linguística, a instituição educacional ainda persiste em definir a língua com homogênea e invariável e mais, sem pouca aplicabilidade. Esta ação pode ser exemplificada através do ensino da indeterminação do sujeito, que pode servir de base para a reflexão do ensino de outras questões gramaticais.

A questão do sujeito é talvez uma das mais complexas na Língua Portuguesa. É comum a mistura de critérios na análise que, por vezes, se envia pelo aspecto semântico-pragmático da língua, e por outras pelo morfosintático. Por isso, o sujeito indeterminado constitui um dos tipos de sujeito em que tal problemática surge com maior confusão. Não dispondo de recursos teórico-descritivos para distinguir os múltiplos fatos da língua, a gramática tradicional (GT) dá um tratamento inadequado ao tema da indeterminação do sujeito em língua portuguesa. Celso Cunha (2007) entende como sujeito indeterminado a não referência do verbo a uma pessoa determinada situação que ocorre quando se desconhece quem executa a ação, ou por falta de interesse no seu conhecimento. Esta é uma definição adotada pela maioria dos gramáticos. Para ilustrar, Cunha elenca duas formas de indeterminação do sujeito, a saber: o verbo na 3ª pessoa do plural (I) ou na 3ª pessoa do singular, com o pronome se (II).

(I) - Contaram-me, quando eu era pequenina, a história duns naufragos, como nós. (II) - Comia-se com a boca, com os olhos, com o nariz.

De acordo com Infante e Nicola (2000) o Sujeito é um dos termos essenciais da oração, termo indispensável para a formação da oração. Ele estabelece concordância com o verbo, e é representado morfologicamente por substantivo. Uma das formas de identificar o sujeito segundo estes gramáticos

é a sua relação com a desinência verbal. Eles comungam com Cunha quanto à definição de indeterminação afirmando que a mesma ocorre quando não é possível identificar claramente a que se refere à concordância verbal, isso ocorre, afirmam esses autores, quando não se quer ou não interessa identificar com precisão o sujeito da oração.

Nicola e Infante (1997) citam que alguns gramáticos classificam o sujeito formado por pronome indefinido como indeterminado. Defendem eles que essa atitude é o resultado de um equívoco desses autores ao afirmarem que tais pronomes são insuficientes para esclarecer precisamente qual o sujeito da oração, confundindo o mecanismo gramatical da relação sujeito-verbo com a significação das palavras. Os exemplos a seguir servirão de ilustração para uma melhor compreensão.

(III) “Ninguém me ama.” (NICOLA e
INFANTE. 1997 p.251)

(IV) “Nada nos fará calar.” (NICOLA e
INFANTE. 1997 p.251)

Os autores reforçam dizendo que os pronomes indefinidos ninguém e nada são termos que estabelecem concordância com o verbo, mas que, segundo alguns gramáticos, não são suficientes para esclarecer precisamente o sujeito da oração. Isso é um equívoco, segundo os prescritivistas, pois ambos os pronomes estabelecem concordância com o verbo. Nota-se que nas gramáticas tradicionais não encontramos divergências quanto à definição da indeterminação do sujeito e a sua ocorrência. Autores divergem no que diz respeito aos critérios de análise e, como foi mencionado, ora partem de uma análise semântica ora pragmática, apresentando uma limitação linguística como se a língua fosse constituída de estrutura pronta e controlada.

A gramática normativa configura o Habitus entendendo-a como uma matriz geradora de comportamentos, visões de mundo e sistemas de classificação da realidade que se incorporam aos indivíduos e que gera os nossos hábitos. É através do que está legitimado pela gramática tradicional que também somos avaliados e considerados parte de um determinado grupo social. Neste universo encontraremos o que Bourdieu chamou de capital, acúmulo de forças dos agentes ou suas posições no campo. Este capital engloba o universo

social, o cultural, o econômico e o simbólico neste se inclui o científico; podemos notar que através do habitus é que nosso valor de capital é analisado. Bourdieu fala do papel do sistema de ensino na reprodução da estrutura de distribuição do capital cultural.

A definição tradicional do “sistema de educação” como o conjunto dos mecanismos institucionais ou habituais, pelos quais se encontra assegurada, segundo a expressão de Durkheim, “a conservação de uma cultura herdada do passado”, ou seja, a transmissão entre gerações da informação acumulada permite às teorias clássicas dissociar a função de reprodução cultural que cabe a qualquer sistema de ensino, de sua função de reprodução social... (BOURDIEU, 2007, p.296-297).

Bourdieu e Passeron afirmam que a violência simbólica corresponde a um tipo de violência que é exercida em parte com o consentimento de quem a sofre. Um exemplo ilustrativo é o sistema educacional em particular, por dois motivos: por que ele produz e reproduz, pelos próprios meios da instituição, as condições necessárias ao exercício de uso da função interna de inculcação que são ao mesmo tempo as condições suficientes da realização de sua força externa de reprodução das relações de força; o segundo motivo é o fato do sistema educacional existir e subsistir como instituição. Veremos a partir das ideias de Michel de Certeau que o homem, o consumidor, denominação usada pelo sociólogo, não é tão passivo assim e, que eles criam táticas para burlar tais imposições havendo um descumprimento dos padrões determinantes.

2 MICHEL DE CERTEAU: ESTRATÉGIAS E TÁTICAS

Nesta segunda parte deste trabalho apresenta-se uma relação entre as formas pronominais que os falantes feirenses usam para indeterminar o sujeito, as quais não são encontradas nas gramáticas tradicionais, com uma das análises feitas por Michel de Certeau que trata do Fazer com: usos e táticas especificamente no trato de Estratégias e táticas. Esta análise faz parte de um conjunto de várias outras que compõem a sua obra *A invenção do cotidiano* que tem o título original em francês (*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*). Certeau finalizou seus trabalhos sem deixar uma teoria, no sentido

que reclama o universo teórico feudiano - fechado -, mas diversas análises do comportamento humano no seu cotidiano fizeram com que ele constatasse que nesse universo não há uma convivência e imparcialidade por parte dos que a sofre. Ao contrário, há reações. O consumidor encontra formas de desviar as normas impostas através de táticas, encontrando nas próprias imposições formas de burlá-las, o que caracteriza a limitação e a falta de controle destas. Estas ações são denominadas por Certeau de táticas do fazer, desvios das normas.

As formas de indeterminar o sujeito impostas pelas gramáticas tradicionais se resumem em duas, como já foram relacionadas acima: o verbo na 3ª pessoa do plural ou na 3ª pessoa do singular, com o pronome se. Mas a língua por ser heterogênea e dinâmica - características estas que se configura o ponto fraco das regras gramaticais escolares - abre espaço para que o consumidor - falante - se utilize de outras formas para indeterminar o sujeito as quais não são encontradas e nem legitimadas pela pedagogia escolar. O texto abaixo ilustra bem como funciona esta dinâmica, assim vejamos: a informante fala sobre o atendimento precário do posto de saúde: “Aí só atende mais emergência, só emergência, pra você marcar um exame aí, pra fazer é com um mês, pra arrancar um dente você tem que marcar pra arrancar com um mês, aí tudo fica difícil (sic)”. (Assunção, 2010)

Analizando o pronome você, apresentado neste texto, numa perspectiva da gramática tradicional, ele seria caracterizado como sujeito simples e determinado. No entanto, o pronome você neste contexto funciona como um sujeito indeterminado, mesmo estando explícito na oração. Para chegar a esta conclusão foi levado em conta todo o contexto do diálogo e observou-se que o pronome você não foi direcionado pra uma pessoa determinada, ou seja, não encontramos nenhum referente o qual poderia estar relacionado com este pronome e sim qualquer pessoa que possa precisar do atendimento do posto de saúde. Nota-se que o falante faz uso das regras gramaticais impostas para burlá-la: sintaticamente há um sujeito, há concordância com o núcleo do predicado (verbo), daí se aproveita delas e, por meio delas, ele indetermina o sujeito fazendo uso de noções semânticas.

Podemos concordar, até certo ponto, com Bourdieu que existe uma cum-

plicidade por parte dos consumidores, assim chamados por Certeau, no que diz respeito às imposições sociais e que a institucionalização dessas imposições é o grande motivo dessa parcial imparcialidade. Parcial por que essas estratégias - nome dado por Certeau para tais imposições - condicionam táticas, maneiras de burlá-la. As táticas vão sendo criadas na medida em que são necessárias, ou seja, elas são relativas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, mas elas não obedecem à lei do lugar e não se definem a este, afirma Certeau. Isso porque as estratégias (imposições) servem de portal para que os consumidores criem as táticas, formas de desviar as imposições através delas mesmas.

O pesquisador distingue o que ele denomina de táticas desviacionistas e estratégias tecnocráticas pelos tipos de operações nesses espaços: as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, enquanto que as táticas podem utilizar manipular e alterar as estratégias; isso faz com que se criem sistemas de operações.

Assim, entendemos que os falantes feirenses fazem uso de esquemas de operações para utilizar diferentes formas para indeterminar o sujeito as quais não são encontradas na gramática tradicional impostas pela instituição escolar. Esses esquemas se dão através das imposições. Usando da pluralidade e criatividade linguística os falantes feirenses fazem uso das normas gramaticais impostas e através delas criam novas formas de empregá-las. A heterogeneidade linguística é uma forte aliada dos falantes na elaboração de formas pronominais para indeterminar o sujeito. Essa possibilidade ocorre pelo fato de existir uma barreira muito grande do que é de fato uma gramática ideal (referência às normas linguísticas impostas) e uma gramática real, ou a língua em situação real de fala.

No universo das práticas cotidianas está o uso da língua que também se apóia numa problemática dos enunciados, enunciados estes que abrangem - de acordo com o pesquisador francês - o realizar, apropriar-se, inserir-se numa rede relacional e situar-se no tempo. É o que faz do enunciado e, secundariamente do uso - um nó de circunstâncias; assim entendemos que o que torna o ato de falar é o uso da língua e uma operação sobre ela, isso acontece no cotidiano. Com base em Certeau, podemos reafirmar que a dinâmica entre im-

posições e resistências é uma questão de sobrevivência. O sociólogo compara ao campo de guerra.

Nessa relação entre fortes e fracos, os consumidores produzem o que ele assemelhou às linhas de erre , usando a denominação dada por Deligny para mostrar que eles traçam trajetórias indeterminadas que aparenta não ter sentido pelo fato de não ter coerência com o espaço que é pré-fabricado, ou seja, não são legitimadas, essas trajetórias inicialmente se configuram um corpo estranho para os que impõem uma “ordem”. Trajetórias que embora, em parte, se enquadrem no universo organizado pelo sistema, são heterogêneas e inconstantes ao sistema aos quais se permeiam. Certeau afirma que “embora sejam relativas às possibilidades relativas pelas circunstâncias, essas táticas desviacionistas não obedecem à lei do lugar, não se definem por ele.” (CERTEAU, op.cit. p.296).

Apoiando-se na definição que Certeau afirma ser estratégia e tática damos prosseguimento à análise do uso de novas formas de indeterminar o sujeito pelos falantes feirenses.

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças... (CERTEAU, 1994, p.93).

Assim, consideramos a pedagogia educacional, restringindo à escolar, como um lugar estrategicamente usado pelos órgãos institucionalizado como base de uma ordem imposta e legitimada. Dentro desse universo escolar, colocamos a atenção mais uma vez para o ensino da língua portuguesa no que se refere à indeterminação do sujeito. Assim, vejamos o que afirma Bourdieu e Passeron:

Todo sistema institucionalizado (SE) deve as características específicas de sua estrutura e de seu funcionamento ao fato de que ele é preciso produzir e reproduzir, pelos meios próprios da instituição, as condições institucionais cuja existência e persistência (auto reprodução da instituição) são necessárias tanto ao exercício

de sua função própria de inculcação quanto á realização de sua função de reprodução de um arbitrário cultural do qual ele não é o produtor (reprodução cultural) e cuja reprodução contribui á reprodução das relações entre os grupos ou as classes (reprodução social). (BOURDIEU E PASSERON, 1982 p.64).

A escola, sendo um sistema institucionalizado, tem o papel de homogeneizar a língua usando estrategicamente uma gramática tradicional, reproduzindo o que acredita ser arbitrário cultural - no caso linguístico - determinando o que é certo ou errado. Comportamento este que reÀete nas relações entre os grupos ou classes, criando estereótipos e preconceitos.

A heterogeneidade linguística é o que condiciona o sistema derivar operações racionais, pois: “Reciprocamente, a produção cultural oferece um campo de expansão para as operações racionais que permitem gerir o trabalho mediante a divisão (uma análise), mapeando-o (uma síntese) e massificando-o (generalização) [...]”. (CERTEAU, 1994 p.86).

O autor acrescenta as modalidades de ação e as formalidades das práticas. Desse ponto de vista a impossibilidade de dar conta de heterogeneidade linguística e das diferentes formas que têm os falantes para indeterminar o sujeito, a instituição escolar - através do ensino da gramática, tenta homogeneizar a língua portuguesa.

Certeau afirma que a tática não tem por lugar senão o do outro, por conta disto deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Ela não tem meios para que possa se manter em si mesma à distância numa posição recuada de provisão e de convocação própria. Certeau afirma que a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” - usando as palavras de Von Bullow -, e no espaço por ele controlado. Por isso ela não tem a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. A tática é aplicada, como diz Certeau, golpe a golpe, lance por lance, aproveitando as “ocasiões” as quais delas depende, sempre encontrando uma brecha, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietá-

rio. O anticonformista e perspicaz Certeau diz que a tática é a arte do fraco. Usando o pensamento de Clausewitz no que diz respeito à astúcia, ele afirma que quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é, com efeito, perigoso usar efetivos consideráveis para aparências. As forças são distribuídas, não se pode correr o risco de fingir com elas. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como “último recurso”. Certeau “ressalta que quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia”

Considerando que a estratégia é organizada pelo postulado de um poder, a tática pela ausência de poder e, que esta acontece dentro do campo de visão do inimigo aproveitando a brecha que este por algum motivo abre, as várias formas de indeterminar o sujeito que o falante usa se dá pelo fato, como já foi dito antes, da limitação estratégica que tem a instituição escolar de nivelar tal uso. Temos como exemplo de formas de indeterminação do sujeito usadas pelos falantes feirenses, além das formas encontradas na gramática tradicional o verbo na 3ª pessoa do singular sem o pronome se, o verbo na 3ª pessoa do plural, os pronomes: eu, você, nós, ela (e), elas (es) e a gente . Isso acontece no uso da fala real, universo este não alcançável pelo poder limitador. Apresento alguns exemplos, os quais foram retirados dos resultados de pesquisas realizadas sobre a indeterminação do sujeito em Feira de Santana.

(1) INF: Faz o beiju, tem a... A casa de farinha, onde a gente faz a mandioca, a farinha. Tinha o lugar que a gente espromia a massa, aí pegava a massa e peneirava, cessava e botava no forno bem quente e fazia os beijuzinho. (ASSUNÇÃO, 2009).

(2) DOC: Como era me conte aí, eu já morei na Rua Nova, mas...
INF: ...Não tinha calçamento, não tinha rede de esgoto, não tinha nada, agora foi que evolui, fizeram calçamento, agora tem rede de esgoto, agora cresceu muito, agora é uma cidade... (ASSUNÇÃO, 2010).

(3) DOC: ...relacionado ao comércio.

INF: O cara chega no comércio, “Não, eu vou pro shopping”,

shopping aonde aquilo é shopping! (3b) Você entra ali roda, roda, sai no mesmo lugar! Não vale a pena nem você conhecer o comércio de Feira de Santana. (ASSUNÇÃO, 2010).

(4) DOC: Tem posto médico aqui?

INF: ... O posto médico que a gente tem aqui... não tem, se tivesse aqui seria melhor pra gente... (ASSUNÇÃO, 2010).

(5) DOC: E diversão?

INF: Não tem, não tem quadra, um torneio pra os amigos na televisão ou então no rádio. Então eu acho... Olhando um esporte, nós não tem. (ASSUNÇÃO, 2009).

(6) DOC: E o ano novo?

INF: ...Quando a gente chegou minha filha, minha casa tava toda arrombada! Tudo assim ó, de perna pra cima, o que eles puderam levar de dentro de casa, daqui do bar. Saltaram um muro que tinha lá no quintal, Ninguém viu. (ASSUNÇÃO, 2009).

O uso destas formas para indeterminar o sujeito é uma constante na fala dos falantes feirenses, não posso afirmar que todos os falantes do português brasileiro fazem uso; muitos trabalhos já foram realizados e todos confirmam o uso de formas pronominais para indeterminar o sujeito. Como esta questão deveria ser tratada pela pedagogia escolar, se constitui um tema a ser discutido em outro momento. Fica aqui uma sugestão.

Através dos teóricos Bourdieu, Passeron e Certeau, objetivou-se explicar o uso de variadas formas de indeterminar o sujeito as quais fazem parte da diversidade linguística do português brasileiro, apresentando de que forma o ensino da gramática tradicional relaciona-se com as Práticas de violência simbólica defendida por Bourdieu e Passeron. Entendemos a instituição escolar como esse espaço simbólico o qual é parte de um todo que forma o sustentáculo do sistema de relações de força material entre as classes e que através deste espaço são usadas estratégias de ensino da gramática com a intenção de nivelar a língua. As táticas de indeterminação do sujeito, utilizadas pelos falantes feirenses, se configuram na limitação estratégica que tem o poder limitador de

manipular a língua.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Janivam da Silva. Estratégias de Indeterminação na Variedade Lingüística de Feira de Santana. XIII seminário de Iniciação Científica e Semana Nacional de Ciência e Tecnologia. UEFS: Universidade Estadual de Feira de Santana. Bahia, 2009

ASSUNÇÃO, Janivam da Silva. Estratégias de Indeterminação do Sujeito na variedade Lingüística feirense: um estudo comparativo entre norma culta e popular. XIV seminário de Iniciação Científica semana nacional de Ciência e Tecnologia. UEFS: Universidade Estadual de Feira de Santana. Bahia, 2010.

BORGES NETO, J. Ensaios de filosofia da linguística. São Paulo: Parábola, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção Sergio Micceli. São Paulo: perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Tradução de Reynaldo Bairão. Livraria Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1982.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves - Petrópolis, RJ, Vozes, 1994.

NICOLA, José de INFANTE, Ulisses. Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa. São Paulo: Scipione, 2000.

SAVIANI, Dermeval. Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política. São Paulo, SP: Autores Associados, Autores Associados, 1997.

A BATALHA DA AVAREZA CONTRA A RELIGIÃO OU O MANIQUEÍSMO DA OBRA DE MOLIÈRE PRESENTE NO AUTO DA COMPADECIDA

João Evangelista do Nascimento Neto

O Auto da Compadecida é um exemplo evidente de que uma obra é, acima de tudo, um intertexto. Sua composição utiliza-se do romanceiro nordestino que, por sua vez, tem influências ibéricas, negras e indígenas. Essa mescla, por isso mesmo, possui um acentuado caráter religioso, quando da forte presença do catolicismo na vida e no imaginário do sertão.

Suassuna, então, busca as origens do seu texto nos modelos medievais em sua procura por uma cultura legitimamente nacional, que requer uma pesquisa meticulosa nas origens da arte e da cultura do país. Compreender o Auto exige também uma leitura de Plauto, William Shakespeare, Molière, Miguel de Cervantes Saavedra, o Cancioneiro popular nordestino, Gil Vicente, o Lazarillo de Tormes, enfim... Sua obra consegue compilar a extensão desses autores e obras, evidenciando a sua capacidade mimética.

O Auto da Compadecida, texto teatral cômico, impregnado de uma moral e ética cristãs, propõe-se a ser um instrumento de ajuste do ser humano que precisa voltar-se para a religião com o intuito de obter a felicidade plena e duradoura e, para isso, usa a figura de um palhaço como o narrador que dialoga com o público/leitor, desmascarando as mazelas que permeiam a humanidade.

O texto de Suassuna, por meio de uma linguagem popular e da cultura do sertão nordestino que representa a intersecção de uma série de expressões culturais de outros povos, consegue satisfazer o gosto das mais diferentes espécies de leitores/espectadores, e essa abrangência obtida fez do Auto a obra teatral suassuniana mais conhecida e aplaudida em todo o mundo.

Esse trabalho interpreta a relação do texto suassuniano entre o popular e o erudito, entre o regional e o nacional presente na obra e na sua adaptação cinematográfica, realizada em 2000, pelo cineasta Guel Arraes, cujo roteiro recebeu inserções do teatrólogo inglês Shakespeare e do comediógrafo fran-

cês Molière. O texto, que recebera três montagens para o cinema, possui nessa última versão o componente plástico em harmonia com o roteiro, quando Guel Arraes, num tom menos moralizante que a obra literária, compõe o cenário humorístico de modo que, pelo riso farto, desperta uma análise das atitudes humanas, seu caráter e seus desejos.

A decisão do homem em registrar seus atos, pensamentos e sentimentos, gerou, posteriormente, a necessidade de encená-los. Ao acrescentar um caráter cênico ao espetáculo da vida, o homem encontra, na literatura, no teatro e no cinema, o meio para registrar seus feitos, seus anseios. Esse aspecto fescênico, que nasce do homem enquanto ser cultural, foi ampliado contemporaneamente com os recursos cinematográficos.

Jean-Baptiste Poquelin, nome do teatrólogo francês Molière, dedicou a sua vida à literatura dramática, e, ao fazê-lo, proporcionou à humanidade a oportunidade de reconhecer-se através das personagens que criou; personagens ficcionais, mas que poderiam existir nos desvãos da vida; entre esses personagens encontra-se Harpagão, o sovina de O Avarento.

O enredo da peça de Molière gira em torno da ganância cada vez maior pelo dinheiro. Uma rede de intrigas é criada acerca de matrimônios por interesse e casamentos por amor. Se de um lado há Cleanto e Elisa, filhos do rico avaro, que estão enamorados e pelem por realizar um casamento pautado no sentimento amoroso, do outro se encontra Harpagão colocando os interesses econômicos acima de tudo e traçando planos para angariar riqueza com a união dos filhos. Há que se salientar o triângulo amoroso existente na obra, pois Mariana é objeto da disputa entre pai e filho, visto que o sovina encanta-se pela jovialidade da donzela e sonha em apoderar-se de seu dote, enquanto Cleanto apaixonou-se pela moça e por ela é correspondido, mas sabe que será difícil convencer o pai de seu casamento com uma jovem humilde e sem dote.

ELISA: Tratemos primeiro do que vos interessa e dizei-me quem é aquela que amais. CLEANTO: Uma jovem que veio morar, há pouco, para o nosso bairro, e que parece ter nascido para ser amada por quantos a vêem. (...) Descobri que vivem com dificuldades e que a sua vida, embora modesta, necessita de mais rendimentos do que os que possuem. (MOLIÈRE,

1971, p.14)

Do outro lado, Elisa e Valério sofrem por não saberem como enfrentar Harpagão, já que o avaro não aceitaria dar dote para a união da filha, tampouco concordaria em ceder a mão de sua filha a um mero empregado, mesmo que fosse o de sua mais inteira confiança.

Os empregados do mesquinho sofriam as maiores privações, porque Harpagão, cuja avareza era conhecida por todos da região, pretendia demonstrar uma falsa indignação a seus filhos e todos ao redor, incluindo os seus serviçais, os quais sempre tinham muito trabalho, mas padeciam com baixos proventos:

FLECHA: Como diabo pensais vós que vos roubem? Sereis acaso um homem a quem é possível roubar, vós que fechais tudo e estais de guarda dia e noite?

HARPAGÃO: Fecho o que me apetece e vigio o que me agrada. Não há, porventura, moscardos que espiam tudo o que faço? (À parte) Tremo só de pensar que ele desconfie do meu dinheiro! (Alto.) Não serias tu homem capaz de espalhar por aí que eu escondo dinheiro em minha casa?

FLECHA: Tendes cá dinheiro escondido?

HARPAGÃO: Claro que não, meu velhaco; não foi isso que eu disse. (Baixo.) Rebento de raiva! (Alto.) Só pergunto se, por malandrice, não terias feito correr esse boato.

FLECHA: Oh! Que importa que o tenhais ou não tenhais, se para nós é o mesmo?

(MOLIÈRE, 1971, p.16-17)

O Avaro é uma comédia que procura denunciar a mesquinhez humana, incluindo aqui a escassez de afetividade, pois Harpagão punia com tal procedimento até mesmo sua filha Elisa, fadada a um casamento sem dote e sem amor; e seu filho Cleanto, também obrigado a um consórcio matrimonial

por interesse. A usura da personagem principal é denunciada através desse tratamento dado aos filhos, já que lida com a sua família da mesma maneira que labuta com seus negócios. Para o usurário, o mais importante eram os lucros obtidos às custas de altos juros estabelecidos com os empréstimos realizados, e tal ideologia capitalista influenciava as relações sentimentais, inclusive as familiares.

Molière, ao escrever essa peça em 1668, não poderia imaginar a sua atualidade nos dias de hoje. Um período em que juros altos são praticados e tolerados pelo Estado, gerando uma grande concentração de renda nas mãos de poucos privilegiados. Para muitos, o importante é ter posses, dando-se pouco valor aos sentimentos e às relações interpessoais desprovidas de interesses. O teatrólogo francês, educado em colégio jesuíta e, por isso, difusor da moral cristã que condenava a agiotagem, expôs tal situação de sua época que perdura até a contemporaneidade.

Se, a cada geração, a humanidade adora seu “bezerro de ouro”, o de Harpagon é uma caixa-forte, e, ao enterrá-la, teme que a furem; passa a desconfiar de tudo o que acontece ao seu redor e de todos que o cercam. Sua má fama excedia ao ambiente em que residia. Assim, para ele estavam reservados as mais inúmeras troças e epítetos:

MESTRE TIAGO: Senhor, já que assim quereis, dir-vos-ei francamente que troçam de vós por toda a parte; que vos lançam, de todos os lados, mil zombarias e que só ficarão satisfeitos quando vos derem um pontapé; e inventam, constantemente, histórias sobre a vossa mesquinlice. Um diz que mandais imprimir calendários particulares com as tēmporas e as vésperas duplicadas, para obrigar a família a fazer mais jejuns e abstinência: outro, que estais sempre pronto a brigar com os criados por altura das boas festas, ou quando os despedis, de forma a arranjardes um pretexto de lhes não pagar; aquele afirma que mandastes citar em juízo o gato dum

vizinho por vos haver comido
os restos de uma perna de carneiro; este, que vos surpreendeu
a tirar, furtivamente, a
aveia dos vossos cavalos, e que o cocheiro - meu antecessor -
vos deu, às escuras, nem
sei quantas pauladas, das quais não queixastes. Enfim, quereis
saber? Não se vai a lado
nenhum que não se ouça dizer de vós o pior possível. Sois o
motivo de troça e de risos
de todos, e só vos tratam por avarento, mesquinho, desprezível
usurário. (MOLIÈRE,
1971, p.62)

Há várias reviravoltas na trama e descobre-se que Valério, enamorado de Elisa, é rico, pois é filho do comerciante Anselmo, de quem havia perdido o contato na infância por conta de um naufrágio, agora o reencontrando herdaria considerável soma em dinheiro. O desenrolar do enredo ainda se dá com o plano de Cleanto para desfazer o compromisso do pai com a sua amada. Para tal, une-se a sua irmã Elisa, a própria Mariana e a seu empregado Flecha. Mariana precisa passar uma imagem de esbanjadora e assim o faz, o que desestimula Harpagão. Aliado a isso, Flecha rouba o tesouro do avarento e este serve de motivo de barganha entre pai e filho, o fim do casamento do pai e a permissão para Mariana casar-se com o filho em troca da caixa-forte:

CLEANTO: Não vos dê cuidado. Está em lugar seguro e só depende de vós reavê-lo. Sois vós que deveis decidir e escolher: se não me dais Mariana, nunca mais vereis a vossa caixa-forte.

(...)

HARPAGÃO: Só decido depois de ver a minha caixa. (...)
Encarregai-vos das despesas dos dois casamentos?

ANSELMO: Encarrego-me, sim. Estais satisfeito?

HARPAGÃO: Estou... desde que mandeis fazer um fato novo para a boda. (MOLIÈRE, 1971, p.109-110)

A usura é tema bem presente no Auto da Compadecida, que tinha como principais representantes o padreiro e sua esposa, constituindo-se na represen-

tação do português com fortes traços semitas. O duo de comerciantes molestava os funcionários da padaria, entre esses João Grilo e Chicó. Tal amofinamento reÀetia-se no pagamento ínfimo dos salários, o que causava a fome constante dos empregados. Motivo de mágoa e desejo de vingança por parte de João Grilo, quando do episódio em que este adocece e é abandonado pelos patrões, renegado à própria sorte:

JOÃO GRILO: Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama para morrer e nem um copo d'água me mandaram. (...) a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó! (SUASSUNA, 2004, p.26)

Assim como Harpagão, o padeiro do Auto está com seus pensamentos centrados em si mesmo, firmando o objetivo do lucro cada vez maior; para tal é preciso explorar o outro. O padeiro e sua esposa procuram extorquir favores do clero, na tentativa de benzer o cão e logo em seguida celebrar o enterro do animal em latim. Tal compromisso é obtido do padre sob as ameaças de suspensão da colaboração dada à igreja :

PADEIRO: Que história é essa? Então Vossa Senhoria pode benzer o cachorro do Major Antônio Moraes e o meu não? (...)

MULHER: De hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão para a Irmandade! (...) E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça! (...) E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando! (...) A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo.

PADEIRO: Hoje mesmo! (SUASSUNA, 2004, p.53-54)

Pode-se notar que a benevolência do padeiro em ajudar a igreja era por objetivos escusos; sua contribuição tinha um preço, a prontidão dos eclesiásticos em servi-lo, estarem a seu dispor. Da mesma forma, o Bispo, o Sacristão e o Padre cedem aos desígnios dos poderosos, sejam eles o Padeiro ou o Major. A ambição dos eclesiásticos é, em toda a obra, confrontada com os princípios cristãos da vida simples, de cooperação e promoção da justiça. Aos

religiosos cabia não só a função de pregar tais doutrinas, sobretudo vivenciá-las. Suassuna faz com que os leitores se deparem com duas realidades: de um lado, um Padre, um Bispo e um Sacristão corrompidos pelo valor do dinheiro, seguidores do “Bezerro de Ouro”, que outrora fizera adeptos no deserto com os hebreus e também na sociedade francesa com Harpagão; e do outro, um Frade cômico de seus deveres como clérigo, que vive uma vida seguindo os preceitos bíblicos.

(...) e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão; mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. (...) (SUASSUNA, 2004, p.61)

O autor paraibano deixa evidente uma guerra existente no seio da Igreja: o jogo de interesses ocasionado pela ambição desmedida de seus membros. Mais ainda, o jogo de aparências, quando a soberba predomina nas relações entre os religiosos e a sociedade em geral. A instituição exige uma postura desses reverendos, um modo de falar, de vestir; mas o que a obra questiona é que tudo isso deveria resultar numa concepção de vida, de compostura.

A reificação que ocorre com os comerciantes do Auto, bem como com os sacerdotes, é um processo social; e João Grilo e seu amigo Chicó estão inseridos nele. A dupla de picarescos também age em prol do dinheiro, mesmo que justificado pela fome. Para Grilo, especialmente, as trapaças eram necessárias como um meio de gerir capital, mesmo que fosse o resultado do dinheiro alheio conquistado de maneira vil.

Na adaptação da obra de Ariano Suassuna para o cinema feita por Guel Arraes, a presença do processo de reificação torna-se bastante evidente na cena em que Grilo aceita criar mais um de seus estratagemas para conseguir metade do dinheiro da porca, o dote de Rosinha. Episódio apócrifo ao livro, o diretor baseou-se em *O Avarento* de Molière e *O santo e a porca*, outra obra

dramática de Suassuna. Nessa passagem do filme, para unir Chicó - pobre e covarde - à Rosinha - rica, instruída e filha do Major Antônio Moraes -, o “Amarelo” precisa afastar os demais pretendentes da mocinha - Cabo Setenta e Vicentão - e apresentar o amigo ao Major Antônio Moraes como sendo um rico fazendeiro de Serra Talhada.

CABO SETENTA: Ôxe, não desconverse não, homem. Que foi que Rosinha disse? JOÃO: De quê?

CABO SETENTA: Do presente. Responda logo que eu to ficando louco!

JOÃO: Ah, sim. Ela ficou com ele. (...) Você só mandou um broche teve um sabido que mandou dois brincos: um pra cada orelha. (...) eu sei que D. rosinha tem gosto por homem valente e disse que fica com aquele que desafiar o outro e for vencedor. (...)

CABO SETENTA: Quem é ele?

JOÃO: Isso eu não sei. Só sei que eu vi Chicó hoje cedo lá pras bandas da fazenda do Major e ele mandou eu lhe dizer que quer lhe encontrar hoje de sete horas na saída da missa.

(Corta a cena para a venda onde está Vicentão)

VICENTÃO: Chicó?

JOÃO: De sete horas na saída da missa.

VICENTÃO: E o que é que ele quer comigo?

JOÃO: Disse que é a respeito de um par de brinco que você deu a D. Rosinha.

VICENTÃO: Será que aquele exibido tá me desafiando?(...) O magrelo tá doido pra morrer e eu tô doido pra matar, vai dar certinho! (ARRAES, 2000, Capítulo 11)

Cleanto, na comédia francesa, utiliza-se do artifício da noiva ser consumista para desfazer o casamento do seu pai. Ainda o ameaça de não devolver seu dinheiro caso não aceite o término do enlace e, conseqüentemente, o início do seu. Grilo, no texto suassuniano, cria um “truelo” entre os aspirantes a noivo de Rosinha: Cabo Setenta, Vicentão e Chicó encontram-se em frente à

igreja; e mais uma vez Grilo coloca seu plano em ação e faz com que os dois primeiros enfrentem-se pelo amor da donzela e, ao mesmo tempo, faz transparecer a imagem de Chicó como homem valente, o que o faz conquistar o amor de Rosinha.

JOÃO: [Pra Chicó] O Cabo e o Vicentão vieram tomar satisfação com você. ROSINHA: Satisfação de que, meu Deus?

JOÃO: Chicó não contou pra senhora? Que ele vai botar aqueles dois pra correr, não? (...)

VICENTÃO: Tava me procurando, seu Chicó? (...)

ROSINHA: O que é que tá acontecendo, João?

JOÃO: Chicó desafiou os dois prum truelo.

ROSINHA: Truelo?

JOÃO: É, um duelo de três.

VICENTÃO: Então Chicó, marcaste foi comigo ou foi com ele?

CHICÓ: Marcaste foi com os dois. Mas foi só pra dar um recado da D. Rosinha. Ela tá ali e mandou dizer que adorou as jóias que os senhores mandaram pra ela e que vai usar o presente daquele que sair vencedor de um duelo.

CABO SETENTA: Aí o caso exige reAção. (...)

[Vicentão e Cabo Setenta fogem assustados.] (ARRAES, 2000, Capítulo 11)

A primeira parte do plano de Grilo surte efeito e ele encaminha-se para a segunda: convencer ao Major que Chicó é um bom pretendente para sua filha. Ao fazê-lo, Grilo ganha como recompensa metade dos valores guardados na porca, mas desilude-se ao perceber que o dinheiro já estava recolhido, ou seja, não possuía mais valor comercial.

Assim, Harpagão, em *O Avaro*, bem como todas as personagens do *Auto*, excetuando-se o frade, estão permeados da ideologia capitalista. Se no texto de Molière, o acúmulo de riquezas é a prática da personagem avara, em Suassuna e na adaptação de Guel Arraes a conjuntura não difere. Períodos diferentes, épocas distintas, mas a mesma questão: a problemática da vida

centrada na ganância que prioriza o capital em detrimento dos outros valores morais e religiosos.

Nas obras dos autores brasileiros e do francês percebe-se o questionamento das prioridades da vida e a propagação da ideia de que o dinheiro deve estar a serviço do homem e não o contrário. Em *O Avarento*, Harpagão entrou em contato com ela, mas não a adotou, visto que sua caixa-forte continuou sendo o centro de suas atenções; no *Auto da Compadecida*, obra de Ariano Suassuna, João Grilo esforça-se para manter-se íntegro e paga a promessa à Virgem, depositando todo o dinheiro que conseguira na caixa de donativos da Santa; na adaptação cinematográfica, o Grilo amarelo ainda pensa primeiramente em si. Mesmo após a segunda oportunidade de viver dada por Manuel, ele ainda almeja receber o dinheiro da porca.

Enfim, tais obras trazem uma reflexão para os leitores e espectadores a respeito do pensamento capitalista em que todos estão inseridos. O riso suscitado pelas personagens é o canal crítico que reflete uma censura a suas atitudes e traz à tona a discussão das prioridades da vida humana. Quanto à decisão de uma mudança de vida, a partir de tais situações, segue-se o princípio do livre arbítrio, quer seja para as personagens molierianas, suassunianas ou para o leitor-espectador.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. [S.L.]: Globofilmes; 1 bobina cinematográfica (115 min

son., color., 35 mm.

BALOHG, Anna Maria. Conjunções, disjunções, transmutações - da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: ANNABLUME/ECA-USP, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília:Universidade de Brasília, 1993.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara S.A., 1987.

MOLIÈRE. O Avarento. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. Literatura dramática, cultura popular e cinema em: “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna. 2003. 50 f. Monografia (Especialização em Estudos Literários) - Deptº de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana.

RAVETTI, Graciela: ARBEX, Márcia (Org.). Performance, exílio, fronteiras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo: UNICAMP, 1999. SUASSUNA, Ariano. Auto da Compadecida. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

SUASSUNA, Ariano. O santo e a porca. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUASSUNA, Ariano. O casamento suspeito. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Farsa da boa preguiça. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

VASSALO, Lígia. O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

A RODA DE BOI E O PÊNULO: SIGNOS DO TRÁGICO EM EUCLIDES DA CUNHA, WALTER SALLES E ISMAIL KADARÉ

José Henrique de Freitas Santos

Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito respon-sável. (VERNANT, 1999. p.1)

Na Grécia Antiga, punha-se sempre uma moeda sob a língua do morto, o óbolo, para que, ao partir, ele pudesse garantir a sua passagem para além do rio Aqueronte. Filho de Nix, a Noite, Caronte é o guardião do Aqueronte e cabe a ele, o barqueiro, a travessia desse perigoso rio que margeia Hades, deus do mundo inferior dos mortos. A travessia, no entanto, está condicionada ao pagamento do óbolo ao barqueiro, do contrário, a alma do morto fica condenada a vagar eternamente pelo limbo e temiam os gregos que ela retornasse e assombrasse os vivos.

A figura de Caronte é tão emblemática que ela aparece de forma reiterada em diversas narrativas: da própria mitologia helênica à Odisséia de Homero e ainda na Divina Comédia de Dante Alighieri, só para citar alguns exemplos. Ele se tornou símbolo do rito de passagem entre a vida e a morte.

Hoje, na condição do barqueiro, fico responsável pela travessia textual: tomo o remo e os guio até a margem possível, analisando os signos do trágico que algumas obras literárias e cinematográficas emulam através de suas representações recorrentes, ora para complementar, ora para suplementar os elementos Tragédia sertaneja, que toma Os Sertões de Euclides da Cunha como paradigma. Este percurso preliminar nos permitirá compreender melhor a ar-

queogenealogia dos começos possíveis, dos rizomas que constituíram, como afirma Durval Muniz de Albuquerque, a alteridade imaginária identificada como sertão, a partir de um poder-saber que o cartografa rumo à constituição de um espaço privilegiado para a encenação da Tragédia. Para isso, tomaremos, além de Os Sertões de Euclides da Cunha, outros sertões: o das regiões remotas da Albânia no romance Abril brisé (na tradução para o português ficou Abril despedaçado) de Ismail Kadaré, bem como na adaptação deste romance feita por Walter Salles e ainda os sertões de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

OS SERTÕES: NA QUEDA, O TRÁGICO

A tragédia clássica não se ocupa do homem inferior: é a queda anunciada do homem superior que constitui o trágico. Queda esta que é inevitável, já que a tragédia questiona os heróis, impondo a eles uma ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. Em Euclides da Cunha, forja-se, através de sua narrativa monumental, o homem superior possível na narrativa cientificista de Os Sertões. Nas entrelinhas das certezas deterministas que guiam a narração épica de Euclides, sobretudo no capítulo O Homem, se forja a imagem do Hércules-Quasímodo, por meio da ênfase na força quase sobrenatural do sertanejo em resistir a todas as vicissitudes, apesar de sua aparente condição frágil, o que o tornaria um herói, ao ser confrontado com o homem comum, já pronto para a queda digna do personagem trágico: “o sertanejo é antes de tudo um forte”. O trágico é também o substrato ontológico que aponta para a nossa demasiada humanidade ante o Destino, já que nos confronta com a impossibilidade de controlar o devir e, sobretudo, escapar à inevitabilidade da morte.

Se no trágico a mobilidade é o que impulsiona o sujeito ao seu destino incontornável (quanto mais Édipo foge, mais se aproxima de cumprir sua sina), a paralisia, seu contraponto, é o signo da própria morte, da ausência de desejo. Ora, nem a estagnação das ações, nem o movimento intencionando escapar ao vaticínio assegurarão o sucesso do herói na tragédia, uma vez que ele estará inescapavelmente enredado pela sua sina.

Albin Lesky ressalta que, na tragédia moderna:

em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que é a considerável altura da queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. A autêntica tragédia está ligada a decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. (LESKY, 2006. p.33)

Apesar de não constituir-se formalmente como uma Tragédia clássica, a obra *Os Sertões* forja alguns elementos que alicerçam a estrutura da encenação do trágico sertanejo na literatura e na cultura brasileira, a saber: o êxodo como fuga da seca e da fome; o périplo messiânico em busca da terra prometida; a lógica circular em que se prendem os personagens; o confronto quixotesco com as “leis vigentes”, já que não é possível vencê-las; a sujeição a uma estrutura de determinação de um desfecho do qual não se pode escapar, quer se opte pelo “messianismo” da beataria ou pela “bandidagem” do cangaço.

Em *Os Sertões*, é a consciência dilacerada e conÀitante do narrador opondo-se à voz do coro nacional clamando pelo extermínio de Canudos que também constitui o trágico, no choque entre uma memória coletiva tecida na certeza da barbárie dos seguidores de Antonio Conselheiro e o sujeito individualizado que a ela se opõe ainda que em conÀito, já que a obra Àagra a trajetória de um Brasil em um violento processo de autognose, uma vez que Canudos é o estranho freudiano, é aquela diferença intimamente familiar e recalçada, com que a nação defronta-se num espelho de sangue.

Os Sertões inauguram uma espécie de gramática do trágico sertanejo à qual recorrerão diversos autores em produções artísticas diversas (livros, filmes, pinturas, exposições) todas as vezes em que o sertão for representado. Essa gramática é resultado também da produtiva invenção do Nordeste, fruto do poder-saber que anexou esta região geográfico-discursiva ao imaginário brasileiro no início do século XX, conforme afirma Durval Muniz de Albuquerque:

A seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo

controle dos Estados, são temas que fundarão a própria idéia de Nordeste, uma área de poder que começa a ser demarcada, com fronteiras que servirão de trincheiras para a defesa dos privilégios ameaçados. A elaboração da região se dá, no entanto, no plano cultural, mais do que no político. (ALBUQUERQUE JR, 2001. p.35).

O livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque, traça justamente uma arqueologia minuciosa do processo de construção do Nordeste como locus simbólico no discurso nacional, no início do século XX, através da análise de expressões culturais, mapeando a integração dessa região ao Brasil como desencadeadora de uma “oportuna” demanda financeira (para os governos locais que passam a reivindicar recursos para superar problemas “representativos” de um espaço nordestino marcados pelo trágico: seca, fome, miséria) e simbólica (produtiva para a construção de uma “identidade regional”, entretanto, não raro, a partir de caracteres que favorecem uma descrição subalternizada do nordestino).

O autor busca identificar as forças que atuam por meio de uma seleção, classificação e organização de símbolos no decorrer da história, desagregando esta região do Brasil de uma idéia de Alta Cultura e Civilização projetada exclusivamente sobre o Sudeste, em virtude da política desenvolvimentista e os processos de modernização sulistas, conforme adverte Margareth Rago no prefácio de *A invenção do Nordeste*: “O Nordeste pode existir a partir de um momento histórico e de um enquadramento que o localiza e o aprisiona em um lugar outrom nem sempre vantajoso”.

O Nordeste como lugar imagéticodiscursivo é agenciado, então, por um discurso político, mas, sobretudo, por uma produção cultural canônica que o narra como portador de uma força nata e uma essência, reÀexo da aridez climática e da resistência às dificuldades naturais e sociais existentes. Para Muniz de Albuquerque Júnior, a geografia imaginária elaborada por essas narrativas autorizadas sobre o Nordeste, apesar de aparecer em alguns casos anteriormente, sedimenta-se com o ímpeto documental-sociológico da obra de Gilberto Freyre, a qual será amplamente assimilada no território nacional, bem como com a produção regionalista da década de 30 do séc. XX, quando as artes, para além de uma preocupação em narrar a nação, demarcarão uma singularidade

regional. É neste momento que, apoiados em uma estrutura dicotômica, não só os autores do Sul do País, mas principalmente os nordestinos, em oposição à modernização acelerada dos centros urbanos sulistas, estabelecem o Nordeste como o outro miserável, re-Àexo do atraso, daquilo que, quando não se recalca, se expõe continuamente como traço exótico, pitoresco. De acordo ainda com o autor, O caráter antimoderno desse lugar inventado chamado Nordeste coube principalmente aos próprios escritores, artistas, intelectuais e políticos nordestinos que alimentaram e ainda em muitos casos alimentam essa imagem do lugar, exercendo um saber perverso que se contrapôs ao desafio de ver-se para além da fixidez de uma imagem que foi conveniente para a obtenção das inúmeras vantagens nas relações capitalistas (da indústria da seca a empréstimos para a manutenção agrícola e de engenhos) para as elites que emergiam no País, das quais, em muitos casos, esses sujeitos privilegiados também faziam parte.

O trabalho de Albuquerque Júnior desnaturaliza, assim, o espaço Nordeste para exibir os construtos de sua arquitetura, bem como suas forças reguladoras, que nem sempre são impositivas, mas por vezes negociadas, uma vez que as representações paralisantes desse campo geográfico e simbólico “fazem sentido” mesmo para o nordestino que, por vezes, termina também por corresponder a essas imagens.

OUTROS SERTÕES (IM)POSSÍVEIS

Se Os Sertões nos oferece o modelo do trágico a ser seguido na representação imaginária do Nordeste, produções artísticas como Vidas Secas de Graciliano Ramos, Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa (que não trata exatamente do sertão nordestino, mas dialoga com a configuração simbólica deste espaço), Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha e Abril despedaçado de Walter Salles, foco de nossa análise, reiteram a força deste paradigma, a começar pela ideia de travessia como consciência individual que fundamenta todas as obras aqui referenciadas. Essa herança advinda do trânsito marítimo de Ulisses na sua Odisséia ganha outros contornos na Trágédia clássica, já que, nela, não é possível a sobredeterminação da vontade

individual ante o desejo coletivo. Fabiano, Riobaldo, Manuel, Tonho e mesmo Gjorg Berisha, personagem central da obra de Ismail Kadaré que habita as montanhas albanesas, todos, absolutamente todos, são sujeitos desterritorializados, na medida em que são subsumidos pela força maior que os põem em marcha, fazendo do sertão nunca um lugar a ser apropriado, mas um porto de passagem, em que a vontade individual subsume a uma ordem superior. Ainda que nenhuma das obras aqui citadas pertença ao gênero dramático e sejam classificadas literalmente como Tragédias, os signos do trágico gravitam em sua constituição, fruto da força do hibridismo dos gêneros literários que atravessam todas essas produções. De acordo com Jean-Pierre Vernant (1999), no Trágico prevalecem os valores coletivos sobre as vontades do herói solitário, do rei ou mesmo do tirano ainda que estes apareçam ligados à tradição mítica. No conito trágico, a solução do drama sempre escapará a eles.

A obsessão pela seca e pela estrutura circular na composição da narrativa também é emblemática para pensarmos no êxodo que abre e fecha *Vidas Secas*; na cena da morte de Gjorg Berisha que abre e fecha *Abril despedaçado* de Kadaré; nas andanças e retornos de Riobaldo; na fuga de Manuel após assassinar o coronel Moraes, impedindo-o definitivamente de fixar-se no sertão; no cárcere da vendetta a que Tonho está preso pelo pacto de gerações e gerações, sobretudo após matar um membro da família Ferreira em vingança a seu irmão. Como o sertão não pode virar mar, o mar torna-se a obsessão para esse homem encarcerado que o vê como possibilidade libertária e isso constata-se tanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, quanto em *Abril despedaçado* de Walter Salles, reiterando-se as imagens já consolidadas por Euclides da Cunha, de que falamos há pouco. Nesses casos, a imagem do pêndulo é significativa como marcador narrativo para representar o homem sertanejo no esforço de transcendência a uma estrutura da qual a cada movimento retorna ao mesmo ponto, talvez por isso a insistência de Walter Salles em utilizá-lo como símbolo em *Abril despedaçado* quando destaca as cenas em que Tonho e/ou o irmão brincam no balanço improvisado em frente à casa onde ambos personagens moravam.

A estrutura motor que baliza o trágico é apresentada metaforicamente ainda nas cenas iniciais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que Manuel

e Rosa moem cana em um pequeno engenho, como se suas vidas se esvaíssem gradativamente na força que transferem à roda da máquina de moenda. Igualmente, na cena de abertura de *Abril despedaçado*, a roda de boi, utilizada também para moer cana, é utilizada como imagem-chave da narrativa fílmica, enfatizada à exaustão na fotografia do registro audiovisual de Walter Salles, para demarcar a vontade superior trágica, cíclica, que guia as vidas dos Breves para a destruição pelo código de vingança, tal qual bois regidos pelo aboio, pela cinta do vaqueiro, rumo ao abate. Como a engrenagem de um relógio que funciona ao reverso, a imensa sombra espectral dessa máquina, a roda de boi, cobre a todos sujeitos ao código de vingança e anuncia, conforme adverte o patriarca dos Ferreira ao algoz de seu filho, a contagem regressiva rumo a “morte matada”, da qual não é possível abster-se.

As narrativas das obras aqui referenciadas carregam ainda em seus nomes ou dos protagonistas dessas produções artísticas quase sempre a inscrição decisiva do trágico. Tal qual Édipo, o que tem os pés inchados e tem a sua sina traçada desde antes o seu nascimento, os personagens referenciados a seguir são assinalados já em sua gênese: Em *Graciliano*, as vidas ali descritas de Fabiano e Sinhá Vitória são aquelas destinadas a perecer no nome que intitula a obra, *Vidas Secas*; em Glauber, o Manuel, ou Emanuel, já carrega a insígnia do trágico bíblico ao qual por pouco não sucumbe ao tornar-se principal peça do messianismo do beato Santo Sebastião, sacrificando inclusive uma criança a pedido deste; Em *Abril despedaçado* de Salles, Tonho, membro da família Breves, está destinado, ao nascer, a cumprir, no ciclo de vingança em que está inserido, a sua efemeridade onomástica existencial, que só não se realiza, pela consciência trágica de seu irmão mais novo, Pacu, que se sacrifica para libertá-lo. É exatamente Pacu que chama o irmão mais velho em dado momento da narrativa do filme para mostrar-lhe de forma exemplar os bois girando sozinhos, em torno da roda de moenda, advertindo-o acerca do mecanicismo deletério que vai consumindo Ferreiras e Breves no círculo de vingança em que estão há décadas: “A gente é que nem os boi: roda, roda e nunca sai do lugar”.

VERNANT (1999) adverte que, no trágico, o herói não é o paradigma a ser seguido, ele torna-se para si e para os outros, um problema, sobretudo por-

que quase sempre confronta-se com um estado de direito instituído. Antígona, na tragédia homônima de Sófocles, por exemplo, ao enterrar seu irmão Polínicos, violando as determinações de Creonte que a proibiu de realizar este ato, requer para si o direito natural que lhe assiste como irmã, em confronto com o direito real. Neste embate, a transgressão de Antígona custa-lhe a vida.

ISMAIL KADARÉ, WALTER SALLES E O KANUN DO TRÁGICO

O trágico põe a nu a força de lei (DERRIDA, 2007) que nem sempre concorre para um senso individual de justiça, mas traduz os valores coletivos em voga, ainda que estes cerceiem a manifestação da alteridade fora dos contratos que estabilizam as relações sociais. O coronel Moraes com quem Manuel confronta-se, em Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha, é um exemplo clássico dessa questão: Manuel, ao informar ao patrão sobre as quatro cabeças de gado que morreram no translado em virtude da seca, é notificado que o prejuízo será assumido por ele e não há possibilidade de questionamento acerca da decisão, já que, de acordo com o coronel Moraes, ele é “a lei”. Sujeito à força de lei vigente no solo sertanejo, Manuel transcende à passividade de Fabiano ante o roubo que sofre na venda e às humilhações perpetradas pelo Soldado Amarelo, do qual, mesmo tendo a oportunidade, Fabiano não se vinga. Já Manuel, tomado pela hybris, mata o coronel Moraes em um ímpeto de fúria, violência aparentemente libertária, pois nem o messianismo, nem o cangaço a que ele e Rosa vinculam-se, posteriormente, proporcionarão a liberdade almejada. Esta atitude contrasta com a posição do patriarca dos Breves que, como Fabiano de Vidas Secas, também acomoda-se ante a constatação de que o pagamento pela produção de rapadura está errado: ao notificar Seu Lourenço acerca do possível equívoco, este é taxativo dizendo que os preços diminuíram e que há produto de sobra no mercado, ao que ele conforma-se. Na narrativa de Kadaré, desde o princípio fica nítido que nenhum valor, nenhum item do Kanun pode ser contestado. A lei, tanto em Abril despedaçado de Ismail Kadaré, quanto de Walter Salles, é o código de vingança que se sobrepõe à vontade individual, medindo e regendo a vida e a morte entre as famílias rivais. Sobre esta questão do direito no trágico, Vernant (2009) adverte que a

tragédia mostra um direito volátil que se desloca, podendo inclusive opor-se a valores instituídos.

Ambientado nas remotas montanhas albanesas, o romance de Ismail Kadaré gira em torno do ciclo de vingança entre duas famílias: os Berisha e os Kryeqyq. Por volta de 1860, um desconhecido foi acolhido pelos Berisha e, a seguir, morto em um confronto por um Kryeqyq. Como o amigo ou aquele que é acolhido em uma casa, mesmo que não tenha afinidade com a família anfitriã, é uma espécie de semideus que fica sob a tutela de quem deu abrigo, de acordo com as normas do Kanun, coube aos Berisha cobrar o sangue do morto, iniciando um ciclo de vingança que já perdurava 70 anos, com mais de 20 mortos para cada clã. Gjorg Berisha, após vingar a morte do irmão, torna-se o próximo alvo do círculo de vingança e o romance tratará mais especificamente dessa sua travessia rumo ao cumprimento de seu destino. Alheios à regulação jurídica estatal, os habitantes das montanhas albanesas cumprem, na ficção de Kadaré, apenas o que rege o código oral ancestral que foi transmitido de geração a geração, a fim de regular minuciosamente os ritos de vingança entre as famílias assinaladas pela rivalidade, operando como única força de lei que normativa panopticamente aquelas relações sociais. O Kanun orienta-se em torno de uma ética que vai na contramão dos valores judaico-cristãos: matar é tornar-se um homem, acima de tudo, honrado, que também consente o próprio assassinato, já que adentra no círculo da vendetta. Como diz um adágio albanês de bom augúrio para os recém-nascidos do sexo masculino: “Que viva muito e morra de bala”, já que neste contexto a morte natural é que é indigna. O Kanun, desta forma, está além do bem e do mal para os personagens de Kadaré e é exatamente desta lógica que se apropria Walter Salles para construir sua narrativa do conÀito dos Breves e Ferreiras, ambientando-o no sertão brasileiro em 1910.

Se na narrativa romanesca de Kadaré não há como escapar à predestinação da Tragédia clássica, na obra cinematográfica de Salles, a metáfora do pêndulo aponta para um movimento que difere do circular e está sempre a um passo de extrapolar o ciclo trágico, apontando para um outro desfecho possível: é o que ocorre quando o personagem Pacu convence o irmão Tonho a sentar no balanço em que estava e o impulsiona, mesmo sendo mais novo e mais

franzino, com tamanha força que a estrutura cede, provocando o riso assustador do patriarca sisudo dos Breves ao ver os dois filhos divertirem-se com o incidente. O pêndulo é o símbolo que contrasta com a tarja que Tonho carrega no braço. Ela é índice da trégua dada pela família Ferreira, antes de cobrar o sangue do ente que foi assassinado por Tonho, assinalando o entrecaminho entre o mundo dos vivos e dos mortos: aquele que carrega a tarja torna-se uma sombra até cumprir seu destino, já que a morte na Tragédia é o substrato ontológico que nos torna humanos.

O SERTÃO VAI VIRAR MAR, O MAR VAI VIRAR SERTÃO

Por fim, a questão do vaticínio. Se a cegueira oracular de Tirésias o permite ver para além do agora, o cantador cego de Deus e o Diabo na Terra do Sol cumpre esta função, assim como o patriarca cego dos Ferreira em Abril despedaçado de Salles. Este personagem avisa a Tonho que o relógio marcará regressivamente os minutos da vida do algoz de seu herdeiro, pois assim reza o código de vingança.

Ousar pensar em violar o código de vingança ou o ciclo trágico é auto-condenar-se a errar tais quais as almas desacauteladas que vagam às margens do Aqueronte, desprovidas do óbolo necessário à travessia. No entanto, Tonho, mesmo não possuindo força plástica para mudar seu destino, termina por sobreviver, porque seu irmão caçula, Pacu, ou Menino, como também era chamado (uma clara alusão aos Meninos mais novo e mais velho que compõem a obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos), imola-se por ele, deixando-se abater por um membro dos Ferreira enquanto este rondava a casa da família dos Breves, para vingar-se de Tonho. Com isso, Menino quebra o círculo trágico a que Tonho estava irremediavelmente preso. Isto só é possível porque a balança dos mortos entre Ferreiras e Breves fora equilibrada com o seu sacrifício. A narrativa de Salles, neste sentido, contrapõe-se à de Kadaré na qual Gjorg Berisha cumpre rigorosamente sua sina trágica, apesar de também questionar-se acerca do sentido de sua existência no decorrer de sua trajetória até ser emboscado por um Kryeqiq nas linhas finais do romance albanês.

Ante a bifurcação emblemática do trágico, signo da responsabilidade do homem sobre suas decisões, Tonho enfim desafia o pai (este teima em exigir

que o sangue de Menino seja cobrado aos Ferreira, sem tréguas), para trilhar o caminho desconhecido que termina por desembocar no mar. É também o mar o destino de Manuel, que corre em disparada para sobreviver, após Antônio das Mortes executar Corisco em Deus e o Diabo na Terra do Sol.

No sertão trágico, pode-se fugir, pode-se migrar, mas não é possível a vitória, por isso a obsessão pelo mar catártico que estará sempre no plano onírico, em outro lugar, desterritorializando o sujeito; por isso Caronte, sempre à espreita, aguarda o seu óbolo dos que sucumbiram física ou simbolicamente no sertão para que, enfim, possam fazer a travessia, sejam nas montanhas albanesas ou no nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 2ed. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- CUNHA, Euclides. Os Sertões. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- KADARÉ, Ismail. Abril despedaçado. Traduzido por Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ROCHA, Glauber. Deus e o Diabo na terra do Sol. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.
- ROSA, Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. Nancy Fernandes e J. Ginsburg (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SALLES, Walter. Abril despedaçado. São Paulo: VídeoFilmes, 2001.
- VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

O ESTRANGEIRO E O ESTRANHO NA CENA DA DIFERENÇA EM CAMUS E CLARICE LISPECTOR

Lívia Natália Santos

O ser humano foi construído socialmente enquanto interioridade. A atribuição de uma existência metafísica abranda a sensação de finitude do corpo e atravessa praticamente todas as culturas oferecendo a esperança de um depois como sendo a compensação do controle e limitação experimentados no aqui e agora. As religiões de base cristã, primordialmente o catolicismo, promovem um sistemático processo de projeção para um a posteriori fazendo com que os que nelas crêem vivam o corpo em função da defesa da alma, que nele vive aprisionada e que se libertará, depois, quando o corpo declinar, para a vida eterna. O processo de interiorização da essência dispara a sensação de uma possibilidade de controle sobre os impulsos passionais e formula a ilusão de um sujeito plenamente presente a si (DERRIDA, 2005) dono de uma alma, de uma essência e de uma vida interior à qual deve controlar.

A ruptura a esta convicção será construída em vários campos de saber que descobrem a periculosidade do discurso das essências na formulação de inferioridades e violências quando do reforço de questões ligadas aos direitos individuais, com destaque para as questões que envolvem as mulheres, os negros e outras minorias, em meados do século XX. A psicanálise antecipa a discussão e contribui para o seu reforço quando, na contramão das elaborações discursivas que defendiam a essência e o controle de si, investe em analisar a dimensão subjetiva das escolhas e sofrimentos do homem. Nietzsche (2005) já havia matado deus e denunciado sua dimensão puramente ideológica quando, em 1900, Sigmund Freud postula a noção de inconsciente. Freud nomeia aquilo que, até então, a religião e a filosofia chamavam (numa justaposição de elementos inconciliáveis) de alma, gênio, pneuma, daímon, natureza ou essência e dá uma feição poderosa e altamente indiscriminada àquilo que se move dentro de todos nós, à incontrolável demanda que atravessa a nossa psique e interfere nas nossas formas de ser e estar no mundo. Para além do corpo físico

que, segundo os dogmas religiosos, deve se resguardar uma vez que este seria mero invólucro da alma, o pensamento de Freud nos lega o corpo psíquico, um complexo de redes insondáveis através das quais se forma o sujeito. Este sistema controverso teria, para o psicanalista, um governante que alimenta um jogo infinito de esconder-se e disfarçar-se sob a ilusão do domínio e conhecimento de si. Resistente a qualquer gramática que possa minar a sua capacidade de saturar as expectativas, o inconsciente é um elemento irrepresentável no teatro de si. Enquanto alegoria (BENJAMIN, 1985), ele é constantemente simbolizado, projetando-se num por vir (DERRIDA, 2003) constante que apenas prenuncia a impossibilidade de deter o fio de seu princípio.

Indo na contramão da visão essencializante do pensamento calcado na metafísica ocidental, a noção de inconsciente, pela partícula negativa que prefixa a palavra, insere a idéia de um não controle, de uma não possibilidade de limitação e cálculo e, portanto, de um devir fantasmático que suplanta as anteriores denominações que opunham uma idéia de corpo a outra idéia, a de alma, o ethos ao daímon e assim por diante, revelando a possibilidade da emergência rizomática de elementos não-programados na cena dos afetos do sujeito.

O gesto freudiano tem a força de desmascarar a naturalização de estratégias muito refinadas de representação de si (FOUCAULT). As técnicas de escrita e cultivo de uma determinada interioridade ideal e superior à materialidade externa de um corpo, limitado pelos seus excessos e desejos, torna-se, nisto que podemos chamar de civilização ocidental cristã, a pauta primeira sobre a qual se formam não apenas os conceitos do que é o “ser humano”, como também todas as categorias a ele relacionadas. A própria expressão “ser humano” se ergue numa travessia que pode nos soar incoerente se pensarmos na impropriedade sígnica da articulação do infinitivo ser - que recupera sua raiz essencializante daquilo que é algo, sem negociações possíveis com a transitoriedade do estar ou vinculações positivas com o não-ser - à noção de humano, que se preenche de um significado, (e aqui a anterioridade do gesto de enchê-lo de sentido nos é cara) impossibilitando que o nome “ser humano” possa converter-se num gesto de ir sendo, ir existindo.

A idéia aparentemente fechada do que é um ser humano, é um vazio obsessivamente preenchido de sentido que, no entanto, tem a capacidade de

mediar as relações interpessoais e definir a quem será ofertada a humanidade. Isto ressoa, por exemplo, nas estratégias biopolíticas (FOUCAULT, 1979) que cumprem seu papel de mantenedoras da vida de alguns e de alheamento permissivo à morte de outros. A noção que estabelecemos de ser humano interfere também nas discriminações várias que sustentam as relações sociais e que servem de sintoma de nossa incapacidade de lidar com aquilo que, no outro, adensa a sua outridade, a saber, a diferença.

Nesta cena, em que emerge a representação de si como um artifício estruturante de todas as relações, inclusive da pessoa consigo mesma, a idéia de inconsciente pode ser pensada como um dos gestos inauguradores do sujeito - em todas as suas complexidades e incoerências - em franca oposição à noção de indivíduo enquanto um ser pleno a si, centrado e previsível. O indivíduo, indiviso que é, não estabelece fronteiras íntimas entre o conhecido e o inesperado. Não sabe da tensão que perpassa as vésperas do ser não-programático, não conhece os limites que, tênues, o sobrelevam em travessia constante no mundo. Se a psicanálise e os movimentos de minorias afirmam a potência desaglutinadora das diferenças e também a marca subjetiva inscrita em cada travessia, a literatura, por seu turno, muito se viu dedicada a equacionar esta demanda, este outro, no campo das subjetividades.

Michel Foucault afirma que a subjetividade, compreendida como sendo um dado “a priori” é um dos princípios do pensamento moderno e de sua forma de vivenciar a experiência e, como tal, precisa ser constantemente analisada e criticada. Talvez por isso, afirme que, maior ainda que os investimentos na arqueologia do saber e na microfísica do poder, os processos de subjetivação avultam-se, dentre as suas reações sobre a sociedade ocidental, cristã e moderna, pois:

As categorias de sujeito, de autor, de indivíduo, etc., são afinítárias de um trabalho de disciplinação do corpo próprio, e nesse processo a escrituração da vida, mas também do corpo, todos os procedimentos de biografização são absolutamente decisivos. (FOUCAULT, 1992)

Segundo Joel Birman (2000) o conjunto de conferências proferidas por Foucault nos Estados Unidos da América nos anos 80 sob o título de “Tecnologias de si” esclarecem o projeto filosófico do pensador e, neste, a subjetivi-

dade e seus processos de construção ocupam o primeiro plano. A subjetividade seria, então, um ponto de chegada de um sistema complexo, um devir, estando na encruzilhada entre distintas ordens discursivas: ético, estético, político, filosófico, religioso e científico. Estes entrecruzamentos, que se apresentam de maneiras distintas, a depender do corte histórico que se empreenda, têm, na produção do sujeito, o endereço final de inúmeros processos de modelagem e remodelagem. Pensando então a subjetividade não como um ponto de partida ou como um dado ao qual se somam mais outros conjuntos de representação do sujeito, ou seja, investindo-se num processo de desnaturalização, chega-se à idéia de que esta representação subjetiva é uma produção retórica, social, cultural e ideológica, tão relativa e ficcional quanto qualquer outra e, seguindo na esteira dos movimentos de descentramento, percebe-se a necessidade de reavaliar as bases que sustentam a sociedade ocidental em seu egocentrismo.

Se pensarmos a subjetividade como este devir, fugindo à teleologia de si, que afirmaria um nascedouro dos traços que, juntos, compõem aquilo que se convencionou chamar eu, chegaremos à idéia de que as subjetividades não produzidas por tecnologias, estratégias inúmeras de produção de si mesmo, sendo, assim, o sujeito uma produção, um endereço final de um longo processo de modelagem e remodelagem que é sempre regulado pela história: Não existem sujeitos, existem formas de subjetivação (BIRMAN, Joel. 2000).

As representações da subjetividade enquanto problema são muitas na literatura, a exemplo do devir atormentado do fantasma do pai que se arrasta desde Édipo Rei a Antígona enquanto miasmia, uma herança indesejada e malfazeja deixada por Laio a Édipo e por ele a seus descendentes ao Hamlet pai, espectro não previsto nos dogmas do cristianismo ao qual, recentemente, havia sido convertido o Hamlet filho e que enseja a pergunta-chave de toda a ação dramática do “ser ou não ser”, indagação inaugural de uma qualidade de herói indeciso, paripatético, desfibrado. A travessia, como grande narrativa sobre a qual se narra a história do herói, que tem como nascedouro, para o mundo grego e parte do resto do ocidente, a imagem arquetípica de Ulisses, encontra correspondentes mais problemáticos em Dante, que carece do amparo de Virgílio a fim de que possa, ao passar pelo inferno, purgatório e paraíso em busca de sua Beatrice, interpretar o sentido da travessia e, finalmente,

Quixote, que acompanhado de guia menos nobre, o aldeão Sancho Pança, e de sua própria loucura, procura por Dulcinéia, grande alegoria de sua outridade inalcançável.

O outro sempre será um problema a ser, em alguma medida, solucionado, seja na busca do apaziguamento amoroso através do reencontro com a amada - o que já condiciona uma postura do feminino, na absoluta maioria dos textos, como um ser que apenas espera - seja na procura, ainda mais trabalhosa, da compreensão do devir-outro, no campo da sua própria subjetividade estabelecendo como território da travessia aquilo que se convencionou chamar de “eu”. Aqui se destacam desde os labirintos borgeanos, passando pelas memórias extemporâneas, por que póstumas, representadas por Machado de Assis no Brás Cubas a alguns textos em que esta questão se estreita mais fortemente, como em muitos volumes da literatura contemporânea que, propositadamente, virá marcada pelas muitas diferenças, a exemplo das etnicorraciais e de gênero. O que nos interessa aqui, no entanto, é a forma como esta reflexão aparecerá na escrita de autores como Kafka, que levam a travessia subjetiva de encontro-confronto com o outro ao extremo seja nos conhecidos livros “A metamorfose”, “O Processo” ou “O Artista da fome”, assim como nos textos que são o foco da discussão aqui proposta, a saber, “O estrangeiro”, de Camus e “A maçã no Escuro”, de Clarice Lispector.

Numa primeira mirada, a escolha destes dois romances deriva do fato de os seus protagonistas, Meursault e Martim navegarem num aparente vazio interior. O primeiro comporta-se como mero narrador de sua vida, rompendo, por exemplo, com aquilo que a teoria da narrativa prega sobre a parcialidade do narrador de primeira pessoa. E o segundo, Martim, adentra num projeto de recuo subjetivo tão intenso que imagina abdicar não apenas das palavras e de tudo o que elas substituem e simbolizam, mas também do estatuto da linguagem. Ambos parecem ser sujeitos à deriva, alheios de si e do mundo, alienados de um sistema de representação e de convenções sociais, entretanto, o que buscarei discutir aqui é a capacidade que tem estes personagens de, recém saídos de um certo “mergulho introspectivo”, em lugar de trazerem, quando ressurgidos à tona, a certeza profunda do que são e de sua função no mundo, retornam com as mãos vazias, como quem, iludido com o espelho d’água jul-

gou haver espaço para nado na poça que apenas seria capaz de sustentá-lo de pé. Assim, Meursault e Martim dos servem como fértil campo de exemplificação das palavras de Foucault quando afirma que “a profundidade não passa de uma ruga na superfície” (2005).

Como textos publicados no século XX, *O estrangeiro* (OE), em 1942 e *A maçã no Escuro* (AME), em 1956, podemos afirmar que estes romances prenunciam algumas discussões que se tornarão, a partir da década de 60, não apenas demandas relevantes, mas eixos ordenadores de muitas discussões que balizaram o que, aqui, concordo em chamar de pós-modernidade. A narração da história das personagens é permeada pelos antecedentes de um crime, no caso de Meursault, e pelas conseqüências deste, na história de Martim. Na cena subjetiva destes personagens, mais que qualquer princípio cristão ou legal que engendre a condenação pelo ato criminoso, destaca-se o ato, o gesto disruptivo de violar o princípio último da humanidade que é o de preservação da vida.

Na “Maçã no Escuro” Martim é um homem de meia idade que se encontra em fuga. A princípio, ele foge de um sistema limitador de vivência e compreensão de mundo, não da autoridade constituída. Ao investir num recuo peremptório de um indivíduo centrado para um si indistinto e indefinido, Martim abdica do seu lugar entre os seres humanos, limita-se ao primeiro termo da nomenclatura e intenta encontrar-se no âmbito dos “seres”, do “algo”, da “coisa”: “Martim mergulhou de novo na mesma ausência anterior de razões e na mesma obtusa imparcialidade, como se nada tivesse a ver consigo mesmo, e a espécie se encarregasse dele” (AME, 18). Optando pela escuridão e pelo silêncio ele estabelece relações heterodoxas com objetos, cheiros, sensações, e com a própria noção de vida, aqui representada pela natureza, em suas dobras mais delicadas, e com os animais. Uma vez pronto para uma nova fase de sua construção, o personagem se representa, não por acaso, como um engenheiro e consegue emprego num rancho na qual moram duas mulheres, a cruel e recalcada Vitória, e Ermelinda, dependente e vulnerável. Morando boa parte do tempo no curral e alimentando o próprio silêncio e uma relação imaginariamente imediata com a natureza, Martim investe numa anamnese quase totalmente destituída de expressão verbal buscando compreender quem é, o

que é e porque se encontra ali. No entanto, antes ainda, cabe a ele redefinir o seu percurso e o seu modo de estar no mundo, o que ele faz paulatinamente: “Ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que deixará de ser em breve uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo” (AME,82). Quando finalmente emerge a desconfiança de que há um sistema ao qual as demais pessoas pertencem, uma necessidade de dar utilidade às horas para além da mera contemplação, uma importância no valor que se dão aos gestos, e o corpo apela, pelo caminho do sexo, que é também uma gramática instituída, que ele se insira no mundo, Martim inicia o seu retorno. Aos poucos, vai dando-se conta de uma lacuna que é - segundo o discurso psicanalítico - estruturante de nossa psique e, através da fome, este homem constrói uma reentrada no universo dos demais homens e mulheres e, uma vez saciado, outras lacunas (Cf. FREUD, 1931) aparecem e, com isso, vem a consciência do crime:

Até que nessa tarde na encosta Martim começou a se justificar. Chegara o duro tempo de explicação. Ali, antes de prosseguir, ele devia ser inocente ou culpado. Ali ele tinha que saber se sua mãe, que jamais o entenderia se fosse viva, o amaria sem entendê-lo. Ali ele devia saber se o fantasma do seu pai lhe daria a mão sem espanto. Ali ele se julgaria - e dessa vez com a linguagem dos outros. Agora teria que chamar de crime o que fizera. O homem estremeceu com medo de tocar errado em si, ele que ainda estava todo ferido. (LISPECTOR, 1998.)

Esta consciência de si na qual Martim adentra de chofre, certamente não deixou de estar ali, à orla desta construção empírica na qual ele investe durante toda a história. Poderíamos compreender todo este caminho que ele percorre como sendo uma incapacidade imobilizante de narrar um trauma, uma perda de qualquer via de autoridade de relato (BENJAMIN, 1985) derivada de uma tamanha violência de registro a ponto de sua máquina cerebral precisar receber um boot, ser como que reiniciada para que as coisas pudessem voltar a ter algum sentido. Sobre a Martim, enquanto experiência subjetiva, a narrativa possível, viável após um trauma desestruturante, a saber, o assassinato de sua

esposa.

Na nossa leitura não cabe seguir as perigosas pistas oferecidas por Clarice Lispector em seu encantamento pela capacidade significadora da palavra nem tampouco ceder ao seu desejo de sublimá-la, idéias recorrentes em muitos de seus textos, uma vez que, já nos adianta Derrida, estamos sustentados por uma estrutura fono-logo-etnocêntrica (2002) na qual o discurso - inclusive enquanto fundador de verdades - ocupa uma função inescapável. A forma de conhecimento e de produção dos sentidos delimitados sobre os quais construímos as relações sociais encontra o seu alimento no discurso, e ele estipula os espaços hierárquicos a serem ocupados pelos desiguais. Por isso podemos afirmar que toda a travessia não simbólica, não hermenêutica e não verbal de Martim sustenta-se numa ilusão de exterioridade impossível, uma vez que não existe um fora do pensamento, nem um fora da linguagem.

A noção de estranhamento pode nos ser útil para compreender todo processo de representação de si atravessado pelo personagem no sentido do *unheimlich* freudiano (1919). O trauma de ter assassinado a esposa gera para o personagem um excesso de estímulo emocional e, graças a isto, ele adentra num processo de estranhamento das formas convencionadas de existência. Este processo atinge o estatuto do “ser humano” em seu bojo: na linguagem e na formação do pensamento. Não preciso aqui avançar no sentido de afirmar a arbitrariedade de toda mecânica de atribuição de sentido e valor imanente às articulações entre signo, significante e significado para que se possa compreender que estes processos de estranhamento pelos quais passa Martim são relevantes para o início de qualquer discussão sobre as demandas relativas aos sujeitos, às subjetividades e suas diferenças. Finalmente ele descobrirá que sua esposa sobreviveu à tentativa de assassinato, mas, diante disto, surge uma outra pergunta para Martim: se não sou eu um criminoso, então o que eu sou?

Deste mal não padece Meursault. Ele simplesmente não se indaga. A sua vida é comezinha, e constitui-se num *Àuxo* quase tão automático quanto é para ele o gesto de narrar. Ele também se vê enredado num assassinato, a narrativa que ele apresenta por si já nos sinaliza um ímpeto latente de violência, desde a cena do enterro da mãe - na qual a presença de um sol recalcitrante tortura o

personagem - passando pelo vizinho Salamano e seu cão, até a agressividade de Raimundo e o assassinato do Árabe. Assim como n“A Maçã no escuro” estadesorientação, esta despertença de si irá quando não cegar, limitar a visão do protagonista, n“O Estrangeiro” a grande alegoria é a da luz, vinda, na maioria das vezes de um sol impiedoso e, sob esta iluminação árida e inegociável, Meursault irá desenhar a sua vida com uma precisão e detalhamento tão sistemáticos a ponto de termos a impressão de que ele ficara cego pela luz.

Tudo o que é dito no romance nasce de uma primeira pessoa marcada por uma inscrição subjetiva que rompe com a norma de um sujeito parcial, passional e autopiedoso. Não há, para o personagem, via possível de apelo à autopreservação ou à autocomiseração. Assim como Meursault nega a subjetividade convencional pautada em afetos óbvios e programados como se vê quando, em resposta ao seu advogado, afirma que não chorou no sepultamento da mãe, como também diz não amar Maria, apesar de poder casar-se com ela e não fazer questão da amizade de Raimundo, não obstante a sua aderência preguiçosa aos seus pedidos, Meursault vê a vida a partir da ótica do “tanto faz”, insistentemente citado em suas falas. Mais do que qualquer direcionamento no sentido cristão da temperança ou, por outro turno, de uma lassidão injustificada, ele sabe que, no final das contas, tanto faz mesmo.

A idéia de que somos seres especialmente talhados para isto ou para aquilo, que temos uma Àama, uma essência divina jamais casaria com o olhar agnóstico de Meursault. E podemos pensar neste olhar como disseminado sobre todo o mundo, uma vez que ele simplesmente optou por não acreditar ardorosamente em nada, por deixar a vida, num Àuxo, constituir-se. Ele tem uma apatia orientada diante das coisas. A postura de Meursault nos lembra os versos de Alberto Caeiro, sem, no entanto, ceder em nada ao encantamento do poeta diante do mundo: “Há metafísica bastante em não pensar em nada”, afinal “O único sentido íntimo das coisas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum”. Há apenas uma coisa que o incomoda e que aparecerá na narrativa como um elemento oportunizador das precipitações: o sol. Apenas o confronto constante entre o sol e a cabeça: “Não pensava em nada, porque estava meio adormecido com todo este sol na minha cabeça descoberta” resultava sempre num grande desconforto e desorientação, quase mais nada o movia, nem a

morte, nem os amores, nem qualquer apetite para o que convenciamos compreender como vida:

Quando Raimundo me deu o revólver, o sol reatuiu-se na arma.
Ficamos imóveis, como
se tudo se houvesse fechado em nossa volta. Olhávamo-nos sem
baixar os olhos e tudo aqui se detinha entre o mar, a areia, o sol,
e o duplo silêncio da Áuta e da água.
Pensei neste instante que disparar ou não disparar, era tudo o
mesmo.
(CAMUS, 1957)

A cegueira de escuridão buscada por Martim opõe-se à cegueira de Meursault, entretanto, ambas são formas de alterar o modo convencional de ver as coisas. Enquanto a primeira oportuniza uma aprendizagem distinta, a outra desconcentra, mobiliza. Apenas quando tem o seu raciocínio turvado pela luz é que Meursault desencaminha-se. Se o breu metaforiza a busca de paripasso alcançar a luz no romance de Clarice, Camus representa na luz a única forma inescapável de escuridão:

A ardência do sol queimava-me as faces e senti o suor amontoar-se-me nas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que a minha mãe fora a enterrar e, como então, doía-me a testa, sobretudo a testa e todas as suas veias batiam ao mesmo tempo debaixo da pele. Por causa desta queimadura que já não podia suportar mais, fiz um movimento para frente. Sabia que era estúpido, que não me iria desembaraçar do sol, simplesmente por dar um passo em frente. Mas dei um passo, um só passo em frente.

E desta vez, sem se levantar, o Árabe tirou a navalha da algibeira e mostrou-me ao sol. A luz reatuiu-se no aço e era como uma longa lâmina faiscante que me atingisse a testa. No mesmo momento, o suor amontoado nas sobrancelhas correu-me de súbito pelas pálpebras abaixo e cobriu-as com um véu morno e espesso.

Os meus olhos ficaram cegos, por detrás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas as pancadas do sol na testa e, indistintamente espada de fogo brotou da navalha, sempre diante de mim. Esta espada a arder corroía-me as

pestanas e penetrava-me nos olhos doridos. Foi então que tudo vacilou. O mar enviou-me um sopro espesso e fervente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando tombar uma chuva de fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão que segurava o revólver. O gatilho cedeu, toquei na superfície lisa da coronha e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo principiou.

Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruía o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Voltei então a disparar mais quatro vezes contra um corpo inerte onde as balas se enterravam sem se dar por isso. E era como se batesse quatro breves pancadas à porta da desgraça. (CAMUS, 1957)

Esta cena paradigmática, repetida, inclusive, no recente cinema brasileiro no filme *Tropa de Elite 1*, no momento em que o Aspirante Matias é promovido à policial do Batalhão de Operações Especiais (BOPE). Na cena, diante do traficante alcunhado de “Baiano”, Matias porta uma arma de grosso calibre. O bandido apela que não atire no seu rosto a fim de “não estragar o velório”, Matias está pressionado pela necessidade de impor-se, pelo sentimento de vingança por ter sido o Baiano o assassino de seu amigo, e cego pela luz que adentra a cena e se coloca entre o cabo brilhante da arma e a face desesperada do traficante, nós, a audiência, ouvimos apenas um forte estrondo e imediatamente compreendemos, pela música de fundo que encerra o filme, que Baiano seria enterrado em caixão fechado. Meursault, no entanto, não tem nenhum destes motivos que Matias teve, nem tampouco qualquer suspeita, como ocorrera a Martim acerca da infidelidade de sua esposa. Diante dele vigorava apenas a violência do sol e a cegueira: tudo vacila, o gatilho cede e o equilíbrio é rompido.

Martin e Meursault nos sinalizam que tudo é construção e que o maior desafio do sujeito é equacionar e interpretar as diferenças que constituem os outros que formam aquilo a que chamamos eu. O envolvimento emocional, virulento e instintivo com a sua própria vida, o investimento em importar-se com o futuro e as possibilidades de ser, as projeções das frustrações ao ino-

minado, ao imponderável divino e a defesa quase paralizante de uma essência apaziguadora das inseguranças dos outros que moram em nós, são posturas convencionais para o indivíduo saudoso de um centramento que lhe ofereceria uma ancoragem estável. Na contramão disto, os personagens aqui tomados para análise arriscam-se no sem sentido, no desconhecido e, através da capacidade de matar, ultrapassam a última fronteira da humanidade e adentram no campo de uma violência produtora de outras possibilidades de ser. A negação, ou pelo menos a desconfiança diante destes conceitos fechados pode oportunizar a compreensão de formas distintas de engendrar a subjetividade substituindo as tradicionais hierarquias imobilizantes pela diferença como instrumento privilegiado de leitura, representação e construção de si.

A grande potência da subjetividade conforme representada em Meursault é a constatação da impossibilidade do mergulho introspectivo, que, acompanhado da denúncia da inexistência de um interior natural, emoldurado pelos instintos, que vigorando quase independentemente de nossa vontade, iria tomar as rédeas da existência e irmanar todos os seres numa final igualdade. O que é inconciliável na personagem é que para além da observância desleixada das coisas, não há nada a deslindar. E, ao mesmo tempo, o acesso que temos à arguta consciência dele nos permite compreender que toda a postura por ele assumida não deriva de uma patológica inapetência diante da vida, mas de processos sucessivos de observação e análise das posturas a serem tomadas e, no caso dos imprevistos, na emergência do não programado, resta a ele a capacidade de interpretar o fato e suas conseqüências e ocupar a postura mais confortável.

Martim e Meursault nos sinalizam que tudo é construção e que o maior desafio do sujeito é equacionar e interpretar as diferenças que constituem os outros que formam aquilo a que chamamos eu. E que assim como o envolvimento emocional, virulento e instintivo com a sua própria vida, o investimento em importar-se com o futuro e as possibilidades de ser, as projeções das frustrações ao inominado, ao imponderável e a defesa quase paralizante de uma essência apaziguadora das inseguranças dos outros que moram em nós, a negação, ou pelo menos a desconfiança diante destes conceitos fechados pode oportunizar a compreensão de formas distintas de engendrar a subjetividade

substituindo as tradicionais hierarquias imobilizantes pela diferença como instrumento privilegiado de leitura.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIRMAN, Joel. Desconstrução da filosofia do sujeito. In:____. Entre o cuidado e o saber de si: sobre Foucault e a psicanálise. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- CAMUS, Albert. O Estrangeiro. Trad. Valerie Rumjanek. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1957.
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002. Col. Debates.
- DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Trad. Rogédio da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FOUCAULT, Michel. 1967- Nietzsche, Freud, Marx. In: FOUCAULT, Michel. Arqueologia das ciências e História dos sistemas de pensamento. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. O que é o autor? Lisboa:Veja, 1992.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. Mal estar na civilização, 1931. Vol XXI. In:____. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- FREUD, Sigmund. O Estranho, 1919. Vol XVII. In:____. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- LISPECTOR, Clarice. A maçã no escuro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Vozes: São Paulo, 2009.

O EX-MÁGICO DE RUBIÃO: UM PROCESSO DE DESENCANTAMENTO

Luciano Penelu Bitencourt

Em posfácio para *O pirotécnico Zacarias*, Jorge Schwartz afirma que Murilo Rubião, ilhado em Minas Gerais, participa do movimento conhecido como o boom da literatura fantástica latino-americana sem tomar conhecimento. De fato, na década de 40, enquanto Rubião produz e publica seu primeiro livro, *O ex-mágico da taberna Minhota* (1947), surgem também as produções inaugurais de nomes consagrados mundialmente como Borges e Cortázar. No Brasil, a assimilação daquela estranha literatura não foi imediata. Não haviam traduções da obra de Kafka para o nosso idioma, que só começaram a surgir na década de 60, justamente quando o boom chega com maior vigor entre nós. É através desta popularização que o grande público toma conhecimento da contística de Murilo Rubião. Impulsionado pela invasão destes autores hispânicos, e do próprio Kafka, o Brasil começa a descobrir que havia um autor mineiro dialogando com toda a renovação artística e com a filosofia do século XX, praticamente solitário.

Nos anos 40, a literatura de cunho regional possuía enorme vigor, e o público, em linhas gerais, desconhecia os autores que poderiam dialogar de maneira mais próxima com os contos de Rubião. Tal assertiva pode ser comprovada através das cartas que o contista recebeu de Mário de Andrade, a quem enviou os originais do ex-mágico em busca de opiniões. O autor paulista estabelece que a ficção do colega mineiro não impõe o caso irreal de maneira convincente, e afirma que é o que ocorre quando lê Kafka, que, em suas palavras, “frequentemente me deixa numa insatisfação danada”. Suas opiniões são importantes, pois corroboram com o que mencionamos acerca do ostracismo inicial que os contos de Rubião amarguraram. Mário de Andrade, ainda nos anos 40, aparentemente não havia atentado para a grande estratégia narrativa do autor da *Metamorfose*, que consiste em trazer o fantástico para o nosso convívio, rompendo as barreiras entre o convencional e o insólito. E estamos falando de um dos poucos leitores de Kafka àquela época. O autor de Macu-

naíma lia Kafka no idioma original, e foi justamente através de suas cartas que Rubião tomou conhecimento deste nome, que só viria a ler muito depois, pois não dominava a língua alemã. Portanto, diante de tais entraves, sua obra precisou de certo tempo para repercutir. A “aventura solitária” de Rubião é muito semelhante à de uma de suas personagens mais emblemáticas, O ex-mágico, conto oriundo de sua primeira publicação, sobre o qual discutiremos.

Nele, o narrador é o amargurado mágico, que afirma não ter um passado, desconhecendo os processos que o levaram até o seu estranho nascimento, assim descrito, no início da narrativa: “...Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude. Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota” (RUBIÃO, 2006, p.19). O relato do protagonista é obviamente fantástico. Contudo, pode ser lido e interpretado através do conceito de absurdo estabelecido por Albert Camus em seu livro de ensaios O Mito de Sísifo. O autor argelino defende ao longo destes ensaios que pode desabrochar em qualquer homem um sentimento do absurdo, uma ruptura entre este e a vida, quando surgem os questionamentos acerca da condição existencial, onde o indivíduo constata a total falta de sentido de sua passagem pelo mundo. Ao perceber-se pela primeira vez naquela situação, o mágico é o homem do nosso tempo, que sobrevive de maneira quase mecânica, até que, “um belo dia, surge o porquê e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2008, p.27).

O que ocorre ao protagonista do conto de Murilo Rubião, o seu insólito nascimento, parece ser exatamente este despertar para o absurdo da vida humana. A personagem não se compreende como integrante deste nosso mundo, que se coloca diante dela como algo completamente alheio. Desde o início da narrativa, a personagem mostra-se cheia de tédio, mesmo diante dos seus repentinos e espantosos passes de mágica:

“...tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado.”

(RUBIÃO, 2006, p.19)

É um fardo arrostar uma vida desprovida de significado, um existir mecânico. Mas assim a personagem prossegue por algum tempo. Consegue empregar-se como mágico ali mesmo, onde começa a divertir os fregueses. Contudo, uma dissociação visceral entre o protagonista e a vida - sobretudo com os seus dons incompreensíveis - faz-se cada vez mais pesada. Daí, o que ocorre é a tentativa de solucionar o impasse do absurdo. Desesperada com o seu atual estado, a personagem mutila as próprias mãos, que simbolizam o ato criativo. Mas elas reaparecem, perfeitas, logo depois. Então, o mágico busca a morte. Esta é uma das maneiras de lidar com o problema, de acordo com Camus, pois as pessoas se matam porque “a vida não vale a pena ser vivida” (CAMUS, 2008, p. 18). Mas a personagem fracassa. Os seus espantosos dons mágicos a salvam por diversas vezes. A arma que utiliza para tentar a morte transforma-se num lápis, ao lançar-se de grande altura em busca da morte, surge-lhe às costas um pára-quadras. Todas as suas tentativas foram frustradas. Impedido de dar cabo de si mesmo, o mágico emprega-se numa secretaria de estado, pois ouve um dia alguém dizer que “ser funcionário público é suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2006, p.23). Sua estratégia funciona, e seus poderes o abandonam. A burocracia, o cotidiano e a mediocridade anulam completamente a magia. A partir daí, seu drama é amplificado. Reduzido a um sujeito comum, o agora ex-mágico passa a lamentar verdadeiramente sua condição.

A personagem central d'O ex-mágico da Taberna Minhota pode ser tomado como um artista de nosso tempo. O seu dom é o de criar novos mundos, ressignificar e complementar a realidade. Mas a realidade em que vivemos é rápida, confusa, uma terra muito árida para a criatividade artística. É exigida do artista- como para qualquer indivíduo que se aventure na atual vida em sociedade - a total adaptação. Há cada vez menos espaço para o espanto, o mundo material é sedutor e a nossa época termina por cercear a figura do artista, que precisa se adaptar, raramente pode sobreviver tranquilamente de sua própria arte, que é mercadoria, e já não possui tanto valor - especialmente em nosso país. O destino do ex-mágico não foi o mesmo de muitos de nossos escritores dos séculos 19 e 20? É a arte sobrevivendo através da burocracia. Inúmeros escritores, incluindo o próprio Rubião, fizeram carreira no serviço

público, e levaram uma vida dupla: escritores e funcionários.

Quanto ao ex-mágico, sua situação é agravada, justamente por conta deste sentimento do absurdo. Sua dissociação com o existir é tamanha que ele não se dá conta da possibilidade da conciliação, tudo o que ele anseia é abandonar este mundo repleto de tédio. A personagem descobre-se existente em determinado estágio de sua vida, e reconhece que possui dons especiais, que podem ser lidos como os de um artista. Sua habilidade criativa é maravilhosa, mas ela perde o sentido, pois o mágico não consegue significar suas criações, que são realizadas aleatoriamente, como a própria vida da personagem. Não compreendendo o mundo que o cerca e nem descobrindo como utilizar de maneira proveitosa suas aptidões, imerso num gigantesco tédio pela vida, o ex-mágico abdica de tudo. Não vislumbrando a possibilidade que Camus introduz, ao afirmar que é possível significar de alguma maneira o absurdo, a personagem muriliana destrói toda e qualquer possibilidade de sublimar-se, de conviver criativamente com a dor e superar o vazio original da vida. Camus defende que não há de fato uma razão final para o ser, mas um fator pode fazer o homem prosseguir: a esperança. Tal sentimento pode estar relacionado a uma outra vida que mereceríamos ao deixar esta, ou a “alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai” (CAMUS, 2008, p.22). Quando Camus fala em esperança, refere-se a um projeto existencial, onde cada homem, reconhecendo a finitude e o absurdo original da existência, busca construir um sentido próprio para a sua vida.

A personagem muriliana é o artista burocratizado de nosso tempo, mas é também o homem comum da contemporaneidade, que convive com a total dessacralização do mundo. Para este homem, pode surgir a qualquer momento o que Camus chamou de absurdo, que nada mais é do que a tomada de consciência diante desta realidade convencionada, que um dia pode configurar-se diante de um homem qualquer como aleatória e dissociada do indivíduo.

Apesar das diferenças estilísticas e de gênero, na rápida análise que traçamos aqui, encontramos aproximações entre o conto de Murilo Rubião e o pensamento de Camus. O ficcionista brasileiro foi pouco lido à época, talvez por estar conectado muito mais com o que se produzia na Europa desde Kafka e a crise do saber e da racionalidade do que com questões nacionais ou regio-

nais, que caracterizavam em grande parte a literatura brasileira do momento. O que as personagens de Murilo Rubião nos transmitem é a profunda angústia do indivíduo moderno que tenta a todo custo compreender a si mesmo dentro do mundo em que vive. Utilizando-se da fantasia para entender o homem, dialogando contemporaneamente com o pensamento filosófico europeu, Murilo Rubião amargurou décadas de ostracismo entre nós. Foi preciso que o Brasil conhecesse a literatura de Kafka e de sua posterior linhagem hispano-americana, encabeçada por Cortázar, Márquez, Borges e Juan Rulfo, para que o contista saísse do ostracismo.

A obra muriliana, exígua e de caráter sempre espantoso, é repleta de riquezas e possibilidades analíticas, profundamente marcada pelo momento em que atravessava (e ainda atravessa) a humanidade. Seus textos, como a mitologia e como a autêntica literatura, podem ser sempre atualizados, sendo universais, pois sempre dizem respeito ao homem e seus eternos dilemas.

REFERÊNCIAS

- RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias e outros contos. Organização Humberto Werneck; Posfácio Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. São Paulo: Record, 2008.

MIGUEL TORGA E A IDENTIDADE PORTUGUESA: A PROPÓSITO DE O SENHOR VENTURA

Marcelo Brito da Silva

Mar!
Tinhas um nome que
ninguém temia:
Eras um campo macio
de lavrar
Ou qualquer sugestão
que apetecia...
Mar!
Tinhas um choro de
quem sofre tanto
Que não pode calar-se,
nem gritar,
Nem aumentar nem
sufocar o pranto...
Mar!
Fomos então a ti
cheios de amor!
E o fingido
lameiro, a soluçar,
Afogava o arado e
o lavrador!
Mar!
Enganosa sereia
rouca e triste!
Foste tu quem nos
veio namorar,
E foste tu depois
que nos traíste!
Mar!
E quando terá fim
o sofrimento! E
quando deixará de
nos tentar O teu
encantamento!

É próprio do povo português indagar-se. A pergunta “quem somos” ecoa em sua história literária e norteia projetos culturais desde a obra garrettiana. A respeito dessa busca de identidade, Gil Vicente e Camões figuram como símbolos de dois modelos de nacionalidade: o primeiro representa o apelo telúrico de raiz, que recusa todos os apelos do Longe; o segundo representa o viajante, o aventureiro, aquele que atende ao chamado do mar. Pelo que se constata na vasta e multimoda obra de Miguel Torga, como tentaremos demonstrar a partir da análise de *O Senhor Ventura*, o autor pode ser classificado, como defende Teresa Rita Lopes, como o Gil Vicente da contemporaneidade, ou seja, aquele que “denuncia o apetite do Longe que leva o homem a trocar a Terra pelo Mar, a trair a raiz com o barco.” (1992, p.371)

A respeito da vocação portuguesa para a autognose, merece destaque o texto de Eduardo Lourenço, intitulado *O labirinto da saudade*. Nele, o ensaísta defende a tese de que a inquirição reÀexiva sobre a identidade e o destino coletivo da nação tem sido um dos temas mais importantes da literatura portuguesa, notadamente a partir da época moderna. O autor argumenta que

[...] a nossa história literária dos últimos 150 anos (e se calhar todas as nossas ‘histórias’...) poderão receber desta ideia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses.” (LOURENÇO, 1982, p.89-90)

Com efeito, a escrita de Miguel Torga insere-se de cheio nessa tradição. J. Cândido Martins acrescenta que a obra de Torga não só nela se enquadra, como pode ser apontada como uma obra exemplar a esse respeito (MARTINS, 2008, p.98). Tem a mesma opinião Márcio Soares, que no prefácio do livro *Portugal* descreve Miguel Torga como um escritor “fiel às suas raízes, português até a medula, sem deixar de ser ibérico, [...] transmontano e universal [que] ao longo da sua vasta obra [...] reÀetiu, como ninguém, sobre a identidade portuguesa.” (SOARES, 1996, p.1-2)

Interessa-nos reÀetir aqui sobre o lugar que *O Senhor Ventura* ocupa na cosmovisão torguiana acerca da identidade nacional. Pretendemos analisar

de que maneira as aventuras do protagonista que dá nome ao livro sinalizam um destino mais coletivo que individual. Com esse intuito, daremos especial atenção ao prefácio de 1985, bem como às intervenções do narrador presentes nos parágrafos iniciais de cada uma das três partes em que se divide o livro.

Vale notar que *O Senhor Ventura* seja talvez uma das obras de Miguel Torga mais deslembadas. Houve, na ocasião do seu lançamento, em 1943, um quase total silêncio da crítica. Muito provavelmente isso se deveu ao brilho dos outros livros de Torga publicados nessa mesma década, como *Bichos* e *Contos da Montanha*, que ofuscaram o valor da novela. Atitude semelhante teve a crítica por ocasião da 2ª edição, de 1985. A indiferença dos críticos pode também ter algo a ver com o estranhamento que causa a mistura da mimese realista com aquilo que o próprio autor chamou de “fantasia descabelada” (TORGA, 2006, p.19), formando um todo em que em muitos momentos a verossimilhança se perde. Trata-se de uma narrativa que destoa do que estamos acostumados a ver na ficção de Miguel Torga. Ele mesmo, no prefácio à 2ª edição, reconhece em tom de desculpas a “anormalidade” do livro: “A caneta parecia-me na mão o cabo endiabrado e uma vassoura de feiticeira. Voei, não há dúvida. Simplesmente, esqueci entretanto as leis da gravidade.” (TORGA, 2006, p.19-20) Apenas recentemente, tem havido um crescente interesse pelo estudo do livro.

O próprio autor detalha os “problemas” da narrativa. Lemos isso também no prefácio de 1985, quanto Torga se propôs a reabilitar o livro:

Não sei com que palavras te hei-de apresentar este livro, mesmo depois da volta que levou. Escrito de uma assentada há mais de quarenta anos, na idade em que os atrevimentos são argumentos, nele deixei nu toda a fantasia descabelada e toda a canhestrez expressiva que se tem impunemente na juventude. [...] Hoje, porém, nessa vertente da vida em que se olham com lucidez e benevolência os verdores da mocidade, resolvi recuperá-lo. Pacientemente, limpei-o das principais impurezas, [...] tentei, enfim, torná-lo legível. (TORGA, 2006, p.19)

Mais adiante nesse prefácio, o autor acrescenta que o incomodava especialmente a narrativa ser “tão linear e apressada”, o que o levou a tentar

torná-la mais “entrosada psicologicamente, mais lógica, menos sumária e arbitrária.” (TORGA, 2006, p.19) O que importa destacar é o interesse do autor em resgatá-la, num momento em que quase toda sua obra já se encontrava reeditada, o que demonstra que ele, afinal, acreditava que O Senhor Ventura trazia uma mensagem que valia a pena dizer e que se encaixava coerentemente no conjunto de sua visão sobre a identidade portuguesa, corroborando uma posição já defendida em alguns de seus contos, em sua poesia e, mais explicitamente, nas páginas do seu Diário.

Tanto na História quanto na Literatura de Portugal a ambivalência terra / mar pode ser apontada como aspecto fundamental na construção da identidade nacional. Como afirma J. Cândido Martins (2008, p.97), “a força do chão e a sedução do mar constituíram a singularidade” da nação portuguesa. Com efeito, ao re-Àtir sobre a história de seu país, Torga interpreta-a como fruto de um duplo movimento: o ficar e o partir. Em sua obra, encontramos claramente tanto a apologia da ligação do português à terra, o que Teresa Rita Lopes batizou de “monolitismo torguiano” (LOPES, 1992, p.374), quanto a sua aversão à aventura ultramarina. Segundo a ensaísta, na obra de Torga, o mar aparece como

[...] um seio de perdição que desgraça os que sucumbem ao seu apelo que, por sua vez, fazem a infelicidade dos que a eles estão ligados; a terra, essa, é o útero onde a vida nasce, e tudo tem sentido e cura, até a morte individual que ela recupera e faz ressuscitar. (LOPES, p.373)

A trajetória do Senhor Ventura pode ser lida como uma metáfora da história de Portugal, na qual a ambigüidade do caráter do herói constitui-se paradigma dos vícios e virtudes da nação, intrinsecamente ligado ao duplo movimento do partir e do ficar. As intervenções judicativas do narrador são passos importantes que clarificam essa leitura. A propósito, chama atenção o fato de O Senhor Ventura ser a única narrativa de Torga com narrador em primeira pessoa dotado de onisciência, um narrador que não disfarça um misto de admiração e inveja pelo protagonista, muito embora e paradoxalmente, condene-o por trair o solo pátrio. Assim, lemos na abertura da 1ª parte da novela as seguintes considerações do narrador:

Encho-me da lembrança mágica do Senhor Ventura, que nenhuma razão impediu de correr as sete partidas que chamam em vão por cada um de nós. Na sua figura ponho a realidade do que sou e a saudade do que podia ser. Entrelaço no desenho do seu nome quanto a imaginação me pede de distância e de perigo. Vivo nele. E, enquanto dura a memória dos seus passos, sinto-me tão verdadeiro que quase sou feliz. (TORGA, 2006, p.23)

Ainda nessa abertura o narrador antecipa em síntese a história do Senhor Ventura e, por extensão, a história do povo que ela representa, por fazer convergir num só destino aventura e tragédia: “Não me resigno à ideia de ter vindo à luz neste tempo e numa terra durante séculos inquieta de descobrir e saber, e depois tragicamente adormecida para tudo o que não seja olhar-se e resignar-se”. (TORGA, 2006, p.23). No último capítulo do livro Portugal, Torga desenvolve o mesmo pensamento, quando discorre sobre Sagres, para ele, “a seta indicadora dum rumo perdido”. Ali, Torga afirma que,

Enquanto os vizinhos da Europa, sem descanso, continuaram a ser pioneiros nas empresas que a vida lhes confiava, nós, enxutos da grande maratona oceânica, ficávamos em cima da penedia a ver passar ao longe, a fumar, as embarcações alheias, e a cantar, ao som duma guitarra, loas à fatalidade. (TORGA, 1996, p.142-143)

É interessante notar o intertexto desse ensaio com a narrativa do Senhor Ventura, pois o que lá foi escrito aplica-se perfeitamente à trajetória do herói da novela que, após numerosas façanhas através dos mares e de angariar riquezas, acaba por vê-las todas perdidas. Além disso, é somente nos acordes de uma guitarra que aprendera tocar ainda no quartel em Lisboa que encontrava consolo para sua alma de aventuras fadigada: “E uma saudade estranha de não sabia que mundo e que hora invadiu o coração bravio do Senhor Ventura, que só encontrou alívio na guitarra esquecida” (TORGA, 2006, p.41). Passemos a um resumo da novela.

O Senhor Ventura, aos vinte anos deixa sua aldeia no Alentejo, onde fora pastor e depois cavador, para prestar serviço militar em Lisboa. O narrador revela nas primeiras linhas que o Senhor Ventura “ao mesmo tempo que tinha

pena de não ficar, sentia pressa de partir” (TORGA, 2006, p.25). Chegando ao quartel em Lisboa, logo conquista a simpatia geral, mostrando-se um jovem prendado e carismático. De temperamento tempestuoso, é enviado para Macau após ter assassinado um desconhecido numa taberna. Em Macau, vê frustrado o seu namoro com Júlia, a filha do secretário do Governador, e por causa dela foge para não ser morto. Então, deserta do exército e se torna marinheiro em um navio que fazia cabotagem no mar da China. Torna-se contrabandista e mata um fiscal inglês. Como pairasse sobre ele as suspeitas por esse crime, foge para Pequim onde passa a trabalhar numa fábrica da Ford. Nessa cidade também começa sua grande amizade com o Pereira, um cozinheiro minhoto, com quem abriu um restaurante. Em função de mais uma confusão, agora envolvendo militares americanos, ele parte para a Mongólia, juntamente com o Pereira e mais um bando com a tarefa de escoltar a entrega de duzentos caminhões que seriam usados na guerra, no deserto de Gobi. Nesse deserto e embriagado num ambiente de tiros e riscos, ganha destaque a coragem e a vontade inquebrantável do alentejano. Diz-nos o narrador que ele “parecia um demônio vivo. Negro da cor natural e da poeira, com os olhos congestionados e enraivecidos, calado e de pistola em punho [...], só o calor não lhe tinha medo.” (TORGA, 2006, p.51). À caça de mais aventura e dinheiro, passa a vender armas a chineses para matar chineses, como nos diz o narrador, “fria e desprezivelmente” (TORGA, 2006, p.62). Por outro lado, foi na Mongólia também que enterrou o seu companheiro Pereira, por quem foi capaz de demonstrar profunda amizade.

A segunda parte trata da vida amorosa do Senhor Ventura, e nesse momento o narrador o apresenta como um Dom Quixote português, afirmando que “não há façanha nossa sem a marca fatídica do sexo.” (TORGA, 2006, p.71) Um mês depois da aventura na Mongólia está ele já em Pequim, onde conhece e se apaixona por Tatiana, uma linda jovem russa. Ambos começam um romance conÀituoso, no qual ambos procuram dissimular o passado que lhes comprometia. Não obstante, o Senhor Ventura foi capaz de amar profundamente a sua Dulcinéia, com um “amor capaz de purificar um lodaçal.”

(TORGA, 2006, p.81). Depois de muita insistência do Senhor Ventura, Tatiana

aceita casar-se com ele, mas a vida a dois é marcada por brigas e até agressões físicas, pois o Senhor Ventura tentava inutilmente subjugar a esposa que desde a primeira semana de casada mostrou que gostava muito mais da liberdade do cabaré. O fruto desse casamento foi o pequeno Sergio, cujo nascimento levou o Senhor Ventura a chorar de emoção e ternura pela experiência da paternidade: “O camponês de Penedono irrompeu pela crosta dura e conspurcada do aventureiro, rendido humildemente à graça da procriação.” (TORGA, 2006,

p.95) O Senhor Ventura torna-se um pai extremamente zeloso enquanto Tatiana uma mãe indiferente. A fim de assegurar o futuro do filho, o Senhor Ventura arisca tudo num negócio de táxis e consegue uma riqueza quase instantânea. Tatiana continua uma esposa fria. Para juntar mais dinheiro, o alentejano entra no negócio da heroína. Denunciado por esse crime, é forçado pelo governo chinês à repatriação. A esposa vislumbra nessa separação forçada o resgate de sua antiga vida no cabaré. O Senhor Ventura, preocupado com a manutenção do filho, passa ingenuamente à esposa uma procuração universal. Nesse passo, diz-nos o narrador que “com todas as suas manhas, crueldades e bruteszas, nas horas decisivas a mão do alentejano era generosa.” (TORGA, 2006, p.125) O que ele queria, mas não teve sucesso, era forçar a mulher a ir com ele a Portugal, levando junto a criança. No último capítulo da 2ª parte, o Senhor Ventura regressa sozinho à pátria pela Sibéria e, através da tristeza dos montes e vales siberianos faz uma retrospectiva onde se dá conta que tivera “uma vida estéril de foragido, contrabandista e assassino.” (TORGA, 2006, p.131)

Na abertura da terceira e última parte, o narrador compara o Senhor Ventura ao filho pródigo da Bíblia, que volta à sua aldeia trazendo às costas “algumas mortes, um lar falhado, a certeza de um filho, e os olhos cheios das estranhas e sobrepostas imagens.” (TORGA, 2006, p.135) Estas últimas surgiam como a um acordado da terra. Reacende gradativamente no Senhor Ventura o impulso telúrico, a paixão pelo torrão natal, pois percebe que “também era mundo, afinal, o chão seco e ondulado do seu Alentejo! Também de sobreiros, azinheiras e trigo vivo, a despontar, saía o mesmo abraço infinito!” (TORGA, 2006, p.137). Nesse passo, o narrador, em mais uma de suas intervenções judicativas, afirma que, afinal, a vida do seu protagonista revela “um destino que é mais coletivo do que individual” (TORGA, 2006, p.136). Mais

adiante ele sinaliza o alcance simbólico da aventura que conta, associando-a categoricamente à identidade nacional. Ele pergunta:

“[...] que é o Senhor Ventura senão o efeito irremediável dum tropismo que nos anda no sangue e nos chama em qualquer parte do mundo a este pobre redil lírico e desconfortável, ao mesmo tempo tão absurdo e tão humano? Ah, eu acredito que esta fidelidade inconsciente ao granito, ao luar e à urgueira encerra uma grande lição de vitalidade e de singularidade. Vejo nela uma prova do nosso destino nacional e universal.” (TORGA, 2006, p.136).

Nos capítulos seguintes o Senhor Ventura investe na agricultura local, obtendo pífios resultados. No entanto, manifesta nesse empreendimento grande força de vontade e um desejo sincero de ajudar seus antigos companheiros, agora seus empregados, como quem quer expurgar a culpa de ter abandonado a terra matricial. No quinto ano longe da família, comido de saudades por sua amada distante, recebe a notícia da chegada do filho a Lisboa. A alegria de rever o filho é acompanhada da frustração de saber das traições de Tatiana que, além disso, desaparecera levando consigo toda a riqueza do Senhor Ventura. Nesse momento, o cavador pacato dá outra vez lugar ao aventureiro que parte à caça de Tatiana com uma resolução extrema de vingança. Ele envia o filho a um colégio em Lisboa e volta à China. Lá, peregrina por várias cidades, mas não encontra Tatiana. Pobre, humilhado e doente, é ela que o encontra no leito de morte. Ele, então, falava a ela, com seus olhos iluminados de ódio, “duma traição humana para lá de tudo quanto uma alma sem amor podia entender.” (TORGA, 2006, p.195). No último capítulo, lemos o desfecho trágico da aventura do protagonista, que morre pobre e abandonado longe da sua terra: “Mãos estranhas enterraram [...] o corpo mirrado do pobre aventureiro na terra estrangeira onde devia pagar o preço das suas aventuras.” (TORGA, 2006, p.199) Essas últimas palavras, além de significarem o julgamento do narrador acerca da história contada, coincidem com a cosmovisão torguiana sobre toda uma trajetória nacional, marcada por uma opção equivocada pela aventura marítima em detrimento de uma permanência frutífera e laboriosa no solo português. Vale lembrar que o filho do Senhor Ventura, não havendo

quem pagasse as mensalidades do colégio em Lisboa, retorna ao Penedono para guardar ovelhas, ou seja, torna-se pastor como o pai fora e, dessa forma, recomeça um ciclo fatídico que não exclui a partida em novas demandas marítimas por terras estrangeiras.

O prefácio do autor e as intromissões do narrador apontam para a dimensão coletiva do Senhor Ventura. Não se trata apenas de um alentejano, mais que isso, seu caráter ambíguo, um misto de ferocidade e grandeza, traficância e lealdade, e suas aventuras pelo mar e terras estrangeiras apontam para a própria identidade portuguesa, para uma nação feita de “andarilhos do mundo, capazes em todo o lado do melhor e do pior”, conforme as palavras de Torga no prefácio da 2ª edição (2006, p.19). Como afirma Ana Cristina Correia Gil, “a imagem do ser português que nos dá a obra torguiana é composta por antinomias profundas, por contrários que se conjugam num mesmo povo, tornando-o complexo e contraditório.” (GIL, 2007, p.27) Dentre esses contrários, ganha destaque na obra do autor a dialética ruralidade/oceanidade, que encontra em O Senhor Ventura sua forma mais bem acabada.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. O chamado das “sete partidas”. In: TORGA, Miguel. O Senhor Ventura. 1ª edição especial Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p.13-17.

GIL, Ana Cristina Correia. Torga e os labirintos da identidade nacional. In: MARINHO, Maria de Fátima Marinho (Org.). ATAS DO COLÓQUIO COMEMORATIVO DO NASCIMENTO DE MIGUEL TORGA. Porto: Martin Meidenbauer, 2007.

LOPES, Teresa Rita. Torga e a portugalidade. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso. Seleção das comunicações apresentadas no COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE MIGUEL TORGA, realizado na Universidade de Massachusetts, em Amherst, em Outubro de 1992. Portugal: Edições Salamandra, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. O labirinto da saudade. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MARTINS, J. Cândido. Miguel Torga, Poemas Ibéricos e o espelho intertextual do

imaginário trágico-marítimo. In: Revista Portuguesa de Humanidades: estudos literários. Braga, 2008, v. 12, nº 2.

TORGA, Miguel. O Senhor Ventura. 1ª edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TORGA, Miguel. Portugal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM PEDRO E PAULA: ENTRE O EU E O OUTRO

Maria Goreth Figueredo Vasconcelos

1. LITERATURA E HISTÓRIA

Em Pedro e Paula, a História de Portugal mescla-se à ficção, criando uma intrincada teia de fatos e acontecimentos que não só servem de pano de fundo para a construção das personagens e das ações transcorridas, como sustentam toda a configuração da narrativa. O tema da guerra perpassa o romance de forma que a sua leitura proporciona um entendimento dessa fase da História de Portugal. Assim sendo, através da ficção torna-se possível a apreensão de determinados acontecimentos históricos, num texto em que História e Literatura se encontram, se tocam e se complementam. Gerson Luiz Roani explica este fenômeno da seguinte maneira: “Na sua originalidade, na profundidade da sua percepção da realidade, na visão privilegiada do autor, o texto ficcional pode levar a intuir a significação de um momento histórico” (ROANI, 2004, p.17).

Linda Hutcheon traça esclarecedoras considerações sobre a relação entre a literatura e a história. Segundo a autora, no “século XIX, [...] a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber” (HUTCHEON, 1991, p.141), ambas buscando “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (NYE apud HUTCHEON, 1991, p.141). Depois é que houve a separação entre estes dois campos do conhecimento, resultando em disciplinas distintas, embora mantendo muitas convicções em comum. Porém, a autora ressalta que a teoria e a arte pós-moderna contestam esta separação entre as duas áreas, de forma que “as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças” (HUTCHEON, 1991, p.141).

A referida autora aproxima ainda mais as características desses dois gêneros de escrita ao discutir a questão de que tanto os contadores de estórias

quanto os historiadores podem “silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos - e pessoas - do passado” (HUTCHEON, 1991, p.143). Ao passo que a narrativa histórica passa a ser questionada em seu compromisso com a realidade dos fatos e dos acontecimentos, o seu status positivista de conhecimento empírico perde força e é deixado em segundo plano.

Durval Muniz de Albuquerque Jr. traça considerações bastante similares às de Linda Hutcheon ao declarar que o historiador distancia-se do ficcionista por não inventar os dados de sua história, afirmando, porém, que estes mesmos dados deixados pelas gerações anteriores são estudados e analisados com base nos questionamentos e pressupostos do presente, de forma que os documentos históricos acabam transformados em “monumentos esculpidos pelo próprio historiador, ou seja, o dado não é dado, mas recriado pelo especialista em história” (ALBUQUERQUE JR., 1995, p.7-12).

Destarte, a narrativa ficcional contemporânea utiliza os fatos históricos como forma de enriquecimento da produção literária, e está interessada em trabalhar com as diversas possibilidades de representação da realidade histórica, não se atendo apenas aos parâmetros da verdade. Todorov explica esta relação da literatura com a verdade ao assegurar que a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso (...) é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de “ficção” (apud HUTCHEON, 1991, p.146).

Segundo Linda Hutcheon as narrativas ficcionais contemporâneas “instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história” (1991, p.150). Porém esta indefinição entre gêneros textuais não é algo novo, mas constitui-se como uma das características da arte literária “desde o épico clássico e a Bíblia [...], mas a afirmação e o rompimento das fronteiras, simultânea e declaradamente, são mais pós-modernos” (1991, p.150).

A literatura proporciona a discussão sobre determinados momentos da História de um povo, provocando novas olhares sobre os acontecimentos históricos. No romance Pedro e Paula, por exemplo, a Revolução dos Cravos é retomada e discutida. Gerson Luiz Roani afirma:

A Revolução dos Cravos foi contada/cantada por inúmeros tipos de textos que se configuram como testemunhos dos

desdobramentos do acontecimento de abril. Jornais, revistas, livros de testemunhos e obras historiográficas procuraram descrever e, também, entender a dinâmica do processo libertário que desalojou do poder uma ditadura de quatro décadas, promovendo a abertura democrática (ROANI, 2004, p.17).

O romance Pedro e Paula realiza a tentativa de, mais que reescrever ou reinterpretar a história, questionar e problematizar os acontecimentos históricos. No entanto, a forte carga histórica não compromete o teor ficcional, visto que servem para reafirmar e fortalecer os aspectos característicos das personagens, dando-lhes consistência ao passo em que suas atitudes e ações estão em perfeita harmonia com os acontecimentos de tempos tão cambiantes das estruturas políticas, econômicas e sociais de todo um país.

Dessa forma, o romance de Helder Macedo apropria-se da História para problematizá-la criticamente de modo que o texto ficcional constitui-se como importante ferramenta para a compreensão da realidade histórica por trazer em si, através do fingimento ficcional, acontecimentos, ações e comportamentos representativos deste período, perfeitamente capazes de explicar e exemplificar o contexto histórico-social de Portugal e de partes da África nele retratados.

2. O NARRADOR E A CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE

O primeiro capítulo “Entradas e saídas” traz a cena reconstruída do clássico Casablanca como forma de contextualizar o início da narrativa na Lisboa de 1945, Lisboa que, como o próprio título do capítulo esclarece, vive o final da guerra apenas como palco transitório, via de entradas e saídas para a Europa em fins da 2ª Guerra Mundial. Significativo é o autor ter ido buscar na ficção fílmica as bases históricas do romance, conforme ressalta Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1999, p.273).

Assim, desde o início do romance, o narrador sugere a proximidade entre a história e a ficção, escolhendo esta para representar o contexto histórico. Desta forma, sugere também a sua não preocupação com o caráter histórico ou verídico da narrativa, explicitado logo nas palavras que abrem a obra: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (MACEDO, 1999, p.12).

O narrador, ao misturar ficção e fatos históricos, ao deixar claro que não está a contar uma história real absolutamente como aconteceu, mas como poderia ter acontecido, torna evidente sua intenção de distanciar o leitor de uma escrita/leitura autobiográfica do texto e, também, proclama sua escolha a favor da arte como meio de se chegar ao conhecimento, justamente por afirmar a consciência de que, conforme afirma Albuquerque Jr., “a arte, onde o conhecimento provém da consciência do ato de construir, onde o ato de construção nunca é escamoteado, parece se oferecer melhor como paradigma diante desta nova visão acerca do conhecimento” (1995, p. 7-12). Mesmo que no decorrer do romance acabe por surpreender o leitor ao se incluir como personagem tardia do próprio objeto ficcional e a se contradizer, trazendo elementos e referências da vida do próprio autor de forma a confundir-se com ele, confundindo também o leitor que a este ponto já estava seguro da total ficcionalidade da obra e se depara com aspectos autobiográficos.

Porém, longe de ocasionar problemas na constituição do romance, o próprio narrador faz questão de manter esta constante confusão entre ficção e realidade, entre um romance fruto apenas da criação literária e um texto autobiográfico, entre verdades e mentiras. Assim, faz parte do jogo narrativo que o narrador estabelece com o leitor esta imprecisão, esta insegurança nas informações, essa constante ambiguidade, pois este é um romance que se pretende ambíguo, apostando mais nas possibilidades infinitas das incertezas que na monotonia das verdades absolutas.

Dessa forma, o discurso do narrador quase nunca é colocado como algo certo e definitivo, ele está sempre sugerindo uma inversão dos fatos narrados, sempre supondo uma outra maneira das coisas terem acontecido, acolhendo não só possibilidades diversas das narradas como também totalmente opostas ou contraditórias. Jogando com o leitor, o narrador vai construindo uma narrativa marcadamente irônica, que leva o leitor não só a questionar as peripécias da narrativa como também a veracidade dos acontecimentos históricos nela representados. E assim é que o narrador vai construindo a sua narrativa, totalmente contemporânea e representativa dos acontecimentos históricos de Portugal, antes, durante e depois da Revolução dos Cravos, mantendo, porém, forte diálogo com grandes mestres da tradição.

Segundo Edwin Muir, o “objeto” do romance é “provocar nossa curio-

sidade”. Assim a curiosidade pode ser intensificada se “o leitor fôr induzido a querer saber o que vai acontecer depois” (MUIR, 1975, p.8). É isto que acontece em Pedro e Paula: a narrativa vai se desenvolvendo de forma sugestiva e insinuante, dando pistas e possibilidades mais que afirmando, o narrador instaura a “curiosidade”, deixando o leitor sempre intrigado sobre a sucessão dos acontecimentos. De maneira similar, as personagens vão sendo apresentadas aos poucos ao leitor, a emblemática Paula revela-se mais por seus silêncios que por palavras, e assim, em meio a não-ditos e insinuações por vezes irônicas do narrador, as personagens vão sendo construídas.

Referindo-se a Paula e a outras duas personagens femininas - a filha de Walter em *O vale da paixão* (1999) de Lídia Jorge e a mulher do médico em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago - Monica Figueiredo afirma que todas elas convivem com a

[...] ameaça de desabrigo. Vivenciando situações limites, elas tiveram de lutar para garantir um lugar no mundo, uma vez que todas elas foram dolorosamente expulsas de suas casas. Travando uma luta pela sobrevivência, as personagens aprenderam que os corpos que carregam são de fato a primeira (e para sempre definitiva) morada. A aprendizagem desta forma de moradia acabou por construir um percurso que as fez existir enquanto sujeitos (FIGUEIREDO, 2004, p.134).

Ainda segundo Monica Figueiredo, “[...] a história do feminino escreveu-se mesmo entre silêncios e gritos” (FIGUEIREDO, 2004, p.134). Paula vivencia a opressão da ditadura que silencia toda e qualquer voz, constitui-se como uma personagem plena de significados. Ela representa o total oposto do modo de ser de aparências de uma sociedade decadente, representada no romance por algumas personagens como seu pai e seu irmão. É através da oposição entre Paula e seu irmão, Pedro, que se dá o abalamento na estrutura tradicional da sociedade, ou melhor, de uma parcela da sociedade que já não cabe no cenário português pós a Revolução dos Cravos, mas que insiste em continuar com os mesmos padrões, mantendo apenas um modo de vida pautado na reserva e nas aparências.

3. RELAÇÕES FAMILIARES NA NARRATIVA

As relações interpessoais em Pedro e Paula são marcadas pela disputa de poder, pela busca por aceitação social e, ainda, pela necessidade de afirmação da identidade. As personagens principais encarnam em si, metaforicamente, a caracterização de dois modos distintos de pensar e ser em frente às incertezas e dificuldades do mundo contemporâneo: Pedro é inseguro e precisa estar a todo momento reafirmando a sua imagem de rapaz inteligente, responsável e correto para merecer a aprovação do pai, ao passo que Paula, se não demonstra indiferença com relação à apatia do pai, também não modifica os comportamentos característicos de sua identidade para alterar a situação e ser aceita por ele.

No texto “Diferença e alteridade: questões de ética no texto literário”, Janet Paterson afirma que a diferença se processa no confronto com o outro, mas a alteridade resulta de um processo de semantização de traços diferenciais. Ao se evocar a diferença ou a alteridade, é importante, sem dúvida, que se desconfie do essencialismo e que se reconheça, como sublinha Régine Robin, as ambiguidades e complexidades das atribuições identitárias (PATERSON, 2007, p.15). Assim, de acordo com Janet Paterson,

[...] a diferença pode ser marcada de maneira negativa ou positiva, as duas maneiras produzindo um desvio. A semantização positiva pode, com efeito, produzir uma idealização ou uma mistificação, como para a virgem Maria [...]. Em ambos os casos, opera um processo de exclusão (PATERSON, 2007, p.15).

Este é o ponto fundamental para a compreensão não só das personagens Pedro e Paula isoladamente, mas também das relações entre estes dois irmãos. Porém, essa relação não pode ser realmente compreendida sem que se faça uma investigação mais aprofundada sobre as questões de poder que perpassam por toda a narrativa. De acordo com Michelle Perrot muitos estudiosos da atualidade, em diferentes áreas do conhecimento, têm se dedicado a estudar a problemática do poder ou, mais precisamente, das múltiplas e diversificadas maneiras de sua expressão, por vezes camufladas em meio aos costumes e regras sociais. A autora nos dá uma contribuição bastante esclarecedora a este respeito:

O poder não tem sua sede apenas no centro, no Estado: existe todo um sistema de micropoderes, de relações e de revezamento. Por outro lado, o exercício do poder não passa somente pela repressão, mas - sobretudo nas sociedades democráticas - pela regulamentação do ínfimo, pela organização dos espaços, pela mediação, pela persuasão, pela sedução, pelo consentimento. Além disso, o exercício do (ou dos) poder (es) não se resume ao constrangimento e à tomada de decisão; ele consiste mais ainda na produção dos pensamentos, dos seres e das coisas por todo um conjunto de estratégias e de táticas em que a educação, a disciplina, as formas de representação revestem-se de uma importância maior (PERROT, 2005, p.263).

Muitas vezes esse poder de que trata Perrot, poder disfarçado, diluído e perpetuado pelas instituições culturais, passa despercebido como formas naturais de interações entre as pessoas e vivências. Se na maioria das vezes a atenção é concentrada apenas nos grandes poderes, como o Estado, ou naqueles exercidos por meio de forças físicas, é interessante ressaltar o destaque que Perrot dá para as formas descentralizadas ou subliminares de sua manutenção. Assim, o estudo das relações de poder entre homens e mulheres de forma “problemática e dinâmica”, tarefa muito fecunda entre os historiadores da atualidade, não pode deixar de considerar as múltiplas instâncias pelas quais os poderes são exercidos e legitimados, de forma que estudar estas relações interpessoais “é tentar reÀtir em termos de fronteiras, de partilhas, de equilíbrio; de sedução e de amor; mas também de conÀitos e de concessões, de deslocamentos, de poderes e de contrapoderes” (PERROT, 2005, p.264).

No romance Pedro e Paula as instâncias e os jogos de poder perpassam por todo o desenrolar da narrativa: poder entre homem e mulher, marido e esposa, entre pais e filhos, entre agentes da Pide e pessoas comuns, entre a metrópole e as colônias, poderes geradores da guerra, enfim. Todo o romance é construído a partir das ações das personagens que se entregam a uma incessante busca pelo poder e pelo domínio do Outro, pela tentativa de se sobrepor, ser indispensável, insubstituível, necessário a esse Outro, que pode significar tanto aqueles que estão próximos por uma relação de localização física, parentesco ou afetividade, como também o Outro do ser português, representado pelas colônias. O que está em jogo nessa disputa é a busca pela identidade da

nação portuguesa, questão problemática para o povo português desde a perda da grandiosidade experimentada no tempo das grandes navegações.

Raquel Trentin Oliveira realiza um estudo em que trata da temática da guerra no romance português contemporâneo. Segundo a autora a guerra ocupa lugar frequente nestas narrativas, porém de maneira diversa do relato tradicional:

[...] alguns romances contemporâneos portugueses [...] deixam vir à tona o trauma da guerra para, pela imagem literária, possibilitar um exame da consciência nacional e o reajuste do ser “real” português à sua visão “ideal” de si. Então, a função romanesca, nesses casos, é desmitificar a imagem encantadora sobre a guerra e aqueles que a fizeram, desvelando seu lado sujo e perverso (OLIVEIRA, 2005, p.109-110).

Assim sendo, diferentemente do tratamento dado às guerras nas narrativas tradicionais, a literatura contemporânea retoma esses relatos históricos como meio para que a identidade do país seja discutida e reavaliada. Através das realizações dos escritores, a história das guerras, e conseqüentemente do país, passa a ser questionada de forma que os atrozes acontecimentos decorrentes delas não caem no esquecimento.

Pensamento semelhante é defendido por Maria de Lourdes Netto Simões, ao afirmar:

Essas obras oportunizam a redimensão de um presente tanto em relação ao passado, quanto pelo distanciamento que permite um foco diferenciado da percepção imediata. Aspectos aparentemente banais ficcionalizados, mais do que uma informação sobre o passado ou um contacto tranqüilizador, provocam no leitor uma ação questionadora. Sim, porque o artista não dá respostas; ele provoca perguntas (SIMÕES, 2000, p.277).

Portanto, a obra literária não apenas reconta as narrativas históricas da guerra, ela promove a compreensão do tempo presente por proporcionar uma reestruturação do passado, em decorrência do ponto de vista diferenciado promovido pelo distanciamento do fato narrado. No entanto, mais que uma compreensão, os romances objetivam que o leitor empreenda uma ação questionadora das realidades sociais por meio das vivências e das personagens

construídas.

As personagens de Helder Macedo procuram achar estabilidade em um sistema social que está em crise, a insegurança da guerra atinge a todos indistintamente, em maior ou menor grau, é verdade, mas a todos. Paula é a heroína da história, porém destituída de quaisquer princípios da moral tradicional, Pedro julga-se superior e no controle todo o tempo, mas não passa de um fraco dependente do amor e da dependência de outros por sua pessoa para sentir-se seguro, acabando por cometer uma violência ignóbil para com a pessoa que diz amar e professa proteger.

Essas personagens são complexas e contraditórias, escapando perfeitamente de qualquer classificação maniqueísta entre bem e mal. Contraditórias em si, contraditórias em seus sentimentos e em suas relações com o outro. As personagens macedianas cumprem perfeitamente o papel de compor um texto literário, que conforme Paulo Venturelli compreende e propõe, possibilita uma séria reflexão sobre a sociedade: “a literatura propõe visão plural da sociedade - campo minado de diversos, contraditórios naipes de ser e existir. Visão plural significa ir além da linearidade estabelecida entre o certo e o errado, o normal e o anormal” (2002, p.154).

Em Pedro e Paula a condição de gêmeos distancia-se das proposições de identidade partilhada, antes as diferenças são assinaladas desde o nascimento: se os gêmeos são diferentes fisicamente, a mãe trata de oferecer uma diferença adicional ao atribuir um pai para cada um, aproximando Paula do padrinho Gabriel, enxergando nela tanto aspectos físicos como comportamentais do padrinho. Porém, Pedro e Paula funcionam como um par de opostos que se completam, mesmo que depois escolham caminhos diferentes.

Estes gêmeos representam assim duas probabilidades de enxergar o mundo, invalidando suas identidades partilhadas de gêmeos com escolhas totalmente opostas. Enquanto Pedro faz de tudo para ser o filho perfeito, anulando a si mesmo para se tornar a imagem que os outros construíram para ele, Paula busca o conhecimento de si mesma, vai em busca de seus sonhos e desejos, mesmo que o preço seja a não aceitação do próprio pai. Assim, a aparente fragilidade de Paula e sua dependência em relação ao irmão são ilusórias, de modo que as verdadeiras constituições dos gêmeos aparecem espelhadas no início do romance, mas logo se tornam perceptíveis e é Pedro quem se mostra

fraco e dependente da irmã.

Portanto, os irmãos comportam-se de maneira totalmente diversa um do outro, Pedro está preso à imagem que criou de si mesmo, é refém de seu próprio papel de bom filho, estudante brilhante, amigo divertido e anfitrião impecável. Ele sente a necessidade de estar rodeado por pessoas que o admirem e precisem dele, pois a sua pretensa força precisa ser reconhecida para que ele se sintam bem. Abandonar uma identidade própria para viver de acordo com a imagem que os outros projetaram pode parecer uma escolha mais fácil que lutar para se impor, mas uma existência vivida assim pode tornar-se muito mais difícil, visto que o sujeito precisa se anular e aos seus desejos mais profundos para viver em função do outro. Através da carta escrita por Pedro como se fosse para os pais, mas com a sinceridade absoluta para não ser enviada, o narrador ressalta a tumultuada condição interior de Pedro: “Basta de fabricações. Desta grotesca farsa em que me tornei em obediente resposta à fabricação de mim que me foi imposta por vós. Em nome dum amor de que só não duvido porque resultou em que duvidasse de mim. De quem sou. Do que poderei ser. De quem tenho querido ser” (MACEDO, 1999, p.61).

A incompatibilidade entre a imagem criada e a sua própria compreensão da realidade provoca grande sofrimento para a personagem que nem mesmo consegue se reconhecer enquanto pessoa sem que o outro o defina. Mais adiante ele continua em sua constatação dolorosa:

A encarnação da vossa mentira. Mas alguma coisa aprendi nos livros de psicologia. Não há mentiras. Cada mentira é verdade de um eu alternativo. Do eu que responde ao falso olhar vindo dos outros. Ao vosso olhar. Eu sou a mentira do vosso olhar. Por isso sempre que realmente precisei de vós vos encontrei a olhar para o lado. Para quem não sou. Para o eu que não precisa de ninguém porque não existe. É por isso que terei sempre de acabar por magoar aqueles que eu amo. Que tenho de vos magoar a vós. A quem amo mais do que posso porque não posso amar como sou. E só não magôo a Paula porque ela não deixa. Nem o notaria. (MACEDO, 1999, p.61-62).

Na conclusão da carta Pedro se deixa revelar em seu íntimo, em suas inconfessadas fragilidades: “E agora que já sei que não é a habitual mistura de verdades mentidas com mentiras verdadeiras posso dizer simplesmente para

ninguém que estou na merda, na merda, na merda, que não durmo há três dias [...], que até a puta da Paula decidiu ir dar uma curva, que” (MACEDO, 1999, p.63). Se para Pedro é impossível assumir a si mesmo, também há a dificuldade em assumir ao outro como alteridade, tornando um ser extremamente dependente do outro. Entretanto, esta dependência se dá de forma bastante distorcida, impedindo-o de amar, de maneiras diferentes, a mais de uma pessoa ao mesmo tempo, pois sua dependência é total e direcionada a um único ser por vez, primeiro a mãe, depois Paula e por fim Fernanda, a esposa, que passa a assumir o controle total sobre ele.

O que não se pode negar é que apesar de ser taxativo em relação a Pedro, o próprio narrador relativiza suas conjecturas sobre o mesmo ao afirmar que é possível que sua narrativa seja tendenciosa devido à sua declarada escolha a favor de Paula. Assim é que, esta carta em que Pedro se deixa mostrar tão sinceramente pode significar também um recurso narrativo para esquadrihar a alma de Pedro tornando-a visível para aquele mesmo narrador que já havia confessado não poder ter uma visão definitiva da história por a saber de ouvir contar.

A narrativa de Helder Macedo reserva, ainda, surpreendentes desenlaces para o leitor. Assim é que a Pide vai possuir um papel de destaque para a libertação de Paula com relação ao irmão, visto que é ela quem faz com que Paula tome conhecimento das palavras escritas por Pedro na carta que este lhe havia enviado: “sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã” (MACEDO, 1999, p.202). Estas palavras causam profunda revolta em Paula, levando-a a questionar as bases de sua relação com o irmão: “Aquilo era o impensável a acontecer. Alguém que ela amava, não, mais, o irmão, o seu gêmeo, o quase ela própria, a odiá-la, a querer destruir tudo o que ela fosse. E no entanto o Pedro... O seu Pedro...!” (MACEDO, 1999, p.202). Constatações que chegam a causar náuseas e ânsia de vômito em Paula, semelhantes ao que ela sentia na infância quando Pedro a excluía de seus brinquedos, fazendo qualquer coisa que lhe aborrecesse, e, no entanto era ela quem se desculpava. Esta lembrança trouxe também a mesma vontade de reconciliação, de pedir desculpas como se fosse ela a estar errada.

Porém não é isso que acontece e o momento do rompimento e da revelação das verdades entre os irmãos é visceralmente doloroso e caótico. Pedro se mostra

em toda sua mesquinhez, acusando a Paula de deslealdade, atribuindo a ela suas próprias atitudes e características mesquinhas:

O que é que esperavas ajudei-te vitalmente numa fase crucial da tua existência, a todos os níveis. Gostava de ti como uma filha, muito mais do que como duma irmã. Para acabar por descobrir que nem uma amiga leal me eras. Mas isto é evidente que ultrapassa o teu entendimento. (MACEDO, 1999, p.207).

Apesar de todas as acusações sobre a deslealdade de Paula, Pedro se mostra comovido, disposto a abraçá-la como se estivesse a perdoar ao passo que se desculpa, de maneira semelhante a tantas outras vezes. A sua atitude insere-se no campo dos jogos de poderes, de forma que, conforme aponta o narrador, é a perda da posse de Paula que ele não consegue aceitar.

Mas finalmente qualquer coisa de fundamental quebrara mesmo em Paula em relação ao irmão. Estava livre dele. Afinal era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos. Foi o que finalmente percebeu. Livre do poder que ele tivera sobre ela mesma naquilo em que de fato a ajudara e de que haviam ficado restos mais ou menos consentidos por ela. Mas, porque livre, agora também indiferente a tudo que a ele a ligara tão profundamente, da identidade visceralmente partilhada desde antes de nascerem, de gratidão que genuinamente, que exageradamente sentira ser-lhe devida e que agora continuava a reconhecer como um fato a ser reconhecido, mas só isso. Porque afinal essa mesma justificada gratidão se havia tornado na causa de uma menos desejável compaixão cúmplice, da embaraçada pena que também tantas vezes sentira por ele, da decepcionada mas ainda assim persistente admiração pelo seu potencial, pela sua inteligência, por tantas qualidades que o irmão tinha e afinal a fazer tão pouco com elas, a escolher sempre ser o menos para se poder fingir a si próprio que mais pudera ser se assim o tivesse escolhido (MACEDO, 1999, p.208-209).

Paula toma consciência de que o poder exercido sobre ela pelo irmão, sua dependência em relação a ele, era em verdade uma espécie de dominação “consentida” por ela mesma, para retomar as idéias defendidas por Perrot sobre o

“exercício do poder”. Dominação afirmada e mantida de forma persuasiva por meio de uma exagerada proteção e através da gratidão gerada. No entanto, juntamente com estas constatações, Paula toma consciência da fraqueza de Pedro e de que a ligação que a prendia a ele se dava em grande parte devido a sentimentos de gratidão e de exagerada compaixão.

A força com que estas verdades, a tanto e tão profundamente escondidas, encravadas visceralmente em seu próprio ser desde sempre, lhe vem à tona, faz com que Paula desfira as decisivas palavras ao irmão: “Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...” (MACEDO, 1999, p.209). A partir deste momento, a narrativa se conduz para a ação decisiva do estupro que desencadeará os acontecimentos no final do romance. Ou nas palavras do narrador: “E então... Bom, o resto foi rápido e brutal” (MACEDO, 1999, p.209). Todavia, o ato do estupro acaba por representar o elemento final para a libertação total de Paula, pois a violência física rompe com o último laço que a prendia ao irmão.

Porém, o romance não fala apenas de dramas humanos, fala sobretudo de amor, para ser mais preciso, de amores. Amores grandes o suficiente para superar preconceitos e tragédias, para superar as barreiras impostas pela sociedade, pela apatia e pelo domínio violento daquele que diz amar e proteger, mas poda, sufoca e oprime o objeto amado, também fisicamente, mas sobretudo simbolicamente. Amor que supera falências e fraquezas na busca incessante pela liberdade. Liberdade representada não só pelo fim da dominação política castradora da ditadura, liberdade que transgride as amarras impostas até mesmo pelo amor do gêmeo, daquele que representa em sua dualidade a si mesmo e ao outro, de forma que, simbolicamente, ao libertar-se de Pedro, Paula liberta-se de si mesma, de seus medos, suas inseguranças e fraquezas.

De modo que, através do romance, é possível acompanhar as mudanças que vão ocorrendo em Portugal: tendo no ano de 1945 o marco para o seu início, ele percorre importantes momentos históricos até chegar à contemporaneidade. Assim, a geração de Pedro e Paula passa pelos momentos difíceis da ditadura, renasce festiva e esperançosa com o 25 de abril e as novas possibilidades com a descolonização da África, apostando nos ideais de uma revolução social como futuro para o país para logo em seguida ver seus sonhos

frustrados e adentrar em tempos extremamente capitalistas.

Se a perspectiva histórica recriada pelo romance não se oferece de forma eufórica como meio para se alcançar um futuro glorioso, também não se apresenta de maneira totalmente pessimista, antes o romance reconhece as conquistas da revolução, ainda que não deixando de lembrar das suas limitações. As palavras de Oliveira, atribuídas a um outro romance português que fala de Portugal e de África, esclarecem: “A partir de um olhar crítico, irônico, “desheroiciza-se” o feito histórico, a fim de possibilitar-se uma reAção sobre a identidade da nação” (2005, p.118).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance Pedro e Paula insere-se em um grupo de obras produzidas em Portugal que objetivam resgatar os acontecimentos do conÀito colonial em África, como forma de questionar e reavaliar as problemáticas do tempo presente no país. De modo que,

Ao trazer o passado a este presente, outro tipo de relação com o passado se constrói. A sua presentificação é forma de aprofundamento e, principalmente, forma de ques-tionamento do presente. Talvez a maneira possível de, indagando, buscar esclarecer tantas perguntas ainda sem respostas. Talvez a forma de descongelar algumas respostas retidas na memória dos que vivenciaram aquele tempo (SIMÕES, 2000, p.277).

Assim sendo, este romance não poderia deixar de ter um certo teor autobiográfico, mesmo insistindo na ficção que está a construir, o narrador fala de Portugal e de África, do colonialismo português que resultou nos terríveis dramas da guerra, dramas se não superados diminuídos com os esperançosos anos pós Revolução dos Cravos. Romance que se utiliza de personagens complexas e humanas para retratar esses tumultuados tempos portugueses. Apropriando-se das idéias defendidas por Teresa Cristina Cerdeira da Silva sobre a construção ambígua das personagens macedianas, é possível afirmar, enfim, que nenhuma personagem é completamente boa ou má, em essência, mas todas se constituem como personagens carregadas de defeitos e qualida-

des, mesmo que distribuídos em maior ou menor grau.

Enfim, o romance Pedro e Paula constitui-se como uma produção reveladora dos novos tempos. Por ele transitam elementos de teor da oralidade popular em uma escrita carregada de alusões a textos consagrados. Escrita metaficcional, cambiante entre a criação ficcional e aspectos históricos, entre o afastamento narrativo provocado por um narrador que se declara não conhecedor de todos os fatos e não só aceita como propõe outras versões da história, com seu ato narrativo por vezes irônico, mas que não deixa de ser autobiográfico. Pelo romance desfilam ainda as mazelas, frustrações e contradições da ditadura, euforia e esperança em novos tempos, sentimento geral da Revolução dos Cravos e as frustrações pós-revolução decorrentes da não consolidação das esperanças e da perda da crença na revolução e nos ideais ideológicos das lutas políticas. Pedro e Paula constitui-se, enfim, como um romance complexo, mas de uma leitura instigante e problematizadora que leva o leitor a questionar não só a sociedade como também suas próprias convicções, conceitos e certezas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado. In: Caderno de História - UFRN. Natal, v.2, n.1, p.7-12, Jan/jun. 1995. BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland el al. Análise estrutural da narrativa. 2. ed. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis/RJ: Vozes, 1971. p.19-60.
- FIGUEIREDO, Monica. Sobre corpos femininos plenos de palavras: a propósito de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de José Saramago. In: Revista da ABRAPLIP/Associação Brasileira dos professores de Literatura Portuguesa. Nº 3 e 4 (2002/2003). Curitiba: ABRAPLIP, 2004.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, Helder. Pedro e Paula. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MUIR, Edwin. Romances de ação e de personagem. In: MUIR, Edwin. A estrutura do romance. 2. ed. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. A inversão do relato tradicional de guerra no romance português contemporâneo. In: Revista Letras, Curitiba, Editora da UFPR, n. 67, set./dez. 2005, p.109-120.

PATERSON, Janet M. Diferença e alteridade: questões de identidade e de ética no texto literário. In: FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso (org.). Figurações da alteridade. Niterói: EdUFF, 2007.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril - literatura e revolução no Portugal contemporâneo. In: Revista Letras. Curitiba, Editora UFPR, n.64, set./dez. 2004, p.15-32.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo... In: Via Atlântica. n.3, dez. 1999, p.270-283.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O 25 de abril 25 anos depois. In: FONSECA, Aleilton Santana de; PEREIRA, Rubens Alves (org.). Rotas e Imagens: literatura e outras viagens. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000, p.275-288.

VENTURELLI, Paulo. A leitura do literário como prática política. In: Revista Letras. Curitiba, Editora da UFPR, n.57, jan./jun. 2002, p.149-172.

LE ROMAN CAMEROUNAIS FRANCOPHONE: ALTÉRITÉ ET CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE

Marie-Rose Abomo-Maurin

Depuis le premier roman de Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, en 1987, roman qui a provoqué un cataclysme tant au niveau des thématiques abordées que l'écriture romanesque elle-même, le roman camerounais francophone n'a cessé de confirmer son orientation vers une nouvelle esthétique.

Trois raisons à cela : tout d'abord, la volonté de rendre compte des réalités du pays («le Divers») oblige à créer de nouveaux pactes, et ce d'autant plus que l'écrivain camerounais, à l'instar de certains écrivains africains, cherche désormais à ancrer davantage ses écrits dans le territoire national de naissance. Une seconde raison concerne, dans cette volonté à rendre compte du vécu local, la langue d'expression de ces peuples qui, unité nationale oblige, tentent de fondre la multiplicité des langues du terroir en une seule qui soit accessible à tous. Une dernière raison enfin puise sa légitimité dans l'évolution du genre romanesque. Cette déconstruction du roman dont on a hérité du Nouveau Roman français trouve sur le terrain des applications différentes, selon les auteurs. Souvent, la notion du narrateur s'efface, comme disparaît le concept du temps, alors que les espaces romanesques Àctuent ou se diluent. Alors que les premières œuvres d'Eza Boto-Mongo Beti brillaient par leur classicisme, sa dernière trilogie à dominance policière non seulement plonge le lecteur dans la langue des banlieues et des bas-fonds parisiens, mais l'entraîne dans les rouages d'un langage propre à un pouvoir frelaté.

Il va sans doute dire que cette réorientation de l'écriture romanesque en terre africaine exige un repositionnement de la critique et des études littéraires. L'expérience montre que l'appropriation de la langue française passe désormais par la mise à l'écrit des réalités régionales dans leur complexité. Ce qui apparaît, il me semble, plus naturel. La scolarisation permet d'atteindre un large éventail de lecteurs qui ne peuvent plus se contenter d'histoires dans une langue dans laquelle ils ne se retrouvent pas. Si la francophonie permet le par-

tage de la même langue, le français, notre époque montre, par l'ouverture des frontières et grâce aux nouvelles technologies («La mondialisation») que cel-le-ci prend dans chaque région du monde une couleur propre, au point qu'on ne peut ne pas évoquer l'idée d'un nouveau «Babel».

Que dit le roman camerounais francophone lorsqu'il raconte le vécu des hommes et l'histoire du pays? Comment la langue française rend-elle compte de cette façon de dire ce moi profond camerounais?

I - LE ROMAN CAMEROUNAIS FRANCOPHONE: QUAND «L'AUTRE» DÉCIDE DE S'ÉCRIRE ET DE SE DÉCRIRE

Dire sa propre altérité, celle de ces «images stéréotypées [...] mises comme des étiquettes pendant des décennies», pour plagier les propos de l'argumentaire de cette rencontre, revient, en ce qui concerne le roman camerounais francophone, à camper une intrigue dans le territoire national, à y compter ce qui confirme qu'on est «autre», par rapport à une idée géocentrique véhiculée à la fois par l'histoire, je pense à l'esclavage et à la colonisation, et par les instances prétendues décisionnaires qui élaborent le monde depuis un centre: l'Europe .

Dès lors, dire sa propre altérité, cette position dans laquelle on a été relégué, amène à révéler l'éthos et l'habitus d'une terre à partir desquels se sont construits, tout au long des siècles, des modes de vie sur lesquels les individus se sont reconnus. Depuis le premier roman camerounais en langue boulou du Sud Cameroun, Nnanga Kon de Jean-Louis Njemba Medou, en 1932 , œuvre de commande, et soumis au concours des production en langues africaines par la revue Africa, de Londres, les us et coutumes des Boulou ont été développés et connus. Le problème qui nous préoccupe aujourd'hui est celui du roman camerounais en langue française. Qui écrit? Pour dire quoi?

LES ROMANCIERS ET LA DIVERSITÉ DES LIEUX D'ÉCRITURE

Une réalité s'impose au lecteur du roman camerounais, pour peu qu'il s'intéresse à la production des œuvres littéraires. Cet exposé qui évoque le roman camerounais francophone répond d'un choix, celui de ne considérer

que le roman écrit dans la langue française, langue qui légitime l'appartenance du Cameroun à l'ensemble des pays qui composent l'univers francophone. À l'instar du Canada, le Cameroun abrite deux réalités héritées de la colonisation, réalités qui expliquent ses deux langues nationales, le français et l'anglais, en dehors des langues locales.

Un second aspect frappe cette littérature, comme dans l'ensemble des pays qui ont connu la colonisation ou la tutelle : à savoir une production littéraire locale et une autre de la diaspora. La première rencontre des écrivains camerounais qui s'est tenue dans les locaux de la Centrale de Lecture, à Yaoundé, en marge du colloque organisé par le Département des Littératures et civilisations africaines en avril 2009, a permis aux écrivains participants à la table ronde d'échanger.

«Nous sommes dans la caverne. Ce colloque nous a donné l'occasion de sortir de la caverne. Nous ne voulons plus y retourner. S'il vous plaît, nous voulons rester à la lumière du jour»!

Le cri du cœur d'Angeline Solange Bonono lors de la table ronde des écrivains camerounais organisée en marge du colloque à la Centrale de lecture publique sur le métier de l'écrivain a manqué de faire pleurer une assistance tétanisée.

Ces propos que rapporte le journaliste Maurice Simo Djom, autant que ceux qui suivent montrent non seulement la diversité des lieux d'écriture, mais également l'indifférence des écrivains de la diaspora à l'égard de ceux du pays.

Mongo Beti, né en 1932, premier écrivain camerounais de la diaspora aujourd'hui disparu, traverse toutes les générations de romanciers. Arrivé en France en 1951, il s'y installe. Même lorsqu'il aura amorcé son retour au Cameroun où il mourra en 2000, c'est en France qu'il aura fait sa carrière littéraire. Trente ans séparent Mongo Beti d'Eugène Ébodé, qui naît à Douala, en 1962, dans ce pays qu'il aime appeler «Pays des Crevettes», nom donné par les Portugais qui ont découvert le Cameroun. Sa biographie et sa bibliographie témoignent d'une intégration européenne réussie.

Calixthe Beyala n'est pas une inconnue du monde des lettres ni de la littérature féminine. Née à Douala en 1961, elle arrive en France à dix sept

ans. Elle fait des études de gestions et de lettres. Son œuvre se compose de très nombreux romans et essais. Ses prises de position dans les débats de l'actualité française, surtout en ce qui concerne la représentation des minorités visibles marquent le paysage audiovisuel français. On lui reconnaît l'initiative et le rôle de porte-parole de l'association collectif Égalité, fondée en décembre 1998.

Ces nombreuses prises de position autant que ses activités, elles aussi très nombreuses lui valent tantôt de la reconnaissance, tant des colères et haines. Toutefois, il y a lieu, en dépit d'épisodes douloureux dans sa carrière de romancière, de reconnaître qu'elle est l'une des camerounaises les plus prolixes, état de fait qui a été favorisé par le séjour français.

Quant à Patrice Nganang, il est né à Yaoundé au Cameroun en 1970. Il enseigne la théorie littéraire à l'Université d'État de New York, où il vit. Romancier, conteur, essayiste, auteurs de nombreux articles, il parcourt le monde où il donne des conférences. Léonora Miano voit le jour à Douala en 1973. Elle arrive en France en 1991, où elle réside actuellement, pour ses études. Son roman *Contours du jour* qui vient lui vaut le Prix Goncourt des Lycéens en 2006. Elizabteh Tchoungui, née en 1974 à Washington (États-Unis) est une journaliste et animatrice de télévision française. Son dernier roman publié en 2009, *Bamako Climax*, chez Plon, lui vaut d'être lauréate du Prix Orange du livre.

Si l'on constate que, excepté Elizabteh Tchoungui, tous les autres romanciers et romancières cités sont nés au Cameroun, on remarque également qu'en dehors de Nganang, les autres vivent sur le continent européen, surtout en France, ancien pays auquel le Cameroun était rattaché par le lien de tutelle. Une manière de dire que la plupart des ces hommes et femmes ont quitté leur pays pour poursuivre les études à l'étranger et s'y sont installés, contrairement aux écrivains comme Séverin Cécile Abega, aujourd'hui disparu, Jacques Fame Ndongou ou François Nkeme, pour ne citer que ceux-là, qui, tous les jours, affrontent les réalités locales dont ils nourrissent leurs œuvres.

INTRIGUE, THÉMATIQUES ET CHOIX DE REPRÉSENTATION

Si l'intrigue est à considérer comme un enchaînement des faits et des actions dans un roman, qui aboutissent à un dénouement, quel qu'il soit, le choix de la représentation concerne la manière dont l'auteur décide de présenter son

histoire. En somme, c'est à chaque écrivain de trouver le moyen de retenir l'attention et de chercher comment rendre la narration proche de l'attente du lecteur.

Mongo Beti et le polar

Ainsi donc, Mongo Beti choisit l'intrigue policière, avec *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*. Alors que la musique présente un arrière-fond de l'intrigue, elle est également relayée par des bruits de toutes sortes. En effet, dans ce polar, les coups de feu viennent régulièrement déchirer le calme précaire dans lequel vivent les citoyens. La violence occupe tout l'espace narratif, à travers les discours, les courses-poursuites, les enlèvements et le meurtre. Le titre *Branle-bas en Noir et Blanc* résume la situation qui prévaut dans cet univers. Le polar cesse d'être une distraction pure et simple pour élever le romancier au rang d'enquêteur et de policier, fin limier qui hume, Àaire, débusque, dévoile, sévit et punit. La description d'un univers éclaté en une multitude de nébuleuses mafieuses, où les policiers le sont tout simplement parce qu'on les appelle ainsi, où les citoyens organisent leur propre défense, relève de l'hypotypose. L'écriture se fait la visualisation du référent, une réalité locale des plus désastreuses. Elle devient une traduction, celle d'un monde en train de s'écrouler sur ses bases, que certains se sont entraînés à saper régulièrement.

L'univers romanesque du diptyque final reste celui de transgression permanente. Celle-ci commence par le vol qu'essuie le journaliste Zam. Elle s'amplifie avec la découverte du cadavre dans son domicile. La transgression n'est pas uniquement de l'ordre des attaques physiques, elle envahit l'univers psychique et mental de tout un peuple. Que Zam vive d'expédients, s'adonne aux paradis artificiels, se défoule dans le sexe et la musique, pourrait n'être qu'un problème personnel si la dépravation n'était généralisée, que l'incompétence n'avait revêtu les habits de la compétence et que la corruption n'était présentée à tous comme un *modus vivendi* !

Beyala et l'a-topie

Avec le roman de Beyala, le lecteur rentre dans un espace «a-topique». En effet, le récit s'impose à travers l'élimination de l'espace narratif en tant que donnée incontournable du genre romanesque. La lecture de C'est le soleil qui m'a brûlée évoque un seul voyage, du centre d'Awu vers l'intérieur du QG. L'intérêt de la romancière semble plus particulièrement porter sur l'impossibilité de s'extraire de ce QG. Si l'entrée dans ce quartier de la mort apparaît si complexe, en sortir paraît pratiquement impossible. L'idée d'itinéraire y est écartée, comme sont également exclues les notions de repères, de distance, d'éloignement ou de rapprochement. Tout ce qui peut attester du déplacement hors du QG participe du non-dit. Il devient, en conséquence, évident que le roman de Beyala ne puisse nullement évoquer ni la «topologie», ni la «toponymie», concepts absolument liés au voyage.

Beyala invente dans ces conditions un nouvel espace, comprenant toponymes Awu et le QG. Ces lieux-dits aux noms symboliques confirment l'aspect fictionnel de l'œuvre, en même temps qu'ils relèvent d'une symbolique forte. L'espace quotidien vécu par Ateba confine à l'enfermement. Ce coin de terre au bout de l'infini, situé au milieu de nulle part, n'est que le réceptacle d'éléments anodins auxquels nul n'accorde d'importance: pont, poteau électrique... Leur sollicitation par l'écriture participe de la tentative de poétisation de ce lieu humain. Le QG s'avère bientôt intense, puisque profondément exploré. Le lecteur se surprend à voir combien, à défaut d'extension spatiale, Ateba pratique l'occupation approfondie du territoire. La vie se déroule dans les rues où «hommes, femmes et enfants marchent lentement, lourdement» (p.18). Le QG est strié de rues, dans lesquelles se côtoient les populations. Les voies et autres passages dévoilent ce moment favori où la femme s'offre à la nuit. Or, cet univers au bout du boulevard porte une histoire, celle de la naissance d'Ateba et de son abandon (p.133).

Le réverbère et le poteau, par leur retour fréquent dans l'itinéraire cyclique d'Ateba, s'imposent en tant que repères spatiaux. Le refus criant de nommer d'autres éléments ou lieux participe du désir de faire du QG un non-espace, attendu qu'il est déjà un non-sens. Pourquoi ne pas cependant penser que la présence des réverbères marque un pâle espoir dans la nuit sans fin du QG? Son obscurité qui recouvre continuellement les habitants, dominés par les ombres du passé, les accule à leurs derniers retranchements.

La déambulation d'Ateba dans les rues du QG mime sa résolution d'appropriation et de maîtrise de l'espace. Tantôt elle semble déterminée à joindre une destination, tantôt elle revient sur ses pas, reprenant «la rue en sens inverse» (p.92). La marche a pour objectif la quête. Le personnage reproduit des attitudes analogues à celles de Betty. Le déplacement qui se transforme en rituel contribue à la reconstitution et conquête spatiales d'une vie, celle de Betty et de toutes celles qui ont également arpenté les rues du QG. Il y a en outre une recherche de soi, de son enfance engendrée et perdue au coin d'une rue, dans un «nulle part» qu'on ne peut reconstruire. Le voyage circulaire à l'intérieur du QG s'assigne l'objectif de «revenir vers cette enfance tombée trop tôt. Retrouver la vue. Retrouver la voix. Echapper à cette larve vorace qui sévit depuis des générations. Partir» (p.83).

La Ânerie de la jeune fille est alors à assimiler à une «marche dans le vide» (p.116), c'est-à-dire dans le néant. Puisque le temps s'est annulé et que l'espace, à son tour, a été réduit à sa plus simple expression, les habitants ne se déplacent guère plus, leur tentative de s'extirper du QG étant sans objet et sans but. Le récit revendique lui-même l'abolition de toutes ces notions qui rythment la vie, pour ne laisser paraître que l'éternité du plaisir:

Cinq minutes, dix minutes ? Elle ne saurait déterminer le temps écoulé. Sa vie s'est suspendue dans le plaisir de reconstituer des images lumineuses du passé. Abolis les distances, les lieux, le temps. Betty, Irène... Tout se mêle. Odeurs. Voix. Corps. Et la danse démente de ses sens, et les soubresauts du corps sous la pression des doigts, et ses cris brisés qui la soulèvent au paroxysme de l'orgasme (p.117).

Dès lors, se fait évidente la fusion entre le discours et le récit. Le lecteur de Beyala est invité à lire un discours narrativisé. Celui-ci favorise les paroles et les actes au détriment des notions spatio-temporelles. Le roman devient un discours qui touche directement le public. D'où les nombreuses réactions passionnelles à toute la parution des romans de Beyala.

Fame Ndongo et le choix de la transculturalité et de la transgénéricité

Une énigme est généralement une chose à deviner d'après une définition

ou une description faite en termes obscurs. Elle suppose ce qui est difficile à comprendre, à expliquer ou à connaître. Il y a donc à la racine de l'énigme une ambiguïté à relever et à résoudre. Comment dès lors comprendre le titre du roman?

Dès la première de couverture du roman, le titre, L'A-Fric, attire l'attention du lecteur. En effet, il initie un jeu de mots dont le sens se confirme la page 3. Cette autre page, dont le titre est «l'énigme des tortues silencieuses», pose une question: «L'Afrique est-elle un continent à fric ou a-fric?» La «Réponse de la tortue», autre sous titre de la même page, apparaît pour le moins sibylline: «Vous le saurez lorsque la tortue pourra se déplacer sans sa carapace et le pangolin sans ses écailles». Or, on le sait, la tortue ne peut se séparer de sa carapace, pas plus que le pangolin de ses écailles. Comment comprendre donc cette énigme qui concerne l'Afrique, avec ou sans fric? L'ambiguïté discursive qui émane du genre, énigme, transparait d'emblée dans le titre initial: la majuscule d'A-Fric amène en effet à la confusion entre «l'avoir», à fric, expression dans laquelle la préposition à confirme la possession: l'Afrique a du fric, et «le non-avoir», par l'emploi du privatif a, dans sa construction antépositive, suivi du trait d'union qui le lie à fric, non l'Afrique n'a pas de fric.

Si dans l'ensemble du roman, la notion de «fric» (sa possession et sa non-possession) couvre tout l'espace fictionnel. L'ambiguïté suggérée dès le titre et à laquelle recourt l'auteur n'a d'égale que sa volonté de mettre en évidence les discours contradictoires, mais empreints de réalisme, qui circulent sur les richesses de cette terre africaine. Celle-ci est tantôt un continent aux ressources inestimables, régulièrement exploitées par des puissances étrangères, autant que les élites au pouvoir; elle est tantôt une terre pauvre, sans argent que les ONG et autres organismes internationaux doivent aider.

L'Afrique, continent aux ressources inestimables, dont «le sous-sol scandaleusement riche ou la forêt opulente, dense et féconde» (p.27), la discussion des deux intellectuels, Joseph Liba et Emile Silo, que surprend la tortue, semble témoigner de cette vérité. La ville de Dibi reste la manifestation de cette Afrique, «continent à fric». Sa description en fait un lieu de rêve et d'opulence. En effet, «verdoyante et vallonnée, la coquette ville de Dibi aux immeubles futuristes et aux larges avenues étale superbement, non sans une voluptueuse fatuité, son arrogance opulente» (p.46). L'argent de l'Afrique re-

vient à quelques-uns, à une élite, celle des intellectuels peu scrupuleux.

Mais c'est également cette terre pauvre, sans argent, que les ONG et autres organismes internationaux doivent aider. Une «Afrique sans fric» qui subit les assauts de ces maux qui le minent, maux qui s'étalent sur tout le «4è gîte, A-Fric cholérique» (p.25-28). Cette misère convoque ce style incantatoire qui couvre tout le gîte. En effet, fortement ancrée dans la tonalité lyrique, l'incantation forme une suite de formules proches de la chanson. Elle est cette poésie orale qui cherche à produire de l'effet sur le lecteur par la récitation de formules. Dans cette psalmodie où allitérations, assonances, jeux de mots, images, métaphores, comparaisons, antiphrases, oxymores... alternent dans une ivresse qui frise la transe, l'ironie occupe une place de choix. Le style sombre des images n'a d'égal que la vision pessimiste et sceptique qui se dégage du texte. Elles sont nombreuses ces pages dans lesquelles les mots et les lettres s'entrechoquent, produisent un bruit épouvantable, et rappellent les maux qui minent l'Afrique. Le choc des mots et des lettres, autant que celui des syllabes qui se heurtent les unes contre les autres, comme dans toute incantation, procèdent de l'exorcisme. Il faut des incantations pour conjurer le mal africain. C'est alors que l'auteur cesse d'être celui qui raconte une histoire pour devenir le guérisseur dans l'exercice sacré de l'exorcisme, de la délivrance d'un continent, le continent éponyme. Mais souvent l'ironie se nourrit de jeux de mots, dans un système de polyptote, de mots de la famille qui en appellent d'autres en une chaîne qui n'en finit pas.

Il ne s'agit pas uniquement de comprendre, dans cette partie, comment se fait l'insertion d'éléments de la littérature orale dans un roman à la structure classique, il est également nécessaire d'être attentif à cette interpénétration, à cette fusion de données dans l'écriture romanesque afin d'aboutir à un texte homogène. Ainsi donc, avec les nombreux éléments de la culture pahouine que l'auteur injecte dans l'œuvre, il devient de difficile de ne pas s'avouer qu'on s'ouvre sur le transculturel. En effet, l'introduction des sujets et genres littéraires issus de la culture pahouine dans L'A-Fric n'est exclusivement ce qui amène à évoquer la singularité de l'œuvre, c'est l'écriture elle-même qui produit cette modification de la vision et de l'approche du roman. Celui-ci n'est plus cette structure immuable qu'on peut scinder en cinq étapes, suivant un schéma narratif bien connu. Son esthétique est soumise désormais à une

certaine dynamique qu'évoque Josias Sémunjanga. En disséquant L'A-Fric de Jacques Fame Ndongo, ce qui frappe d'abord le lecteur c'est ce récit polyphonique à la structure enchâssée.

L'approche analytique de la structure de L'A-Fric de Fame Ndongo, permet convoquer la notion de transformation narrative selon Tzvetan Todorov. En effet, après avoir passé en revue les démarches de Propp dans Morphologie du conte, de Levi-Strauss dans «La structure et la forme», de Greimas dans Sémantique structurale, Barthes et al. dans Poétique du Récit ou de Bremond dans Logique du récit, Todorov rétablit l'équilibre et distingue les niveaux des textes où se produisent les transformations narratives.

Le récit traditionnel s'ouvre généralement sur un cadre spatio-temporel qui permet au lecteur, dans un pacte de lecture tacite avec l'auteur, de rentrer d'emblée dans le jeu des personnages et dans l'ambiance que confèrent l'espace et le temps. Ce que le schéma narratif nomme « étape initiale ». Rien ne se passe de la sorte dans le roman de Fame Ndongo où, sans avoir à décrire dans l'incipit le lieu et l'espace, on assiste à une accroche in medias res du discours du narrateur. En effet, l'instance narrative qui se désigne à la première personne se contente d'évoquer ses pratiques alimentaires.

Si les personnages principaux sont généralement présentés dans cette accroche initiale et répondent à la question du «qui?», que justifie donc habituellement l'incipit dans le roman traditionnel, si l'ambiance est souvent pressentie, le lecteur s'engage confiant dans l'histoire qui va se dérouler sous ses yeux. L'ouverture du récit de Fame Ndongo par l'auto-présentation du personnage en focalisation interne amène à s'interroger sur le sens du mot «roman» qui accompagne le titre, L'A-Fric. Une tortue qui parle, ce n'est plus tout à fait le roman, mais le conte. De plus, le cadre évoqué est celui de la forêt, de sa faune et de sa flore. Cette tortue vit dans un pays au nom significatif, Bilik, que les Pahouins traduisent par «site ou village abandonné», mais où survie d'une certaine manière la mémoire des hommes, par les vestiges, les traces d'une vie autrefois féconde, tumultueuse, les tombes de ceux qui sont devenus des ancêtres.

Comme dans un conte, les noms des personnages, autant que ceux des lieux relèvent, de la caractérisation. Ils sont donc, à ce titre, symboliques. Dans ce pays de Bilik, deux espaces s'affrontent, Efufup (ville-lumière, p.8),

la représentation du Bien, où vivent les tortues, et Dibi, que l'auteur lui-même qualifie de «cité ténébreuse et ensorcelée des BufÀes enragés et des Tortues terrifiées» (p.19). Mais quand l'ambiance est celle des élections, avec tout ce que cela comporte de rivalité, cette entrée en matière qui se construit sur les six premiers «gîtes», prolonge un moment et conforte l'idée d'un conte. Et au moment où le lecteur se croit installé dans récit d'animaux, voilà qu'on lui annonce qu'une nouvelle intrigue va se dérouler, avec des personnages humains, notification signifiée par la tortue, première instance narrative, qui se contente par la suite de relayer l'histoire entendue. Ce récit second apparaît alors comme une longue analepse, comme un récit enchâssé. Le conte reprend au «30è gîte» (p.239), après l'assassinat du personnage principal du récit enchâssé. Mais l'ambiance y est davantage celle d'une féerie.

La tortue a suivi, émue, ce récit épouvantable. Elle assiste maintenant à une scène surréaliste. Rêve-t-elle? Est-elle éveillée ou endormie? Son petit cerveau enfoui dans sa minuscule tête lovée à l'intérieur de la carapace qui protège son corps ne comprend pas ce qui lui arrive. Elle assiste à un dialogue irréel et fantastique (p.239).

Ce n'est pas, en effet, la première fois que le récit de Fame Ndongo soumet au lecteur des éléments dignes du merveilleux. Si la discussion du «5è gîte» («Fric, BufÀes, Léopards et Tortues en folie») prend sa place dans l'économie du conte, il n'en va pas de même de l'intervention des Louis Armstrong au «6è gîte» («Louis L'Affriqué»). Le merveilleux et le fantastique s'invitent dans le roman et dynamisent le récit, créant au passage quelques incompréhensions et provoquant quelques heurts chez le lecteur peu habitué à cette abondance d'éléments transculturels dans un roman. Toutefois, on reconnaît ces personnages principaux de L'A-Fric qui sont également personnages de contes et de cycles de contes.

Um chien, narrateur intradiégétique

En mettant en scène un chien, Mboudjak, qui signifie «main qui cherche» (Nganang: 2001, p.15), Nganan modifie les règles de l'écriture romanesque qui, jusqu'au présent, en ce concerne le Cameroun, n'introduit comme personnage dans le roman que des êtres humains. Mboudjak est le chien de

Massa Yo. Cet homme, un ex-fonctionnaire, a vécu son licenciement, autrement appelé compression du personnel, comme une déchéance, déchéance dont le chien devient la principale victime. Mais comme il le dit lui-même: «j'ai beau n'être qu'un chien, je ne suis pas con» (p.16). Dès lors, il va suivre le comportement des hommes, analyser leurs faits, gestes et paroles.

Le stratagème romanesque qui donne son charme à toute l'histoire revient au fait que si les chiens se comprennent entre eux, Mboudjak comprend les paroles des hommes qui, eux, malheureusement interprètent toujours de manière erronée ses aboiements. Lui qui est capable d'aboyer «un rire plein d'ironie» (p.17), subit les insultes et les escalades de violence de son maître désormais désargenté. La relation de petits et grands faits quotidiens est à lire comme l'entrée dans les eaux troubles de la société camerounaise. Qu'il s'agisse des autres chiens ou des hommes, les comportements sont similaires.

Le choix d'un animal domestique, proche l'homme, confirme l'animal dans son rôle de narrateur intradiégétique qui rend compte des situations, les siennes et celles vécues par les autres. L'histoire des hommes se lit en parallèle avec celles des chiens. Les défauts sont identiques. L'auteur mise également sur le choix du quartier, Madagascar, dans sa misère galopante, résidence des échoués de la crise. Le naturalisme à la Zola qui se développe dans le récit n'épargne rien au lecteur qui non seulement découvre la velléité des hommes et l'insignifiance de leurs actes, mais également cette «débrouillardise» des petites gens qui, à partir de rien, espèrent sortir d'un univers clos.

Rien n'échappe à l'acuité du regard de chien qui circule, se faufile, se cache, puis rebondit pour aller dépister ailleurs les comportements humains. Le Picaro est devenu un chien, dans un roman de ses aventures, à la découverte des sous-quartiers de Yaoundé et au dévoilement d'une misère à la fois physique et psychologique. Ce voyage même, dans sa circularité, puisque Mboudjak revient toujours dans le bar de son maître, Le Client est roi, aiguise le regard du narrateur. En effet, l'écriture de l'abondance des malheurs et des défauts relatés installe notre chien dans un cynisme des plus cruels. À l'instar d'autres contes philosophiques, Temps de chien, dans ce regard inversé, du regardé vers regardant, ce regard de l'animal vers l'homme, celui de la Planète

des singes de Pierre Boule , s'inscrit dans la verve satirique d'un Voltaire.

EUGÈNE EBODÉ, AU RYTHME DU FOOTBALL

Dans ce roman, *La divine colère*, où l'auteur raconte ses premiers pas dans l'univers du football camerounais, on ne peut manquer d'observer la dédicace qui ouvre le livre et qui est un passe du Pauvre Christ de Bomba de Mongo Beti: «Ce qui vient de se produire, c'est bien ce que je redoutais... Ce que je pressentais est réellement arrivé...». Sans autre explication, cette formule énigmatique un récit divisé en chapitres dont les titres des seuls trois premiers ne revoient pas à une unité temporelle, aux jours de la semaine, puis à un déictique temporel, « hier », comme une chronologie, comme un journal. Le «mercredi » à lui seul occupe deux chapitres dont le premier est suivi de « à l'école», alors que le second est annoncé par un adjectif démonstratif, suivie d'un groupe nominal mis en apposition et qui reprend de manière significative le titre du roman, dans la mesure où elle évoque la colère.

Récit unique dans ce genre, où l'on s'intéresse de près à la passion des Camerounais, cette passion qu'ils partagent avec d'autres pays, pourquoi ne pas nommer le Brésil, le regard que le narrateur intradiégétique pose sur l'univers du jeu, apparaît sans complaisance. Rien ne manque dans la description de ce qui constitue l'environnement quotidien des joueurs et du monde du ballon rond, qu'il s'agisse des dirigeants ou des supporters.

La veine réaliste du roman n'exclut pas l'engagement de l'auteur. En effet, le jeu et les rencontres sportives permettent à Ebodé de mettre en évidence les vieilles querelles qui rendent pratiquement impossible l'unité nationale. Si l'humour est loin d'être absent du texte, surtout lorsqu'on évoque les femmes et les amours, la dénonciation de sacrifices humains, dans ce qu'il appelle «l'opération de purification» (p.121), autant que d'autres extravagances extrafootballistiques construit en filigrane la révolte de l'auteur. On s'aperçoit que le football est une guerre et chaque match une bataille rangée, non pas entre les équipes qui évoluent sur le terrain mais entre leur supporters, prêts à des actes répréhensibles pour voir gagner leur équipe.

Un roman sur le football, c'est l'ouverture d'une nouvelle brèche dans laquelle le regard s'infiltré et saisit non seulement le mouvement, mais éga-

lement l'accessoire qui très vite devient le danger, outil d'un fanatisme aussi virulent que tout autre engouement extrême. Mieux que d'autres romans camerounais, *La Divine colère* déploie des situations d'altérité internes où les enjeux, apparemment bénéfiques à certains, peuvent conduire à des excès insoupçonnés.

L'analyse rapide de ces quelques romans vient de montrer non seulement quelques choix de représentation scripturaire, mais également certains des thèmes abordés par le sauteurs. Il semble ce pendant que ce qui marque également cette altérité qui parle d'elle-même, c'est son utilisation de la langue française.

II - LANGUE FRANÇAISE ET L'ÉCRITURE DE SON ALTÉRITÉ

Ce qui caractérise la langue des romans camerounais des deux dernières décennies c'est avant tout cette volonté de s'inscrire dans la langue du terroir. Quelle est-telle ?

LANGUE FRANÇAISE ET PENSÉES CAMEROUNAISES

Le pluriel de «pensées camerounaises» révèle, si besoin était, la multiplicité des groupes ethniques et linguistiques que compte ce pays.

TRADUCTION DES LANGUES LOCALES

La systématisation du stéréotypage langagier relève de la création de clichés. Elle concerne aussi bien la disqualification et que la qualification. Elle naît des antagonismes et des oppositions, autant que des faits de la vie courante et se cristallisent dans des expressions associées à des codes linguistiques. Tchougui et Nganang puisent abondamment dans cette gamme d'expressions toutes faites, traduites des langues locales, surtout lorsqu'il s'agit d'injure.

Tchoungui, dans *Je vous souhaite la pluie*, traduit régulièrement l'éwondo, sa langue maternelle et langue de la capitale. Cette traduction, transposition d'une pensée, nourrit le discours direct quand les locuteurs sont Camerounais. Quand Ngazan de se prostituer et de s'adonner à la «bordellologie», la narratrice précise: «c'est une question d'honneur. Elle n'est pas n'importe qui, elle ne descend pas de n'importe quel arbre» (p.15). «Ne pas être n'importe qui» a pour corollaire «tu me prends pour qui?» Cette interrogation rhétorique qui confirme l'exceptionnalité de l'individu qui la pose; elle permet par la même occasion de d'afficher son mépris et sa supériorité à devant ses interlocuteurs.

Dans le même temps, «tu es qui?» se charge de connotations négatives. La question élimine de la joute dialogique cet autre qui semble introduire un propos hors contexte. D'où cette colère de cette passagère envers un policier «Ma petite dame, tu es qui d'abord pour m'appeler ma petite dame, tu es qui pour te permettre ces familiarités avec moi? Tu étais où quand on vendait la politesse?» (p.113).

«Tu es d'abord qui» suggère du mépris à l'égard du contradicteur. La veine belliciste et railleuse du personnage de Tchougui se traduit par «c'est quoi même?» (p.31, 32) marque de l'agacement et parfois tic langage. Dans ce «petit théâtre de la rue» (p.23), le verbe «voir» revêt une signification toute particulière, par le déplacement sémantique lié à un usage contextuel. Très rapidement, le verbe devient polémique. «Vois-moi...» ou «voyez-moi», «vois comme tu es», «vois-moi tes grosses fesses» (p.16), «voyez-moi ce vaurien!» (p.23); «Mouf! Vois-moi ce domestique du ciel, qu'il dise plutôt «Air Peut-être» vous a transportés comme un troupeau de zébus et se fout de vous revoir à bord de ses brouettes volantes» (p.111) sont autant d'exemple qui permettent d'illustrer le sens de ce verbe.

Patrice Nganang, dans Temps de chien, ne lésine pas non plus sur l'utilisation des stéréotypes langagiers. «Est-ce qu'un grand est un petit?» (p.24) renvoie à ces expressions toutes camerounaises dont le sens échappe aux étrangers. Si les adjectifs substantivés «grand» «petit» s'opposent sémantiquement, cette antonymie se veut ici renforcée, afin qu'il ne puis jamais avoir de confusion. En effet, le grand fonctionnaire qui a été un grand homme, en dépit de son licenciement se prétend toujours un grand homme. «N'est-ce pas c'est eux qui tiennent le pays?» (p.139) n'est pas plus de réponse que la première expression, tant est-il que la question rhétorique devient l'élément principal d'un argumentaire.

Le style oral qu'on rencontre dans la plupart des textes montre cette appropriation de la langue française par les auteurs. Rien d'étonnant dès lors que Patrice Nganang précise lors d'une interview à Ada Messomo, le 6 janvier 2002:

J'inscris mon écriture dans le présent concret du Cameroun dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là. La sincérité veut

que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle, car je travaille sur une cartographie littéraire de Yaoundé Zam, le personnage principal de Mongo Beti dans *Trop de soleil tue l'amour*, est accusé de meurtre. Mais comment prouver son innocence dans un pays où il est interdit aux forces de la police de mener une enquête digne de ce nom? Rien d'étonnant dès lors que Zam évoque les morts connues de tous pour lesquelles le pouvoir est désigné autant par la rumeur que par des faits (p.21, 33), «Comment tu dire même une chose pareille, toi aussi ? Ouais ! Je confonds quoi? Qui fait toutes les saloperies ici, ce n'est pas le gouvernement ? Qui tue les gens ici, ce n'est pas le gouvernement?» (p.29). Ces disparitions suspectes concernent également celles susceptibles d'avoir été orchestrées à l'étranger (p.55).

Les derniers romans de Mongo Beti subissent une forte imprégnation des langues et de l'expressivité locales. Celle-ci commence par l'emploi des interjections beti. Aka (comprendre «zut!») (p.104, 107), marque d'agacement, d'indignation ou de déception, inscrit le discours dans une langue régionale que les personnages maîtrisent. Il en va de même de «Ekyé» (p.120, 121, 177, 178) ou de «Nna wama!» (ma mère!) (p.29). Ces interjections ouvrent la phrase, en même temps qu'elles renvoient à l'affectivité du locuteur. Nganang n'hésite pas à faire entendre voix dans la foule criant: «C'est-même quoi ça, anti Zamba ouam!»

L'expressivité de la langue romanesque naît par ailleurs de clichés, traductions des langues locales que Mongo reprend. Dans «mais d'où tu sors?» (p.38) s'affirme la volonté de montrer le ridicule de son interlocuteur qui ne semble pas au fait des réalités ou de la situation évoquées. Le mépris affiché à l'égard de son interlocuteur transparait à travers la réification («d'abord tu es quoi?» (Id.: 69)), alors que la locution adverbiale «d'abord» marque la condescendance du locuteur.

Edmond Biloa, dans *Le français des romanciers négro-africain* (2007), recense les constructions syntaxiques locales rencontrées à la lecture des romans. Mongo Beti ne déroge pas à l'emploi de ces constructions à la fois lexicales et syntaxiques. Si «c'est quoi» signifie un agacement feint, «tu as même vu quoi» (1999: 110) reste la preuve d'une menace qu'il est nécessaire de prendre au sérieux. Par moments, le pronom interrogatif «quoi» renforce la structure du cliché langagier, sans pour autant se départir de sa por-

tée d'interrogation rhétorique qui exclut toute réponse et semble manquer l'inutilité du propos, comme dans «ça fait quoi des efforts» (Id.: 94). Le commissaire, que le narrateur nomme «une espèce de sergent Garcia africain à la corpulence sanglé et boudinée par une tenue redondante» (Id.: 119), ne lésine pas sur ces formulations qui constituent son fond langagier. «Je connais ton dossier, tu sais? Ton papa-là même, c'est quoi? Il meurt tous les deux mois? [...] ta mère même-là, elle meurt toutes les six semaines?» (Id.: 119). La réplique d'Antoinette à Eddie apparaît comme la concentration de ces éléments constitutifs du langage africain de Mongo Beti: «Ouais, Eddie, ici même je fais déjà quoi? Tapineuse, non? Tapineuse ici ou tapineuse là-bas, c'est pareil, non?» (2000, 96).

Le recours fréquent à l'emploi adverbial de «même», seul ou suivi d'autres adverbes ou de pronoms, caractérise la nouvelle écriture de Mongo Beti, marquant nettement la rupture avec son ancien style classique. En effet, on passe aisément de «Ouais, tu es même comment, papa [...] Mouf! Débrouille-toi avec ton sale toubab, toi-même sale type» (1999, 101) à «vous êtes même comment» (Id.: 119), à l'emploi de «alors» aux multiples acceptions. En effet, si «Et alors» (Id.: 105, 112) permet de narguer son interlocuteur. Comme tous ces éléments qui participent à la création d'une langue romanesque toute camerounaise, le «non» final ou le déictique marqueur final «là» donnent à chaque situation une signification singulière et une portée propre. Mais ces éléments qui marquent la rupture linguistique dans le roman de Mongo Beti ne sont-ils pas les mêmes qui participent de la transmutation discursive à l'intérieur même du genre romanesque?

Mongo Beti semble avoir pris des libertés incontestables dans les romans écrits au moment où il décide de vivre en Afrique. Rien de tel que de se couler dans l'expression et la sensibilité du cadre référentiel des personnages pour une esthétique qui s'imprègne de la couleur locale! Le texte ainsi construit dans une langue nouvelle cesse d'être uniquement un outil de description ou de communication. Il devient un lieu où se succèdent des actions, tantôt rapides, tantôt longues, un creuset de manipulations et un champ de transformations possibles.

On le sait, le discours détermine le peuple qui l'emploie, voilà pourquoi le texte ne se contente pas d'être à l'origine de la production du social, il est lui-

même un produit social. On peut sans se tromper dire qu'il est performatif, dans la mesure où expose, à partir d'une démonstration, l'action qu'il exprime; il relève de la réflexivité, c'est-à-dire une réflexion sur lui-même, surtout lorsqu'il s'agit du polar ou de l'intrigue policière, comme dans ce cas d'étude.

INSERTION DE PROVERBES ET TRADUCTION

J'ai bien reprendre cette définition du proverbe de Jacques Pineaux , «*un proverbe est une forme nette frappée, de forme généralement métaphorique, par laquelle la sagesse populaire exprime son expérience de vie*». En ce sens, il produit une image, celle d'un vécu, d'une expérience. Elizabeth Tchoungui titre son roman *Je vous souhaite la pluie*, un proverbe dont le personnage principal explique l'origine dans le texte. Sa rencontre avec des habitants du Nord Cameroun où son voyage de noces l'amène, cette la zone sahélienne «*où l'eau est ce qu'il y a de plus précieux*» (p.105), reste elle, issue de la forêt où l'eau ne manque jamais, déterminante. Le proverbe provoque la prise de conscience des particularités du pays. Dans sa dialectique, on le voit, le proverbe associe deux situation, celle de l'origine que l'on ne maîtrise pas toujours, et celle présente.

Le roman, *L'A-Fric*, de Jacques Fame Ndongo regorge de proverbes utilisés comme des arguments d'autorité. «*La femme ne dissimule pas sa nudité quand elle est sur le point d'accoucher*» (p.91), adressé à Nyate Nko'o, le grand fonctionnaire à la grosse voiture qui refuse de prendre l'émetteur du proverbe, expose deux situations: celle de la femme sur le point d'accoucher qui ne peut plus avoir honte, parce que la nécessité est maîtresse de al situation; celle de l'émetteur qui, avec humilité, se rabaisse parce que la situation est critique. Dans les deux cas, les conditions évoquées nécessitent la compréhension de l'interlocuteur. Leçon de sagesse et de modestie qui s'intègre dans la narration, autant que cet autre proverbe: «*La civette s'est régalée d'un mille-pattes à force de le voir fréquemment*» (p.109), ou cette série qui ouvre la prise de parole d'Elé Mvondo, le plus âgé du village: «*Nos ancêtres disaient que le ruisseau ne saurait avoir peur de la forêt et que ce qui tue le céphalophe est à attaché à sa propre patte ; d'autre part, le membre viril d'un enfant*

s'avère plus volumineux que celui de son père, sachez qu'il s'agit d'une hermie» (p.146). Toujours en situation dialogique, ou dans la joute oratoire, les proverbes enseignent une sagesse à laquelle le roman recourt. Il tient lieu non seulement d'ellipse narrative, puisqu'il est le condensé d'un petit drame, mais également d'argument.

Il va sans doute dire, en guise de conclusion, que la création linguistique et lexicale est source d'enrichissement du vocabulaire et de la langue camerounaise. Dans ce pays où les aventures de Oncle Otsama de Daniel Ndo et celles de Jean-Michel Kankan d' Afana Ebogo Dieudonnée, pour ne citer que ces deux humoristes, abreuvent le pays d'histoires croustillantes, la langue devient un moyen d'exploitation du vécu quotidien. Oncle Otsama, le digne fils éwondo, et Jean-Michel Kankan de la riche région de l'ouest, apportent à la langue française ces aspérités et ces truculences que l'homme de la rue développe à travers le francanglais. Si nous n'avons pas eu le temps d'aborder cet aspect de l'altérité, à travers la construction d'un parler national, soyez sûrs qu'il fera l'objet de notre prochaine rencontre.

LA POESIE DE TCHICAYA U TAM'SI: D'UNE ECRITURE MARGINALE A UNE PENSEE UNIVERSELLE

Maurice AMURI Mpala-Lutebele

INTRODUCTION

La littérature écrite congolaise, en Afrique centrale, se présente aujourd'hui comme «dévoilement d'une identité singulière, celle de la Terre natale, en l'occurrence le Congo [Brazzaville, mais] elle est aussi acte présente au monde. Parce qu'elle est interrogation majuscule sur le destin national, elle est aussi regard, mieux, questionnement sur le devenir de l'Afrique et de l'humanité». Animé par ce questionnement sur le devenir de l'Afrique et, par la suite, de l'humanité, Tchicaya U Tam'Si s'associe et prend part à l'acte littéraire congolais, négro-africain et francophone tout court.

L'univers culturel de sa poésie repose alors essentiellement sur le fonctionnement classique du signe poétique dans la communication artistique, sur le fond culturel africain et celui de l'espace francophone. Cette triple origine inspire, d'une manière ou d'une autre, une écriture poétique, pourtant marginale dans le sens d'une «originalité [qui] réside dans [le] refus constant de se jeter dans la mêlée, [la] tendance à nager hors des grands courants, [la] recherche permanente d'une manière personnelle d'aborder les problèmes communs, [donc, le] goût tenace pour une marginalité narcissique». Cette marginalité se crée dans un processus de symbolisation à plusieurs dimensions, à savoir le glissement de l'explicite à l'implicite par zone d'interférences sémantiques, l'appropriation du français, langue d'emprunt, la dérision et l'intratextualité à double entrée.

Et pourtant, cette poésie aux couleurs spécifiques part des tourments intérieurs du poète, de l'histoire douloureuse de l'Afrique pour situer le con-Àit «Oppression - Libération» sur le plan universel: ses privations maternelles, patriotiques, voire humaines, la traite des esclaves noirs et la colonisation de l'Afrique ne servent finalement que de «prétexte» au poète pour réÀéchir sur l'Homme aux prises avec la violation de ses droits qui relève de l'aspect irrationnel de la vie: «l'homme, où il se trouve, est un supplicié, un martyr,

un non-être ...» Tchicaya U Tam'Si va ainsi au-delà des sentiers battus (les problèmes des Noirs) pour dépasser les frontières de la race et privilégier l'Homme en société: ne plus aborder les problèmes de l'homme en termes raciaux, mais sociaux.

1. ECRITURE MARGINALE

La préoccupation d'humaniser les contacts avec l'Autre crée en Tchicaya U Tam'Si un problème vital, une angoisse fondamentale: «l'autre m'a souvent manqué, avoue-t-il. La rencontre m'a toujours paru impossible, très difficile [...] Alors j'essaie de rendre cette rencontre possible en parlant.» Le poète se met donc à la recherche d'une rencontre: la rencontre avec la vie, avec l'autre, avec l'homme. Comment? Par la parole. De son angoisse naît alors sa poésie.

L'écriture poétique de Tchicaya U Tam'Si n'échappe pas cependant totalement aux propriétés générales du processus de symbolisation où «le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé» . Le signe y devient au centre de toute l'attention. Celle-ci le dote d'une valeur esthétique expressive, d'une «couleur» ou d'un «ornement» expressifs . Mais, en plus de ce langage symbolique inhérent à toute poésie, le processus de symbolisation de l'écriture poétique de Tchicaya U Tam'Si se caractérise par des instances poétiques particulières.

GLISSEMENT DE L'EXPLICITE À L'IMPLICITE PAR ZONE D'INTERFÉRENCES SÉMANTIQUES

La lecture de l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'Si révèle que sa poésie est essentiellement celle des images vivantes: le fait socio-historique inspirateur est généralement choisi parmi les éléments vivants, les réalités socio-culturelles qui entourent l'homme (l'eau, le feu, etc.). Ces éléments vivants, visibles, matériels, deviennent en effet fabulation, images poétiques par la création d'une zone d'interférences sémantiques tantôt entre le titre et le sous-titre du recueil de poèmes, tantôt entre ce sous-titre et les titres des poèmes, voire entre tous les trois énoncés titrants. Ce qui permet le glissement de l'explicite du titre à son implicite ou à son symbolisme: ces interféren-

ces produisent ainsi un réseau de lignes thématiques qui suggèrent le contenu du recueil. Le processus paraît évident d'autant plus que «le mot [du titre] comprend, d'une part, les sens régulièrement enregistrés par le dictionnaire, d'autre part, [acquiert] un certain nombre de séries associatives, fonctionnant, par connotations successives, comme élargissement de ses sens fondamentaux». Mais, chez Tchicaya U Tam'Si, la fonction désignative ou référentielle des titres devient la fonction poétique surtout par ce jeu d'interférences sémantiques entre les trois niveaux d'énoncés titrants. Voyons-le à travers ces quelques cas illustratifs.

Feu de brousse présente, pour sa part, un titre essentiellement à fonction désignative, au départ. Élément concret, vivant, fait social africain, le feu de brousse renvoie à deux réalités. D'une part, il fait penser à ses effets dévastateurs: le feu de brousse décime, détruit tout à son passage et, souvent, sur une vaste étendue. Le contenu du recueil ainsi titré serait-il le témoignage du poète sur le drame collectif de son peuple? Les titres des poèmes «Feu de brousse», «Le vertige», «Le vol des vampires», «Nature morte» annoncent le même contenu: l'oppression.

D'autre part, après le passage du feu de brousse, le sol devient très fertile, prêt à donner une nouvelle vie: le passage de la mort à la vie, à la renaissance. Le deuxième contenu désigné par là serait la renaissance, l'engagement à l'ouverture et à la paix auxquels le poète invite le «rescapé» du feu de brousse. Cette nouvelle vie partirait du séjour du «dépossédé» à travers sa terre natale (cf. «A travers temps et Âeuve») pour une prise de conscience (cf. «Présence») qui se met debout (cf. «Debout») et marche pacifiquement (cf. «Marche») vers de nouveaux horizons: la libération.

Le titre Feu de brousse apparaît donc explicite par sa fonction désignative. Mais Tchicaya U Tam'Si ne se contente pas de l'explicite: il fait suivre le sous-titre «Poème parlé en dix-sept visions», sous-titre qui fait penser aux idées oniriques du poète et qui fait voir que le recueil contient un seul poème, une seule réalité, un seul message, mais tissé de dix-sept composantes: l'unité de la pluralité.

Les dix-sept visions ont chacune un titre. Leur ordre dans le recueil peut donner une cohérence sémantique, bien que symbolique, à tous ces titres. On voit que ces derniers «s'appellent» mutuellement pour créer une «phrase isotopique»

du recueil qui dirait: «A travers temps et Àeuvre», de la «Natte à tisser», décimée par le «Feu de brousse», ont découlé «Le vertige», «Le vol des vampires» et la «Nature morte»; il en est sorti ensuite une «Présence» qui, se voulant «contre-destin» par un nouveau «chant ininterrompu», s'est dit: «Forçat», mets-toi «Debout» et «Marche» ...

Cette cohérence, suggérée par le sous-titre, annonce à coup sûr ce que Jacques Rancourt appelle, chez Tchicaya U Tam'Si, «un genre poétique auquel il reviendra régulièrement: la suite poétique» En effet, après lecture des poèmes de ce recueil, J. Rancourt constate que Tchicaya U Tam'Si «s'autorise, ici et là, la reprise, d'un poème à l'autre, des mêmes vers, simple répétition ou modulation nouvelle, comme on le fait en musique». Il ne s'agit nullement d'une simple répétition, mais chaque titre du poème, ou mieux, chaque nouvelle «vision» constitue une nouvelle modulation pour la cohésion de l'ensemble. En dernière analyse, l'explicite du titre du recueil devient symbolique par son sous-titre.

A l'instar de Feu de brousse, Le Ventre recourt aux éléments vivants pour se titrer. Le ventre est en effet l'organe du corps humain d'où pratiquement tout vient. De là ses deux fonctions essentielles: la fonction maternelle, qui part du séjour fœtal jusqu'à la naissance, et la fonction intestinale qui commence par la manducation et se termine par l'excrétion. Cette double fonction fait du ventre un organe vital, un organe qui donne la vie et qui l'entretient. Toute vie vient donc du ventre, surtout du ventre de la femme. Ce recueil parle-t-il donc de l'origine de la vie?

Trois fonctions paratextuelles agissent ainsi sur le lecteur en contact avec le titre Le Ventre: la fonction psycho-sociale qui le renvoie aux rôles joués par le ventre dans ses réalités sociales, la fonction désignative qui le pousse à conclure de ce dont parle le poète dans son recueil, et la fonction publicitaire (conative) qui le provoque et l'incite à y chercher l'origine de sa vie. Ici aussi, l'explicite du titre s'arrête là.

Mais notons que la fonction désignative s'est manifestée sous forme interrogative. Ce recueil parle-t-il donc de l'origine de la vie? Est-ce alors un traité de biologie? Toutes ces interrogations, en «séries associatives», conduisent au caractère symbolique du titre. En effet, par sa double fonction vitale,

le ventre symbolise une ou des origines et acquiert, par le fait même, plusieurs statuts: par la «semence» en lui, la gestation et la parturition, le ventre devient successivement épouse, mère, clan, pays, race, ... En cela il incarne les origines biologiques et sociologiques; les sentiments d'amour, de sécurité, de bienfaisance, de solidarité; les signes du destin; ... Par contre, en consommant tout ce qu'il reçoit par la manducation, le ventre acquiert l'image du goinfre, de l'ogre. La décomposition des nourritures qui s'opère en son sein le fait même passer pour une tombe. Sous cet angle, le ventre symbolise la destruction, la dévoration, la saleté, les instincts bas, le caractère viscéral de la vie qu'il donne. Le symbolisme du ventre s'élargit ainsi pour en faire «le siège des passions».

Le symbolisme du titre *Le ventre* apparaît davantage avec la technique «la suite poétique», évoquée déjà dans le sous-titre «Poème parlé en dix-sept visions» de *Feu de brousse*. A la différence que ce n'est pas au niveau des titres des poèmes que cela se fait, mais à celui des sous-titres des poèmes. En effet, neuf titres des quatorze poèmes du recueil sont suivis d'un sous-titre, quelque peu particulier: il s'agit d'une phrase mise en exergue par une typographie appropriée tantôt sur la même page que le titre du poème, tantôt en retrait, sur la même page que le début du poème lui-même. Non seulement le contenu de cette phrase mise en relief (considérée comme sous-titre par nous) s'accorde avec le titre du poème et celui du recueil, mais il entretient aussi avec ses correspondantes des rapports sémantiques qui, finalement, reÀètent l'homogénéité des lignes thématiques du recueil.

En effet, les deux fonctions essentielles du ventre, maternelle et intestinale, se retrouvent dans les formes affirmative et interrogative de la phrase en exergue du titre «Comme à Montségur»: La certitude de l'indicatif de «Tout mon cœur vous a/porté au ventre» rassure le lecteur du climat de sécurité, de protection et de solidarité dont il peut jouir auprès de ses origines. La plénitude ou la totalité traduite par l'adjectif «Tout», les substantifs «cœur», «ventre» et le verbe «a porté» le soulignent bien. Par contre, l'incertitude ou le Àotte-ment de l'interrogative dans «Et le dos a tourné à quel/vent? Sauriez-vous vos/cris des ossements?» soulève les inquiétudes du lecteur! A cela s'ajoute le registre négatif de l'expression «le dos a tourné» et des substantifs «cris» et «ossements» qui rappellent la décomposition dans le ventre, autrement dit l'aspect viscéral de la condition humaine.

Ce caractère viscéral de la vie est repris par le titre «Les corps en friche», abandonnés, sans protection; «corps» à la recherche d'un milieu sécurisant, solidaire: leurs origines. Ce qui est mieux traduit par la phrase en exergue de ce titre: «je pense à un livre / qui sent le cœur / où rien ne vocifère / où tes cheveux moussent / à mes pieds. / O faites-moi un toit d'ardoises / de vos mains pieuses!» La même demande, la même prière se poursuit, mais s'intensifiant, dans le titre «Fermez la porte, on meurt!»: prière-ordre!

Mais pourquoi cette insécurité? D'où vient ce caractère viscéral de la vie? s'interroge le lecteur. «On ne fuit / que ce que / l'on a perdu (sic) ... / Son âme aussi?» répond la phrase en exergue du titre « Fermez la porte, on meurt». Cette situation est donc due à une perte, à la perte de la personne humaine, de ses valeurs; sans doute de «son âme aussi», ou peut-être il en reste encore quelque chose à sauver. C'est ce que nous pouvons lire dans l'interrogative «Son âme aussi?». Mais qui est responsable de cette perte? Lisez «L'Afrique», semble nous dire ce nouveau titre où la phrase en exergue responsabilise l'Afrique elle-même (?), la nature humaine (?) (cf. le féminin de «sanglante» et de «seule» dans: «Demain la lune te montrera / du doigt / Et tu seras sanglante / Va seule à la source / te laver les yeux.» Responsabilisé(e) vis-à-vis de sa situation, l'Afrique, l'homme est aussi seul(e) pour «se laver les yeux», pour se purifier, pour se sauver, pour se faire homme (cf. Jean-Paul Sartre).

Pour ce faire, le titre «D'un chant à l'autre» semble proposer une voie: passer d'une aube à l'autre» en se dépouillant du «chant» souillé et souillant, et ne s'accrocher qu'au «chant» qui «gardait mon cœur / contre mes appétits d'ogre,» comme l'indique cette phrase en exergue: «le rire est le seul uniforme / que je n'ai jamais porté / en haillons dans les orgies!»: la seule valeur qui soit restée pure à l'homme et qu'il puisse encore partager (cf. uniforme) avec d'autres hommes c'est le «rire», le contact, l'ouverture, la sociabilité. Il doit absolument la préserver, surtout chez lui, avec les siens, ses frères. Le titre suivant et sa phrase en exergue le soulignent bien: «Sous le ciel de soi», «Dessiner certains cœurs à / l'encre de Chine. / Leur donne plus de couleur.»

Pour y arriver, l'avant-dernier titre, «Les Corps et les biens», formule la dernière recommandation à travers sa phrase en exergue: «je condamne l'homme / à perdre le mépris / de soi-même et la folie des femmes qui le perd»: prendre conscience de sa personne et avoir confiance en soi-même.

C'est à ce prix-là que «Le Ventre reste» (le titre du dernier poème) et garde sa symbolique positive. Parti du «ventre» avec ses deux fonctions antithétiques, nous débouchons sur le «ventre» voulu utilitaire par le poète.

Tchicaya U Tam'Si s'est donc servi du jeu de la phrase en exergue pour, d'une part, faire jouer finalement la fonction poétique au titre du recueil et à ceux des poèmes, et d'autre part pour établir l'isotopie de l'œuvre. Aussi la structure du recueil se dessine-t-elle déjà à travers tous ses énoncés titrants. Bernard Mouralis fait remarquer à ce sujet qu' «on sera sensible à la façon dont celui-ci s'organise selon un schéma circulaire qui nous conduit du ventre au ventre,» en passant par des voies de sa purification proposées par le poète.

La transformation du fait socio-historique en fait littéraire, en image poétique, se réalise donc par la création d'une zone d'interférences sémantiques autour du fait social, entre les trois niveaux d'énoncés titrants du recueil de poèmes.

APPROPRIATION DU FRANÇAIS

Toute création artistique, a fortiori poétique, est avant tout dévoilement dans un mouvement énonciatif, communicationnel: dévoilement de l'expérience collective vécue en expérience par une expérience; expression de l'âme collective, l'œuvre d'art devenant le carrefour de plusieurs discours, de plusieurs expériences qui forment cette âme collective. Mais, cet exercice se réalise aisément dans la langue de cette âme collective, sa langue culturelle.

Enracinée dans le génie bantou, africain, la poésie de Tchicaya U Tam'Si résonne comme la voix des ancêtres dans la mesure où elle puise le principal de son matériau poétique dans la tradition orale: «je suis un griot et qui dit griot dit inévitablement fantasme, imaginaire. Je suis resté un disciple des maîtres de l'oralité», se proclame-t-il.

En effet, l'oralité, entendue comme «un ensemble d'organisation de la parole orale traditionnelle», est le creuset véhiculaire de l'âme bantoue, africaine. Elle est une création artistique dense, totalitaire et globalisante dans l'Afrique traditionnelle. Senghor le dit mieux quand il précise que «les arts, au sens général du mot, sont, dans la même perspective, liés les uns aux autres. Ainsi la sculpture ne réalise pleinement son objet que par la grâce de la dan-

se et du poème chanté! Voyez l'homme qui incarne Nyamié, le Génie-Soleil du Baoulé, sous le masque du Bélier. Le voilà qui danse les gestes du bélier, au rythme de l'orchestre, tandis que le chœur chante le poème de la geste du Génie.» Senghor souligne par là l'unité d'expression artistique de tous les arts en Afrique. La parole orale est donc finalement à la fois chantée, dansée et sculptée.

Pour traduire ce génie africain, Tchicaya U tam'Si se sert pourtant d'une langue d'emprunt, le français, qu'il s'approprie, qu'il plie, qu'il «ensauvag[e] par une sensibilité authentiquement africaine»: «la langue française me colonise. Je la colonise à mon tour», décrète-t-il. C'est là une autre instance poétique qui conduit à la marginalité de son écriture poétique.

En effet, les structures syntaxiques des langues africaines, d'une part, et, d'autre part, les genres de la parole orale traditionnelle affichent «cette syntaxe de juxtaposition, qui fait sauter les gonds de la logique. Une syntaxe qui déraisonne. Mais celle-ci ne fait que traduire les mouvements mêmes du cœur: les mouvements d'une passion [...] avec ses redites qui ne se répètent pas, ses parallélismes asymétriques, ses enjambements, ses ruptures et retournements.» La syntaxe, le rythme, la prosodie que le poète impose au français. D'où, entre autres, sa prédilection à la métaphore elliptique qui supprime la nuance de comparaison en faveur de la symbiose entre le comparant et le comparé, mieux, en faveur de l'incarnation du premier par le second. L'ellipse du comparé fait alors que, à titre d'exemple, le *Àeuvre Congo* acquière tellement l'âme, la vie, qu'il cesse d'être, pour le poète, un simple cours d'eau et devient un patrimoine qui participe de sa vie en lui suggérant toutes ses potentialités qui font de lui «l'écuelle la plus sûre, la plus suave», la «chair vivante et la plus vive». Il en est de même de l'homme envahisseur qui n'est plus comparé à «l'herbe galopante», mais il est «l'herbe galopante», il est «l'herbe baïonnette».

De l'appropriation du français découle également l'emploi au maximum des parallélismes, inspirés du style oral ou du style du conteur, pour produire les effets d'accumulation, d'amplification ou de gradation des faits. Aussi, dans ces vers:

Une chair rendit ma chair triste
Un feu fit mon âme liquide

Un vent voulut mes mains poreuses (Arc Musical, p. 134)

Le poète fait-il état de l'avilissement (rendit... triste; fit... liquide; voulut... poreuses) de l'homme (chair; âme; mains) par l'homme (chair; feu; vent). L'énumération reprend ici l'action d'avilir sous diverses formes, ces «redites qui ne se répètent pas», tandis que l'amplification et la gradation se produisent dans la métamorphose de «chair» en «feu» et de «feu» en «vent» afin de redoubler l'action dévastatrice. De la même manière, de «rendit» à «oulut» en passant par «fit», l'on suit la trajectoire du verbe d'état au verbe d'action, une action consciente et voulue par son sujet. Par contre, dans:

Ceux qui pleuraient dansaient
Ceux qui dansaient pleuraient
Mettaient la terre dans leurs visages
Mettaient leurs visages dans la terre

le parallélisme à structure embrassée rapproche successivement «pleuraient - dansaient» et «terre - visages» pour faire surgir, par chiasmes respectifs, le cercle vicieux de ces actions (pleurer et danser) aux conséquences négatives, à savoir leur inefficacité dans le processus de développement. C'est cela aussi la «syntaxe de juxtaposition avec ses ruptures et retournements» dont parle Senghor. La révolte langagière diraient d'aucuns. Mais, cette révolte «pour exprimer le malaise qui le [tient] aux tripes, pour dire sa mal-vie», Tchicaya U tam'Si la crache contre lui-même d'abord et, ensuite, contre l'Autre, contre l'humanité. C'est à juste titre que Antoine Yila nous le présente comme «l'homme qui s'est comme juré de ne faire de concession ni à son moi intérieur ni à sa propre infirmité, ni a fortiori à ses congénères et à son entourage proche ou lointain. [...] Il se rit de lui-même en même temps qu'il se moque de notre pudeur à admettre son offensante sincérité.»

DÉRISION

Tchicaya U Tam'Si tient donc à regarder la réalité en face, douloureuse, honteuse, déshumanisante soit-elle. La meilleure manière de défier sa condition absurde, de transcender les déceptions et de se libérer du joug de l'humanité négative est d'en rire. La parole poétique devient alors, pour Tchicaya U tam'Si, une arme pour «un combat essentiellement verbal. Les Àèches,

ce sont les mots qui font mal, les paroles agressives, les pointes qui marquent la fin de certains poèmes.»

Je dansais quand le voleur est entré chez moi

Est-ce raison de danser toujours sans raison? (Le Mauvais sang, p.33)

Le ton sarcastique qui se dégage de ces deux vers frise une attitude du sadisme que «je» affiche vis-à-vis de lui-même, mais dont se sert le poète pour fustiger certaines valeurs culturelles fragiles de son peuple. Et, par ailleurs, pour dénoncer le racisme, la haine, il à anque cette question à la figure de l'Autre:

Dites madame, dans votre langue,

Le mot amour s'écrit comment? (Arc Musical, p.157)

Intratextualité à double entrée

La dernière instance poétique du processus de symbolisation de Tchicaya U Tam'Si crée un dialogue entre les images poétiques par une intratextualité à double entrée pour constituer non seulement une unité de signification, mais aussi une unité de sens. En effet, d'une part, chacune des images poétiques se retrouve dans tous les recueils de poèmes, d'autre part, le même thème principal, l'étymon spirituel de la poésie de Tchicaya, à savoir le conÀit des concepts «oppression» et «libération», est repris également de quelque manière par chacune des images poétiques. Cette double intratextualité donne naissance à ce que J. Rancourt appelle «la suite poétique»: tel titre de poème fait écho à tel autre, tel poème de tel recueil reprend des vers de tel autre pour créer un dialogue entre eux. Que l'opresseur se reÀète diversement, par exemple, dans les images du sang (sanguinaire), du feu (feu infernal), du végétal (végétal envahisseur), du bestiaire (êtres-rapaces), du cœur (cœur déguisé), ... cela démontre l'unité des images poétiques dans la diversité.

Les instances poétiques du processus de symbolisation de Tchicaya U Tam'Si, de la zone d'interférences sémantiques à l'intratextualité à double entrée, en passant par l'appropriation de la langue d'emprunt, le français, et par la dérision, produisent finalement une poésie aux couleurs particulières, mais une poésie qui se veut humaniste dans le sens qu'elle met l'homme au centre

de son idéologie.

2. PENSÉE UNIVERSELLE

Les huit recueils de poèmes de Tchicaya paraissent en effet comme un seul poème à plusieurs mouvements, autour d'un seul thème: la réponse à la question «comment vivre dans ce monde où l'homme paraît dérisoire?». Aussi, toute son œuvre poétique laisse-t-elle transparaître un itinéraire spirituel qui part de l'excrétion des sentiments de frustrations accumulées. Dans son premier recueil de poèmes, *Le Mauvais sang* (1955), le poète entreprend de se libérer de ses tourments intérieurs par un mouvement d'expulsion très fort. Il veut mettre fin à telle situation de servitude, à sa domination par la vie: «Pousse ta chanson - Mauvais sang - Comment vivre/ l'ordure à Àeur de l'âme, être à chair regret» (*Le Mauvais sang*, p.11).

La deuxième étape de l'itinéraire se réalise dans *Feu de brousse* (1957): la libération, mieux, la purification s'approfondit ici à travers le rituel d'exorcisme par le feu: «J'ai compris ma source comme la Àamme d'un sexe/ à laver l'opprobre» (*Feu de brousse*, p.64). Le feu devient créateur (cf. «Àamme d'un sexe»), purificateur (cf. «laver l'opprobre»). Aussi le recueil *Feu de brousse* se termine-t-il par l'invitation (à la limite d'un ordre) à l'action transformatrice: «allumez ce feu qui lave l'opprobre» (p.104).

Mais avant d'en arriver là, l'itinéraire s'arrête à une troisième étape: le siège de la conscience, le cœur. En effet, comment sortir, tête haute, de l'étourdissement de la désillusion? Comment faire revivre le «cœur déchiré»? Comment devenir maître de la situation? Telles sont les questions que le poète se pose dans *A Triche-cœur* (1960): être d'abord en accord avec sa conscience sur la voie à suivre...

Le poète sait effectivement que le chemin à parcourir, celui de la rencontre avec l'Autre, est parsemé à la fois de la passion-souffrance et de la passion-amour pour se libérer complètement dans l'accomplissement avec l'Autre. C'est l'étape capitale, celle qui est vécue dans *Epitomé* (1962): «Ils sont morts/ Afin que nulle herbe mauvaise ne vienne/ Afin que nulle essence de teck ou d'okoumé/ ne laisse de cendre/ aux Àammes de ce feu qui n'est feu lare/ afin que la mer ovulant à chaque promontoire/ .../ ou phallus au vif de

sa chair d'eau séminale/ afin que la mer ovulant/ livre des mouettes ô mer ô mer/ .../ deux fois ils moururent.» (Epitomé, p.38) La douleur apparaît comme un triste souvenir. La passion-souffrance relève particulièrement du déracinement culturel.

Mais cette passion-souffrance s'anéantit dans la passion-amour où la passion est d'abord amour, ensuite héroïsme et enfin libération: «De quel amour/ à quel prix/ Je meurs à chaque chant d'amour» (Epitomé, p.101). Dans une interview que Tchicaya accorde à Mohamed Bakri, dans Jeune Afrique du 24 avril 1966, le poète précise que ce qu'il souligne dans ces vers «est une éthique. [...] C'est un défi : le refus de l'échec en amour [...]. L'amour doit conduire à la vie, au triomphe [...]» La passion-souffrance et la passion-amour doivent donc aboutir à la libération; «Et maintenant le plus terrible à faire/ aller jusqu'au fond du chemin/ connaître l'ombre par abstraction de moi-même/ .../ servir de plancton à l'Histoire ...» (Epitomé, p.70)

A la cinquième étape, le poète reconstitue son identité avant de prendre l'élan vers l'Autre. Le Ventre (1964) apparaît d'abord comme symbole des origines biologiques. Cette première signification se manifeste dans le symbolisme de la conception: «c'est quand l'humus fait éclore le grain,/ et que soudain le ciel roule sur l'herbe/ .../ emprunte au laurier rose/ son rouge à lèvres/ précède tout sur le chemin/ .../ si bien que le cœur éternue/ .../ à l'image d'un arbre à pain» (Le Ventre, p.89).

Par ailleurs, le ventre devient «origines sociologiques» au moment où il situe l'homme dans un environnement sociologique donné, quand il le fait appartenir à une généalogie déterminée. Cette appartenance est d'autant plus capitale que d'elle va dépendre l'épanouissement, non plus uniquement biologique, de l'homme, mais désormais pluridimensionnel: «je ne vois pas pourquoi/ mon sang ne serait pas du Àot/ au visage que m'a donné agonie/ le signe de croix ou le port/ d'où nous partîmes/ à la recherche d'un ventre commun» (Le Ventre, p.38). «Je» interroge l'histoire «à la recherche d'un ventre commun». la notion de généalogie ne s'arrête plus à la filiation ou à la lignée de la famille, mais elle s'étend à tout ce qui constitue diachroniquement sa vision du monde, sa conception de la vie: ce par quoi s'identifie l'individu. Et comme nous l'indiquent R. Chemain et A. Chemain-Degrange, «la démarche du poète est moins la recherche de l'africanité que la recherche d'une profondeur, d'un

élément primordial capable d'unifier la personnalité, ou de cimenter l'union des frères»: «Et puis nous les frères du même désir/ partageant le même art de Àeurir/ .../ savons-nous quelle mer à marée basse/ laisse ce sable sur ma cervelle/ crissant sous le pas de cette inconnue/ qui me fuit l'âme en Àeur» (Le Ventre, p.61). La profondeur, c'est cet esprit de communion, de solidarité qui met en relief et préserve les intérêts communs et qui ne doit pas être violé, trahi: c'est se sentir concernés par le même idéal quand «on s'appelle du ventre» (Le Ventre, p.13). La profondeur, c'est le « ventre» comme fondement de la fraternité virile, créatrice: «partageant le même art de Àeurir».

La réconciliation avec l'Autre s'accomplit alors à la sixième étape dans Arc musical (1970). D'abord parole lyrique, ensuite parole de contact, Arc musical est enfin exploration de l'histoire: «c'est ici que mon arc m'arme le poing/ il faut cependant que je bande cet arc/ et si mon chant étourdit un oiseau/ en quoi ma main serait-elle coupable/ d'être de chair alors que mon chant est Àuide» (Arc musical, p.123). Musique-parole lyrique, musique-parole de contact, musique-parole exploration, parole - dévoilement, sarcastique soit-elle, parole de profondeur.

Malheureusement, l'expérience des contacts humains débouche à nouveau, de manière répétitive, sur des tourments intérieurs, sur des espoirs trahis, sur des attentes déçues. La Veste d'intérieur (1977), septième étape de l'itinéraire, traduit ce désenchantement, cette angoisse qui étreint l'homme parce que désabusé, désillusionné au moment où il s'attend à vivre pleinement son humanité, au moment où il espère être comblé par l'Homme. Hélas! l'homme détruit l'homme. Le poète met alors à nu le mauvais visage caché de l'homme, les faiblesses de sa nature humaine. Faut-il donc vivre désespérément?

Le Pain ou la Cendre (1978), dernière étape, revient sur l'expression des rêves non réalisés, des désirs non satisfaits, de l'aspiration naturelle de l'homme au bonheur, mais qui ne reste qu'aspiration. Tchicaya revient, dans son dernier recueil de poèmes, sur le paradoxe, cette absurdité de la nature humaine, pour dire à l'homme qu'en dernière analyse il y a un choix à faire entre la vie (cf. le pain) et la mort (cf. la cendre).

Afin de permettre à l'homme de ne pas vivre désespérément, c'est-à-dire de choisir la vie, le poète lui propose le processus de la passion-souffrance à la

passion-amour: «De Kin à Kin/ Qu'ils meurent, qu'ils meurent/ pourvu qu'ils n'aient pas de tombe!» (Le pain ou la Cendre, p.146). Il l'exhorte donc à «mourir» pour ne pas «mourir», la meilleure manière d'exorciser et d'affronter l'irrationnel de la vie. C'est là un nouveau départ de cet itinéraire aux allures d'un éternel recommencement et qui fait de la lutte une expérience permanente dans ce monde où l'homme paraît dérisoire.

3. CONCLUSION

La poésie de Tchicaya U tam'Si est en dernière analyse l'expression de «la recherche de Soi et de l'Autre», une poésie dans laquelle se confondent, mieux, se métamorphosent progressivement les tourments intérieurs du poète en ceux de sa race, en ceux de l'Homme. L'Altérité chez Tchicaya est donc dans cette poésie qui suggère, en réponse à la question universelle «comment vivre?», une expérience d'action, une fraternité virile, une lutte permanente «contre tout ce qui entrave la dynamique de l'histoire, ces 'jungles', univers hostiles [...] qui renvoient à une humanité qui n'a d'humain que le nom».

L'Altérité chez Tchicaya U Tam'Si, c'est aussi et surtout dans son indépendance d'esprit visible dans son processus de symbolisation par un discours poétique teinté d'une révolte langagière essentiellement marquée par la domestication de la langue de l'ancien Maître et par l'usage de la dérision à double sens, vis-à-vis de Soi et vis-à-vis de l'Autre: une écriture poétique marginale pour une pensée universelle.

BIBLIOGRAPHIE

Amuri, M.L.M., Testament de Tchicaya U Tam'Si. Paris: l'Harmattan, 2008.

Chemain, R. et Chemain-Degrange, A., Tchicaya U Tam'Si. Paris: Clef, Col. Archives sonores, S.D.

Delcroix, M. et alii, Méthodes du texte (introduction aux études littéraires), Paris, Duculot, 1987.

Jakobson, R., Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.

Kom, A., et alii, Dictionnaire des œuvres négro-africaines de langue française (des

origines à 1978). Paris: ACCT., 1983.

L'Afrique littéraire, n° 85, 1988.

L'Afrique littéraire, n° spécial 87, 1995.

Notre librairie, Paris, Clef, n° 92-93, mars-mai, 1988.

Senghor, L.S., Liberté 1, Négritude et humanisme, Paris, Seuil, 1964.

Senghor, L.S., Premiers jalons pour une politique de la culture (textes). Paris: P.A., 1968.

Tchicaya U T., Le Mauvais sang suivi de Feu de brousse et Atriche-cœur. Paris: P.J.O., 1970.

- Arc musical précédé de Epitomé. Paris: P.J.O., 1970.

- Le Ventre suivi de Le Pain ou la Cendre. Paris: P.A., 1978.

- La Veste d'intérieur suivi de Notes de veille. Paris: Nubia, 1977.

OS DELÍRIOS DO VER NA LÍRICA URBANA DE MARIA DA CONCEIÇÃO PARANHOS

Ricardo Pacheco Reis

“Não é apenas no uso de imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade - apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma - que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens.” T. S. Eliot, “Baudelaire, 1930”

Com o surgimento das grandes cidades no século XIX, influenciadas fortemente pelo processo de desenvolvimento técnicocientífico, surgem também as multidões, massificadas e massificando os diversos aspectos da vida humana. A partir de então, uma nova maneira de agir e pensar impõe-se às pessoas que viviam nos centros urbanos, transformando radicalmente as relações sociais e humanas, marcando o nascimento de um novo tempo.

Nas artes, uma nova estética toma corpo, passando a retirar os anseios e conflitos dessa geração que vive esse turbilhão de acontecimentos que, por sua vez, e com uma força significativa, dilaceram os valores pessoais e a própria identidade cultural. Se analisarmos os motivos e inquietações que nortearam a moderna, assim como a contemporânea, poesia, a vida nos grandes centros urbanos aparecerá como um dos principais motivos sustentados pelos grandes nomes deste gênero da literatura. Charles Baudelaire, Emile Verhaeren, Mallarmé, entre outros, registraram em seus fazeres poéticos as mudanças trazidas pelo progresso e suas imbricações na condição existencial do indivíduo da metrópole. Baudelaire (1821-1867), em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, registra estas mudanças com aguda percepção e em seu poema “Os sete velhos” versa sobre o impacto destas, inaugurando assim, a lírica modernista de cidades na segunda metade do século XIX:

Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia,
agarra-se ao passante!

Flui o mistério em cada
esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso
possante.
Certa manhã, quando na rua
triste e alheia,
As casas, a esgueirar-se no
úmido vapor,
Simulavam dois cais de um rio
em plena cheia
E em que cenário, semelhante
a alma do ator.
[...]
(BAUDELAIRE, 2006, p.307)

No decurso do século XX, a lírica urbana toma novo fôlego, porém, cada vez maior e mais definido, passando a registrar as experiências vividas na modernidade, instância em que o poeta se coloca tão necessariamente como criador e cidadão. No Brasil, este período foi marcado por uma série de transformações políticas, econômicas e culturais, que tiveram papel fundamental no processo de renovação das artes. Variadas correntes estéticas se entrelaçaram, reagindo aos modelos postulados no século XIX e propondo uma moderna arte brasileira, que teve sua ascensão com a Semana de Arte Moderna de 1922. Com o propósito de romper com a arte tradicional, a semana de 22 trouxe à tona inúmeras tendências que vinham ocorrendo na arte e na cultura brasileira, de modo que melhor pudessem exprimir os anseios e valores do indivíduo moderno, servindo assim como elo entre os artistas desse tempo. Destarte, a semana aproximou os artistas das idéias modernistas, que estavam em gestação, ainda de maneira dispersa (BOSI, 2003. p.337). Logo, a lírica modernista, enveredou por um dos motivos que nortearam o universo artístico deste momento: a vida nos grandes centros urbanos.

A moderna literatura brasileira é detentora de um vasto acervo de manifestações artísticas nessa linha. Muitos autores manifestaram em suas obras a preocupação em abordar as imagens que traduzem a vida e a cultura metropolitana. No contexto baiano, tivemos o grupo da revista Arco e Flexa (1928-1929), que teve seus principais representantes nos poetas Eurico Alves (1909-

1974) e Godofredo Filho (1904-1992) e que foi o primeiro a manifestar em sua lírica o tema de cidades, estreado com maestria por Mário de Andrade em 1922. Outros grupos, como alguns poetas da “Geração Mapa”, “Revista da Bahia”, “Serial” e “Hera”, deram prosseguimento à literatura urbana da modernidade.

Na contemporaneidade, Ruy Espinheira Filho, Florisvaldo Matos, Myriam Fraga, Fernando da Rocha Peres, são alguns dos poetas mais representativos em relação a esta temática. Maria da Conceição Paranhos é o nome que, por ora, destacamos para estudo e análise, tendo em vista que a sua lírica apresenta-nos fortes elementos da vida urbana. Em seus poemas são muitos os sentidos da modernidade que imperam, traduzidos nas metáforas que remetem às experiências femininas, seus desejos e sua memória nesse palco de constantes transformações, que é a urbis. A experiência da voz poética é amparada por certa liberdade essencial, o que torna o ato poético uma tentativa de explicar as coisas mais inexplicáveis que cercam o poeta.

A poesia de Paranhos surpreende e representa os indivíduos em um mundo tecnificado em que é “a imagem mecanicista da cidade que aparece de forma clara nas utopias” (ROLNIK, 1988. p.55) de seus versos. Portanto, a cidade torna-se o símbolo da modernidade, passa a ser o cenário das vivências e experiências que interessam à sua poesia. A metrópole transforma-se em registro de sua própria trajetória, textualizando-se na literatura, conforme nos informa Gomes:

O texto é o relato sensível da forma de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de texto, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (1994, p.24).

Ao lançar seu olhar sobre a vida e a sociedade à qual pertence a poeta amplia o seu campo de percepção ao máximo, tornando o mundo físico ao seu redor o mais detalhado e vasto possível. Isso não seria possível caso a mesma restringisse a sua visão à mera observação dos fatos. A voz poética precisa considerar o universo que lhe cabe mais de perto, sua cidade, sua região, as-

sim como as pessoas com quem convive cotidianamente dentro da mesma lógica social, em toda sua amplitude para que possa sobreviver. Em Paranhos, esta experimentação assume o caráter de realização existencial, visto que seus poemas são motivados por uma intensa inquietação interior e uma necessidade de transformar a realidade. Mário Faustino nos diz que “o poeta critica o universo e a sociedade e, por isso mesmo, que os ama, procura agir sobre eles, experimentando-os para melhorá-los” (FAUSTINO, 1976, p.45). Sendo assim, são inúmeros os Delírios do ver que a cidade impõe ao sujeito poético e a relação deste com seus versos de total entrega e abdicação, seja como artífice da palavra ou mero cidadão do mundo em que vive.

Uma parte significativa da obra poética de Maria da Conceição Paranhos, em especial o livro Delírios do ver (seleta de poemas de 1970-2001) e parte da obra As esporas do tempo, focaliza o indivíduo e sua condição diante das múltiplas facetas que a metrópole se lhe apresenta. Os poemas estudados carregam consigo um intenso lirismo e transcrevem de maneira decisiva e visceral as imagens que remetem à mulher, com suas aspirações e memórias, bem como à condição de ser/estar feminina no mundo contemporâneo. Estes elementos são associados, a todo instante, ao ritmo de vida próprio dos grandes centros urbanos, com sua atmosfera de “agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem” (BERMAN, 1986. p.18), conforme verificamos nestes versos do poema “A casa”:

[...]
Moeda rolando sob os olhos,
prata e amálgama na conjuntiva
dos mortos, desassossego nas tumbas,
desinstalado o cemitério da cidade,

A cidade. O vozerio da feira
instalada nos confins do espaço urbano,
o selvagem
pregãomartelando nos
ouvidos, cantigas agudas,
gargalhadas,

trapos coloridos no teto das barracas
os cheiros se trançando nas narinas,
[...]
(PARANHOS, 1996. p.13-14)

É interessante notarmos nestes versos o alto vigor urbano que se faz presente no estilo da poeta, marcado pelo conÀito e instabilidades próprios da antifonia moderna e, inerentes, ao eu-poético: “A cidade. O vozerio da feira/ instalada nos confins do espaço urbano, / o selvagem pregão martelando nos ouvidos”, ou seja, a poeta destaca a agressividade do caos urbano que, por sua vez, tira a tranqüilidade até dos mortos, causando “... desassossego nas tumbas”. Marshall Berman, com toda sagacidade nos informa:

O homem na rua moderna, lançado neste turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos - frequentemente recursos que ignorava possuir - e forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares - e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade.” (1998. p.154).

É desta maneira que a poeta encara o seu ato de criação, atribuindo ao labor poético uma qualidade de vivência, em que sua linguagem apresenta-nos uma carga simbólica de altíssimo nível, não pretendendo, na maioria das vezes, alcançar significados pré-estabelecidos. Busca sentido nos “trapos coloridos no teto das barracas”, desse terreno movediço e paradoxal que é a urbis. É nas ruas, com suas cantigas agudas, gargalhadas, que a voz poética encontrará eco, em meio ao vozerio da feira, adaptando-se ao moderno, agora proclamado nos confins do espaço urbano.

Em muitos momentos, a temática da autora tende a pairar na erudição, porém com uma carga muito grande de simplicidade, “sem que esta erudição signifique compromisso com a retórica, pois ela deixa lugar à singeleza e a espontaneidade - suas marcas fundamentais...”. Isso explica a própria condição dual do poeta moderno, marcado fortemente por uma tensão constante entre contrários. Assim, em Paranhos, podemos perceber uma vontade, e certa necessidade até, de retorno a um passado poético, numa tentativa de presentifi-

cação do mesmo, confirmando a idéia de Le Goff de que o moderno é exaltado através do antigo. “Uma poesia neobarroca”, afirma Ildásio Tavares, acerca da poesia de Paranhos. Segundo ele, a poética da autora é permeada de “uma forte influência do Barroco” e dos poetas do “Grupo Festa”. Uma “fusão de extremos... pois, ao oscilar dialeticamente entre dois pólos, cada vez mais se aproxima do equilíbrio”.

Em muitos poemas que remetem às experiências femininas, o que podemos notar é que a poeta se utiliza de muitas imagens do passado, que lhe ocorrem em suas mais recônditas reminiscências, como forma de compreensão do presente. Através de uma intensa sinestesia, o eu lírico funde-se com o que vê na tentativa de traduzir a sua condição de mulher na cidade, como uma experiência ardente e feminina e que toma corpo nas suas lembranças, “fantasmas na rua e na alma” (BERMAN, 1986. p.18), traduzindo seus anseios e inquietações diante da atmosfera moderna, como em “Quartetos do tempo”:

[...]

Mas o fascínio
é buscar nexos
em vozes dúbias
indo e voltando
presas no tempo.

Mas a magia
é abrir a porta
de uma memória
não recorrente
e permitir
penetre o tempo.

(PARANHOS, 1996. p.80)

No poema, “Moça na janela”, já nas suas primeiras estrofes, encontramos a imagem feminina emoldurada na janela, como uma fotografia antiga que lembra momentos de nostalgia e amargura:

Debruçada na janela,
os olhos pensam distância
- artifícios, artefatos
ciladas da vida

engasgos.
Na solidão da moldura,
as paredes petrificam
o momento aprisionado.
Nos cabelos, mãos de vento
Desmancham o penteado.
[...]

(PARANHOS, 2002. p.63)

E que se confirma na quinta estrofe:

[...]
Leve esboço de cansaço
se descobre em seu olhar
- do que lembrará agora,
essa moça tão imóvel?

[...]
(PARANHOS, 2002. p.64)

É importante salientarmos que a postura do eu lírico aqui não é mero exercício posterior de memória e de memorialismo. Trata-se de uma biografia poética da voz, de uma reexperimentação, de um revivenciamento, como se agora fosse então e então fosse agora (GROSSMANN, 1996. p.145) na qual o silêncio é sinônimo de segredo. Ítalo Calvino, em seu livro *As cidades invisíveis*, comunga com a idéia de que as cidades nos propiciam segredos e este é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota (CALVINO, 1990. p.19). Assim, o eu lírico aprisiona em seus versos cada momento vivido

como se os quisesse eternizar em palavra poética. Na ótica de Otávio Paz, o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos (1976. p.55). Consagra cada instante como se fosse o último, tornando suas mais íntimas experiências em matéria de poesia, revelando o homem e sua condição última na solidão da moldura, ou seja, da metrópole.

Através de uma maneira especial de expor as suas angústias, a poeta constrói a sua cidade ancorada em seus desejos e aspirações. Em um outro poema intitulado “Adolescer: a metrópole”, já na primeira estrofe, a poeta nos sugere uma possível compreensão do título na medida em que traz à tona as lembranças de quando vivia, adolescente, na cidade, com suas ruas e atrati-

VOS:

A cidade. A grande cidade.
O prazer das ruas, o cheiro do mar
penetrando na pele, soltos os cabelos,
a pele mais morena, o
corpo mais redondo,
suave, itinerando.

[...]

(PARANHOS,1996. p.19)

A ânsia pela liberdade, o andar ousado, como quem descobre um novo mundo: “o prazer das ruas, o cheiro do mar/ penetrando na pele, soltos os cabelos”. Em todo poema a mulher se apresenta livre, peregrinando pela cidade, sem preocupação, “sem roteiros,... cada lugar inscrito no seu corpo”, como um “Âneur” na busca por seus iguais. Mas o espírito inquieto de adolescente aventureira, sem porto seguro, “percorrendo a cidade em sua festa”, que aqui se manifesta, tem sua razão primordial na necessidade de se comunicar, de expandir seus horizontes, como fica expresso nos versos finais: Esse ganir de sonhos, entretanto,/ em favor de gesto único: falar. (PARANHOS,1996. p.19). Paradoxalmente, no poema “Mulher No Espelho” a voz poética delinea as recordações e sensações de uma mulher madura, cansada e profundamente marcada pelas condições que a vida lhe impusera, manifestando logo de início sua insatisfação ao declarar: O engenho da vida/ não redime/ cicatrizes do tempo/ equimoses do imo. (PARANHOS, 2002. p.52). Revelando-se, mais adiante, submissa e passiva diante da vida “esse estar mineral/ que se põe de joelhos/ em igrejas do mundo”, como nos versos da terceira estrofe do poema, nos quais a poeta, ao personificar a cidade, associa o comportamento desta aos próprios do mundo feminino: Notem o andar de cuidados. / rosto em véu pen-sado,/ álaçre pintura/ a se mostrar aberta-/ em avenidas, praças. (idem, 2002. p.52). O eu-poético conota uma figura recalcada, reprimida pelo tempo e pelos “gatilhos esconsos/ atados na garganta”, seus desejos contidos no corpo. Contudo, manifesta o desejo de banir a morte e exaltar a vida:

[...]

Entretanto, o
ventre

explode no
desejo
de expatriar a
morte:
estar, mulher,
na vida.

[...]

(PARANHOS, 2002. p.53)

O sujeito lírico revela-se prisioneiro de uma cidade dotada de desejos, uma verdadeira “fogueira das vaidades” (CALLIGARIS, 1994. p.85), onde tudo é fugacidade e ligeireza, mas que, de certa forma, traz o conforto necessário à sobrevivência da voz poética dentro desse território de contradição. Assim, a cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir neste desejo e se satisfazer (CALVINO, 1990. p.16). Portanto, no lirismo de Paranhos, configura-se latente esse revivenciamento das suas experiências de vida. As noites de insônia, consumidas pelas recordações, são momentos de degrado e isolamento, como “Extravios do Tempo”:

[...]

E as sombras gemem, tão alto:
não querem se despedir
do seu momento, passado
tempo - desejam seguir
meio a madrugada tímida,
nascidas na face atenta,
desatando mãos cativas,
que despertam sonolentas.

[...]

(PARANHOS. 1996. p.79)

O sentimento que pauta a tessitura dos versos da autora é o mesmo de uma mulher que olha o presente e se fortalece com aquilo que se conserva na memória. Essa postura, como foi possível observar, é bastante recorrente na poesia de Conceição Paranhos, na qual todas as coisas são símbolos, reminiscências de outras coisas. Uma leitura do poema “Ausência”, permite-nos verificar que o olhar poético “percorre as ruas como se fossem páginas escritas” (CALVINO, 1990. p.18), repetindo o discurso da cidade, se embecendo

“como uma esponja dessa onda que reÀui das recordações e se dilata”:

Meu olhar parou na sombra
descobrimdo a fenda exata
do punhal do ventre morno.
Procurei por um retrato
nas mãos rugosas da noite
presentindo a minha face.
[...]
(PARANHOS, 2002. p.42)

Aqui se percebe uma voz poética que se sente ausente da realidade que vê através das janelas de muitas grades/ cinzentas poentas baças/ distantes da rua larga, mas os olhos da memória reacendem as marcas do passado, lembrando com nostalgia de um tempo triste, aprisionado nas retinas do eu poético, no qual os olhos são muitas asas/ aprisionadas em caixa/ - aves tristes, desterradas.

Assim como a cidade de Zirna “repete-se para fixar alguma imagem na mente” de quem a visita, o cenário da poesia de Paranhos é redundante, “repete os símbolos para que a cidade comece a existir”. Seu lirismo nasce de um intenso desejo de purificação, que se manifesta no próprio ato de criação poética. Como uma “Vocação de Ausência”, em que a poeta se anula em função da poesia para satisfazer a alma.

[...]
Andar assim, cercada de neblina
e as brancas folhas
e seu sol tão alvo,
a ofuscar o brilho que me perde,
renunciada viagem com o vento
em viatura aberta,
sol na pele de lágrimas,
músculos devastados,
viagem sempre adiada -
algaravia e delírio de vida,
hora banida que aqui me invade
e assume o espaço do papel,
que arde.

(PARANHOS, 2002. p.106)

E na qual a sua memória funciona como uma fotografia que se eterniza na parede do tempo: Acenderam a luz da sala:/ a velha gravura gasta/ parecia dilatada, na parede, esgarçada,/ sem ninguém que a contemplasse. (PARANHOS, 2002. p.62)

Portanto, tendo em vista os meandros deste estudo panorâmico sobre a obra de Maria da Conceição Paranhos, deduz-se que a sua poesia apresenta um alto rendimento estético ao abordar temas relacionados à mulher e sua condição existencial no contexto contemporâneo. Ao revelar-se a si próprio, o eu poético deixa Àuir de maneira ousada toda sua ânsia de plena realização feminina, buscando incessantemente uma identidade, uma completude, que não é mera submissão, mas que também conduz ao resgate dos rituais ancestrais destinados à mulher. Logo, é partindo dessa visão, muitas vezes conÀituosa, sobre o “estar, mulher, na vida”, que a autora situa suas inquietações e vivências em favor de um intenso lirismo paradoxal, ou seja, sensual e místico, orgulhoso e humilde, carregado de ternura e volúpia ao mesmo tempo, atribuindo à palavra poética um alto valor de urbanidade.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. As flore do mal. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BERMAN, Marshall. tudo que é sólido desmancha no a: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. In: História concisa da Literatura Brasileira. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CALLIGARIS, Cotardo. Elogio da Cidade. In: PECHMAN, Moses (org). Olhares sobre a cidade. RJ, Ed. UFRJ, 1994.
- FAUSTINO, Mario. O poeta e seu mundo. In: Poesia-experiência. São Paulo. Ed.

Perspectiva, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. O livro de registro da cidade. In: Todas as cidades, A cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GROSSMAN, Judith. Viver a voz. In: revista QUINTO Império. 1996, nº 6. PAZ, Otávio. A consagração do instante. In: Signos em rotação. Trad. Sebastião U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PARANHOS, M^a da Conceição. Delírio do Ver. Rio de Janeiro: Imago - Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 2002.

PARANHOS, M^a da Conceição. As Esporas do Tempo. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / COPENE, 1996. Prêmio COPENE de Cultura e Arte. ROLNIK, Raquel. O que é cidade. São Paulo: Brasiliense, 1998.

TAVARES, Ildásio. Uma poesia neobarroca. Prefácio a Delírio do Ver. Maria da Conceição Paranhos. (seleta de poemas, 1970-2001). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Rio de Janeiro: Imago, 2002.

LE COURS DE LANGUES ETRANGERES APPLIQUEES AUX NEGOCIATIONS INTERNATIONALES (LEA) AU BRESIL: UNE NOUVELLE PERSPECTIVE POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE

Sergio Levemfous

J'aimerais consacrer ici quelques lignes à la présentation de ce que je considère comme une nouvelle perspective pour l'enseignement de la langue française au Brésil. Il s'agit de la mise en place, au Brésil, du cours de Langues Étrangères Appliquées.

Ce nouveau cours, la licence en Langues Étrangères Appliquées aux Négociations Internationales, a été créé dans le cadre des accords de coopération internationale entre L'UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz) et l'Université de La Rochelle, en France, et il a le soutien de l'Ambassade de la France au Brésil par l'intermédiaire du SCAC de Brasília et de Salvador. L'UESC a été la pionnière au Brésil dans ce domaine. Le cours, proposé depuis le premier semestre 2003, a été agréé par le Ministério de Educação e Cultura en 2008.

L'objectif d'instaurer un nouveau cours répond, entre autres, aux efforts des universités pour satisfaire les besoins d'une société donnée et pour contribuer ainsi à sa dynamique. C'est dans ce sens et pour répondre à une demande croissante de la part du marché en professionnels de profil LEA que, depuis un an, le Brésil compte sur deux autres cours LEA, proposés désormais par l'Université Fédérale de la Paraíba et par l'Université Nationale de Brasília (Langues Étrangères Appliquées au Multilinguisme et à la Société de l'Information). Chaque cours présentant bien évidemment ses particularités. À l'UFPB, avec laquelle nous établissons cette année des contacts plus étroits, le cours LEA se trouve à la frontière de deux autres cours, celui de Traduction et celui de Relations Internationales, qui ont tous deux une certaine tradition dans cette institution. En effet, les diplômés du cours LEA concentrent souvent leurs activités dans ces domaines, étant donné que les caractéristiques de la formation LEA donnent à l'étudiant des notions en droit, en économie, dans les études sociales, etc., ce qui lui offre un support considérable pour les

tâches de la traduction technique. De même, il possède une maîtrise en langues étrangères, vivement souhaitée par les diplômés en Relations internationales. Par contre, les étudiants LEA ont moins d'heures en terme des fondements proposés par les deux autres cours. La maîtrise des langues étrangères devient en somme le grand atout de cette formation.

Le cours LEA à UESC s'inspire du modèle français. Il s'agit d'un cours essentiellement multidisciplinaire. De la même façon qu'en France, il relève du Département de Lettres, puisqu'il propose au cours de ses neuf semestres un grand nombre d'heures de langues étrangères, plus précisément 600 heures de français, 600 heures d'anglais et 540 heures d'espagnol. Cela représente beaucoup plus d'heures de langues étrangères que dans n'importe quel cours de licence en lettres au Brésil à l'heure actuelle. Pourtant, le cours LEA est rattaché à sept autres départements puisqu'il propose dans son cursus des cours d'économie, d'administration, de droit, d'histoire, de culture, de comptabilité, de négociations internationales, entre autres.

Il s'agit en somme d'une formation universitaire qui prépare le professionnel à la maîtrise des langues étrangères (français, anglais, espagnol), outil indispensables à sa vie professionnelle. Compte tenu de sa formation vaste et générale, il peut travailler dans plusieurs domaines où la connaissance des langues est impérative: le tourisme, les relations ou les négociations internationales, le tiers secteur (ONG's, par exemple).

Face à la structure multidisciplinaire et à la formation multilingue, nous avons également des étudiants qui visent à la carrière diplomatique, laquelle requiert cette multiplicité de connaissances. Tel a été le cas, par exemple, d'un ancien élève, désormais boursier du Ministère brésilien des Affaires Etrangères pour la préparation aux examens de l'Institut Rio Branco.

La liste ci-dessous, non-exhaustive, présente quelques domaines dans lesquels les diplômés de notre cours peuvent appliquer leurs connaissances ainsi que les activités compatibles avec leurs compétences :

Application des connaissances

Négociations internationales

Médiation de conflits

Captation de ressources et d'investissements étrangers pour le tiers secteur

Traduction/service d'accompagnement/ Analyse de documents internationaux

Internationalisation des entreprises

Logistique

Marketing international

Economie internationale

Hôtellerie et tourisme

Diplomatie (après fréquentation du cours préparatoire à la carrière diplomatique (CPCD) de l'Institut Rio Branco)

Activités potentielles des professionnels diplômés de la filière LEA

Dans les hôtels et dans les agences de voyages, participation à l'intermédiation d'accords et de conventions avec des organismes ou des entreprises étrangères ainsi qu'à la commercialisation des services.

Accompagnement de personnalités étrangères lors de leurs activités professionnelles au Brésil.

Elaboration et analyse de documents en anglais, en français et en espagnol pour la mise en place d'affaires (exportation/importation) et de conventions internationales.

Captation de ressources et d'opportunités pour les entreprises.

Contribution et coordination d'actions liées à la logistique et à la distribution de produits et de services.

Consultant en marketing international et en gestion de brevets d'entreprises et d'autres organismes.

Analyse des normes et des réglementations internationales

Analyse des politiques d'exportation

Aide aux ONG, notamment pour les accords et pour les signatures de contrats avec d'autres pays.

Organisation et exécution de projets d'importation et d'exportation.

À l'UESC, nous en sommes à l'huitième année d'existence du cours et j'envisage personnellement un bel avenir pour ce modèle, car les études multidisciplinaires, malgré les résistances de certains, offrent un parcours nécessaire à la préparation des professionnels de demain en leur donnant des conditions pour s'adapter à la nouvelle conjoncture mondiale.

À l'heure qu'il est, nous avons mis en place une commission pour étudier la révision du programme du cours, visant à adapter l'offre de disciplines aux demandes plus précises en négociations internationales signalées par le comité en charge de la réglementation du cours. Il est aussi envisagé de réduire d'un semestre la durée du cours.

Le cours LEA a toujours été bien accueilli par les instances administratives de l'université dans la mesure où son profil correspond aux efforts entrepris dans le sens d'une internationalisation de l'UESC.

LE COURS LEA ET L'ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE

Les discussions portant sur la préoccupation quant à l'avenir de l'enseignement de la langue française au Brésil, lors de congrès ou d'événements réunissant des chercheurs et des enseignants de la langue française, ne sont pas rares. Depuis quelques années, voire des décennies, la perte d'espace du français dans les formations en lettres à la faveur d'autres langues étrangères modernes est indéniable. Langue de savoir, traditionnellement en vogue par l'importance de la littérature française et de la transmission de savoirs en sciences humaines, elle se trouve actuellement, au niveau de l'offre et de la demande, bien évidemment derrière l'anglais et l'espagnol. Les raisons en sont multiples et elles comprennent des questions politiques et contextuelles. L'anglais reste le premier de la liste. Il s'agit sans aucun doute de la langue internationale pour des raisons d'hégémonie politique et économique et il est aujourd'hui considéré comme la langue des affaires par excellence. L'enseignement de la langue espagnole, pour des questions géopolitiques, trouve effectivement sa place au Brésil à partir des accords bilatéraux établis avec les pays membres du Mercosud. Tous les lycées de notre territoire sont bientôt censés offrir la langue espagnole à leurs étudiants. Il s'agit de la loi 11

161/ 05, en vigueur depuis 2010, et qui n'assure pourtant pas encore l'option espagnol aux lycéens, essentiellement en raison du manque d'enseignants.

La proposition de ce nouveau cours au Brésil est innovante et elle attire de plus en plus d'étudiants à profil pro-actif (terme utilisé par eux-mêmes). Elle s'avère donc une bonne voie pour l'enseignement de la langue française car elle répond au besoin d'adapter l'enseignement de langues aux nouvelles demandes de la société.

Pour l'enseignement du français, comme pour celui d'autres langues au cours des premiers semestres, la proposition de l'axe enseignement/apprrentissage ne diffère pas trop des cours proposés lors de la licence en langue française. Il s'agit de fournir aux étudiants des éléments de base pour le développement des quatre compétences linguistiques. Toutefois, au fur et à mesure que les étudiants acquièrent ces premiers éléments, les études deviennent plus centrées sur le français à objectifs spécifiques (FOS). Ainsi, le contenu des disciplines comporte l'étude du langage juridique, administratif, économique, notamment celui des affaires, la rédaction et l'analyse de textes et de documents, la version et le thème avec l'accent, dans la mesure du possible, sur des sujets et des contextes qui pourraient potentiellement établir un lien entre la région et les organismes commerciaux, l'Etat ou le tiers secteur.

LE PROFIL DE L'ÉTUDIANT

L'enseignement du français à objectifs spécifiques devient plus facile dans la mesure où l'étudiant lui-même possède ou acquiert au long du cours un profil entreprenant ou, comme ils préfèrent le dire, pro-actif. Cela s'observe en effet lorsque l'on considère le niveau de participation des étudiants aux activités proposées, surtout celles qui vont au-delà de la salle de cours, telles que les colloques, les conférences et les séminaires. À ce titre, il faut mentionner le VI SENI (Séminaire de Négociations Internationales) réalisé en septembre 2010, qui avait pour thème la Diplomatie et la Coopération Internationale (en présence d'un Ministre et de plusieurs acteurs de la coopération internationale, y compris de représentants du MRE). Les étudiants ont travaillé intensément à son organisation et ont même créé un blog pour transmettre les informations sur les conférences (photos, rapports et impressions) presque en direct.

Ce blog se trouve à l'adresse <http://seniuesc.wordpress.com/>

À la fin du cours de lettres traditionnel, l'étudiant se lance d'habitude dans une carrière plus centrée, celle de l'enseignement, puisqu'il est désormais «enseignant»; par contre, l'étudiant en Langues Étrangères Appliquées aux Négociations Internationales est détenteur d'un diplôme qui ne le met pas tout à fait dans une situation de «confort». Pour trouver sa place dans ce grand éventail de possibilités qui s'offrent à lui sur le marché de travail, ses acquis et sa capacité de dénicher les opportunités seront des instruments indispensables. Nous croyons que les étudiants ont compris ces enjeux et il me semble, d'une façon générale que cela se voit de plus en plus dans leurs profils.

Huit ans après la création du cours, nous avons des nouvelles très encourageantes de quelques diplômés. Il y a peu, l'une de nos étudiantes est venue me voir pour expliquer son absence par des engagements professionnels: elle partait en France pour quelques semaines afin d'y représenter une industrie régionale de pulpe de fruits. Une autre étudiante vient d'être sélectionnée pour un programme de formation destiné à former les cadres d'une grande entreprise. Nous avons également des étudiants qui envisagent de donner suite à leurs études par un Master LEA à l'étranger ou au Brésil, dans les domaines auxquels leur formation donne accès.

Une vidéo produite par la TV UESC et diffusée au Canal Futura est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=aQS8OKjnzUA>

Pour conclure cette brève présentation, je vous fais part du commentaire de Samara Vilaronga Marinho, l'une de nos diplômées, qui traduit en quelque sorte la proposition du cours. Cette étudiante avait participé à un programme d'échanges entre l'UESC et l'Université de La Rochelle: chaque université sélectionnant tous les ans cinq étudiants pour suivre un semestre d'études à l'étranger.

Je viens de terminer le cours LEA et le sentiment que j'en éprouve est très positif. Pendant ces quatre ans et demi, j'ai appris qu'il est possible de comprendre l'histoire, l'économie, les mathématiques, la philosophie, le droit, l'anthropologie, l'administration et les langues étrangères comme une seule chose, comme un tout formé par des parties qui se communiquent et qui se complètent. J'ai pu voir que le monde est beaucoup plus que de simples limitations physiques ou temporelles... Qu'indépendamment de notre situation financière, il n'est pas aussi compliqué que cela me paraissait au début

d'étudier une langue dans un pays étranger, qu'il y a des moyens permettant de faire un stage au-delà de nos frontières. Ainsi, grâce au cours de LEA, j'ai travaillé en Argentine et j'ai étudié en France. Moi ainsi que d'autres camarades qui avons su profiter de ce que ce cours pouvait nous offrir, nous sommes à même de travailler dans plusieurs secteurs d'activités et disposons d'un grand atout: nous sommes polyglottes et citoyens du monde !

O EU E SEU DUPLO EM ORLANDA, DE JACQUELINE HARPMAN

Takiko do Nascimento

Nosso objetivo neste trabalho é analisar o tema do desdobramento da personalidade da personagem que, insatisfeita com sua condição de mulher, transporta-se para a personalidade masculina de um rapaz, passando a ser ao mesmo tempo ela e o outro, numa clara apropriação do papel masculino. Para isso, a partir de suportes teóricos interdisciplinares, buscaremos mostrar a solução narrativa oferecida pela autora Jacqueline Harpman em seu romance *Orlanda* que, num claro diálogo com a obra *Orlando* de Virginia Woolf, narra o drama inusitado de sua personagem que transmigra para um corpo masculino por ela considerado, até então, como dotado das condições de liberdade e, portanto, liberto das injunções e grilhões sociais aos quais estaria submetida por sua condição de mulher, fruto de uma educação repressiva.

A escritora Jacqueline Harpman nasceu em Etterbeek, Bélgica, em 5 de julho de 1929; vive em Bruxelas e é membro da Associação Psicanalítica Internacional. Já publicou mais de dez romances. *Orlanda* recebeu o prêmio Médicis de 1996.

O título é uma homenagem a *Orlando*, de Virginia Woolf, que trata da transformação de uma personagem masculina em feminina. No livro de Harpman, a protagonista deixa escapar o seu lado masculino, que penetra no corpo de um rapaz de pouco mais de vinte anos, de bela aparência física, chamado Lucien Lefrène. Como para justificar a estranheza do acontecimento, no livro *Orlanda*, após a dedicatória, a autora cita em epígrafe a definição de romance dada por *Le Petit Littré* (1990): “História fingida, escrita em prosa, onde o autor procura provocar o interesse pela pintura das paixões, dos costumes, ou pela singularidade das aventuras.”

Singular aventura, de fato, cujo enredo se estende em oito dias, de uma sexta-feira a outra. A protagonista, Aline Berger, é uma professora de literatura que mora e trabalha em Bruxelas; tem 35 anos, vive com Albert há dez, não têm filhos.

Um dia, seus alunos lhe pedem que fale sobre a obra de Virgínia Woolf. Ela põe-se a preparar a aula relendo os livros da escritora inglesa, intrigada pela obra *Orlando*, onde se lê que a personagem masculina transforma-se em

mulher. No início da narração, enquanto Aline prepara a aula sobre Woolf, numa viagem a Paris, ela avista um belo rapaz na estação onde aguarda o trem para voltar à Bélgica.

Em sua mente, o lado masculino dela, que sempre se revoltou com o conformismo de sua personalidade, bem comportada e sempre reprimindo seus desejos e fantasias sexuais, se rebela contra o fato de que Aline “optou por uma vida de mulher razoável, bem comportada, fazendo que seu lado masculino se sentisse sufocar, desejoso de partir (HARPMAN, 1996, p.26), “ele” que se manifestava desde a infância de Aline, fazendo que sua mãe suspirasse “Meu Deus! como você é masculina!” (HARPMAN, 1996, p.27), “ele” escapa da mente de Aline e se apropria da mente e do corpo do rapaz que se chama Lucien Lefrère.

Neste momento, “nasce” Orlanda, que sai do corpo de Aline sem olhar para trás e “atravessa o impossível” - “Não sinto nada, só sei que passo, Àtuo no indefinível, entre o antes e o depois, em um ponto que não tem nem duração nem espaço, é o zero absoluto do tempo”. (HARPMAN, 1996, p.13).

O romance trata das aventuras vividas por esse lado masculino, que a narradora batiza de Orlanda, o qual, livre das repressões, tentará procurar saciar seus desejos de liberdade, sobretudo sexuais. Embora tenha escapado de Aline por pura revolta, e feliz de sua liberdade de ação, Orlanda não pode, no entanto, afastar-se totalmente de Aline. Então ele a procura, causando problemas a Aline, que não saberia explicar a seu marido qual a súbita relação com esse belo rapaz. Por isso ela conta a Albert que só agora tomou conhecimento da existência desse meio-irmão, que nasceu de uma rápida relação extramatrimonial de seu pai.

Visando enfocar o conÀito entre o masculino e o feminino, lembramos que tanto em Orlanda, como em Orlando, os nomes dos protagonistas têm ambigüamente o gênero oposto das personagens. A narradora explica que sempre admirou a sagacidade de Woolf que continua a chamar sua personagem de Orlando, mesmo depois da mudança de sexo, e utilizando os pronomes pessoais no feminino. (HARPMAN, 1996, p.19)

A partir dessa travessia, a narradora, observadora e intrusa, expõe a dificuldade de utilizar os pronomes pessoais e possessivos: “Aline está lá e eu

aqui, a separação aconteceu, olho com espanto eu que lê, sim o verbo doravante está na terceira pessoa do singular” (HARPMAN, 1996, p.13); “[...] eu estou diante de mim, eu estou no jovem louro, penetrei, tranquilamente, em sua cabeça. Ele nem nota nada. Pode-se tão facilmente se deixar desalojar?” (id., p.14) Logo depois, Orlanda se dirige a Aline, mas a narradora escreve: “Eu vou em direção a mim que estou absorta na leitura do livro”; ele lhe pede uma aspirina, pois sente que seu novo corpo está com dor de cabeça. Aline acede prontamente sem estranhar tal pedido de um desconhecido.

Sentindo que está com dor de cabeça, Orlanda reÀete desta maneira:

Sem dúvida ele suporta mal o álcool. Ei! será que eu não tenho caráter? Seria eu um fraco? Não, não temos nada, quem quer que seja este rapaz, eu não sou ele, eu o ocupo, eu disponho dele, mas trata-se de mim, e eu nunca fui mulher de beber demais ou comer demais” (id., p.14).

Em seguida, Orlanda precisa descobrir a identidade do rapaz de quem se apodera: “Mas, preciso pensar! como se chama ele? Ou melhor, como me chamo?” Para falar de Aline, a narradora se expressa deste modo assumindo também o ponto de vista de Orlanda: “A metade dela a abandona e ela não percebe? Senhor, que mulher eu fui! Fiz bem em me separar dela, meu exeu.” (HARPMAN, 1996, p.17; 18) Assim, a autora consegue com sucesso representar a fala de uma personagem feminina no corpo masculino sem que a leitura fique confusa para o leitor.

A partir da separação dos dois “lados”, Aline e Orlanda devem partilhar as experiências e sensações, pois Orlanda ainda conserva a memória de Aline, embora esta não partilhe doravante as novas aventuras de Orlanda. Aline, tão recatada, nunca cedeu a nenhuma tentativa de infidelidade a seu marido. Orlanda, sempre rebelde diante da passividade de Aline, se aproveita do seu novo corpo de rapaz, de sua juventude, de sua liberdade, para experimentar a paquera, mas sendo ele parte de Aline, só se sente atraído por homens e nunca por mulheres. As passagens envolvendo as relações sexuais são descritas pela narradora com uma linguagem recatada:

Orlanda não quer separar-se do homem que procura deslizar a mão contra seu ventre; após só ter conhecido o antro secreto, ele saboreia a prodigiosa novidade da extraterritorialidade, mastro, estandarte, agarra-se ao mastro, ao

estandarte, num instante ele vai... - creio que eu estou sobrando aqui! É tempo de ir embora, o lugar de uma dama idosa educada pelas boas maneiras e as inibições não é aqui, convém ir ao encontro de Aline” (HARPMAN, 1996, p.37).

Esta última parte da frase representa uma clara intervenção da narradora. Revelando também um traço pessoal, a narradora se recusa a descrever os encontros sexuais de Orlanda dizendo: “O fato é que a pornografia sempre me aborreceu; não posso conceber que coisas que me aborrecem sejam interessantes para ler” (HARPMAN, 1996, p.60). Orlanda descobre que Aline é bela, mas distraída por ser esposa habituada ao marido. Só separada de Aline, percebe o quanto Albert, seu marido, é másculo e encantador e “ele” lamenta que não possa seduzi-lo, pois este não se interessa por rapazes.

Orlanda, assumindo a vida de Lucien Lefrène, jornalista descuidado que pouco se importa com a limpeza corporal e da casa, nem por isso perde o amor da boa linguagem. A propósito da mãe de Lucien, mulher rude e alcoólatra, Orlanda diz: “Nada me impede de esquecer uma pessoa que tem uma voz rouquenha e uma sintaxe duvidosa. Não é porque mudei de sexo que vou mudar de linguagem” (HARPMAN, 1996, p.68). Orlanda repara também com desgosto que a namorada de Lucien “fala um francês gramaticalmente duvidoso” (id., p.68). É que Orlanda mantém o vestígio de Aline, sua delicadeza de sentimentos, adquirida por “suas renúncias sucessivas e sua submissão a uma mãe temerosa” (id., p.70). “Orlanda só sabia o que Aline sabia” (id., p.74).

Durante o relato, o rapaz Lucien Lefrène, cujo corpo é usurpado por Orlanda só é lembrado por manifestar-se à noite em pesadelos, em que demonstra medo por situações e por personagens obscuros. Mas Orlanda consegue fazer calar esses sonhos tomando aspirina e dormindo. Orlanda apaga também os vestígios materiais de Lucien, morador desleixado que utilizava colchão, roupas e apetrechos de cozinha sujos, trocando tudo por mobília e roupa novas. É porque Orlanda é duplo de Aline, mulher ordeira e elegante que adora a limpeza. Para se apropriar da vida de Lucien, Orlanda descobriu que este era jornalista e deveria apresentar um artigo. Graças à experiência de Aline, ele consegue escrever um artigo plagiando Balzac, o qual não foi aceito, por estar acima do nível do jornal; então, Orlanda simplesmente se demite “fazendo perder o emprego ao infeliz Lucien” (HARPMAN, 1996, p.60).

Este Orlanda alia um caráter de criança e o corpo alegre da adolescência recente com o saber do adulto, do qual ele usa quando tem necessidade. Ele não faz planos, saboreia o momento presente; diverte-se caçoando de Aline que ainda não sabe a identidade de Lucien: “não esqueçamos que, do seu ponto de vista, Aline foi uma prisão: evadido, ele volta para brincar sob os muros que antes pareceram intransponíveis e zomba dos carcereiros que não o reconhecem” (HARPMAN, 1996, p.85). Isto fica evidente quando Orlanda vai assistir a um concerto de Schumann, e a narradora disserta sobre a necessidade de desfrutar do momento presente, abandonar a impaciência de pensar no amanhã, na semana que vem, pois o prazer não durará, é preciso viver este momento que não voltará. (id., p.93)

Embora separados, há uma ligação intrínseca entre as duas metades. Quando um está ausente, o outro sente a falta, fica inquieto, nervoso, sente um vazio na alma, até que os dois se encontrem, só aí os dois readquirem a tranquilidade. Um busca o outro, involuntariamente, até que uma intuição faz com que os dois acabem se encontrando naturalmente como se tivessem marcado encontro. Orlanda conserva os gostos e preferências de Aline, o amor das velhas construções, da música, dos livros, o conhecimento da literatura. Os dois discutem literatura de maneira natural, falam com entusiasmo sobre a obra de Proust, e Aline percebe que nunca antes abordara desse modo estimulante a literatura com seus colegas, no meio acadêmico. “Diabo! será que a gente só se diverte bem consigo mesmo?” (HARPMAN, 1996, p.86). Aline, é verdade, tem conversas sobre literatura com seus amigos mais próximos, mas nunca fala tão espontaneamente como com Orlanda. Aliás, Orlanda consegue captar a atenção de um homem de quarenta anos, culto, com quem tem uma curta, mas intensa aventura, graças a seus conhecimentos de música clássica e de literatura. Mais tarde, Orlanda e Aline corrigem os trabalhos dos estudantes juntos, pois os dois são uma só pessoa embora em dois corpos. Eles citam alegremente versos de Victor Hugo, La Fontaine... (HARPMAN, 1996, p.198-9).

A narradora sabe que uma estranha osmose une Orlanda e Aline. “Orlanda infunde vigor a Aline, mas é preciso a proximidade física” (HARPMAN, 1996, p.118). Orlanda fugiu de Aline, mas sem sua presença física, ele não se sente completo e a procura, irresistível e involuntariamente. Harpman afirma

que sendo nós andróginos rompidos pela cólera dos deuses ciumentos, galopamos atrás da nossa metade perdida, tentamos reconstituir a unidade das origens: onde está meu outro eu? o que aconteceu com a completude deliciosa de que me lembro e em que vida a conheci? Aline e Orlanda separados enlanguescem e querem reencontrar-se: mas juntos eles se odeiam pois, submetidos à vontade invejosa do Olimpo, eles não se reconhecem e se combatem. Eles não compreendem a surda atração que os move.” (HARPMAN, 1996, p.120)

Quando Orlanda reencontra Aline e finalmente lhe revela quem é, Aline fica incrédula, mesmo depois que Orlanda cita episódios de sua infância e juventude que só Aline poderia conhecer. – Quem sou eu? pergunta-se Aline. E a narradora encadeia que nosso século é rico em sérios e longos debates sobre a questão da identidade, o nome e o sobrenome não lhe parecem suficientes e ele atinge tantas sutilezas que é difícil às vezes acompanhá-lo. Quando se diz eu, de quem estamos falando? se um outro pode dizer que ele é eu, onde está o eu, aqui ou ali? Cada um adquire uma convicção de que com toda a certeza ele é ele mesmo, o que lhe confere sua estabilidade”. (HARPMAN, 1996, p.128)

Mas Aline, diante de um outro que afirma ser ela, perde toda a segurança e começa a acreditar nisso, embora continue com dúvidas e hesitações quanto ao fato de habitar um outro corpo.

Embora sendo a mesma pessoa, Orlanda e Aline apresentam características diversas: trata-se de um caso de duplicação da personalidade, pois Aline, mesmo perdendo sua metade, não deixa de ser ela mesma, continua sendo uma mulher de caráter, embora tímida. Orlanda tem a memória de Aline e as emoções fortes que esta reprimiu desde criança, é o lado forte, espontâneo, violento, masculino (animus) em suma. Orlanda constitui tudo que Aline evitou ser para agradar a uma mãe exigente e agora ele estava livre, diante de Aline, divertindo-se muito, sem pudor e sem peias. Aline sempre quis abafar o lado “masculino” que gostaria de rir, manifestar sua insolência, suas zombarias, quando quisesse, coisas que sua mãe reprovava; Aline era triste por ter de abafar essas suas tendências; eis que com Orlanda liberado, os dois se completavam, riam e se divertiam espontaneamente como dois adolescentes. A narradora conclui com lirismo que os dois personificam o amor perfeito: “O amor se realiza na diferença e procura incessantemente aboli-la. Aline e Orlanda são desdobrados, mas não idênticos, senão eles diriam a mesma coisa

ao mesmo tempo e não se escutariam falar, mas cada um sabe que o que o outro ama é o que ele ama também” (HARPMAN, 1996, p.206). É, portanto a realização da nossa fantasia de poder habitar o corpo do outro sexo, experimentar suas sensações e emoções, mas sem perder a própria identidade, que os torna felizes.

Quando separados, eles sofriam como um drogado em abstinência. “Para cada um a droga era o outro, eles corriam para colar as frentes, o que os acalmava, transformando-os em siameses, uma só cabeça para dois corpos e a completude.” (HARPMAN, 1996, p.218). Aline reconhece que Orlanda é “feito de tudo o que eu não queria em mim, mas então de onde vem que eu não possa viver sem ele? Sofro na alma como os amputados sentem dores fantasmas, há no meu cérebro terminações nervosas que sofrem com o vazio. Parece que eu sou mais sensível à falta do que ele, mas é que eu sofri sua fuga, enquanto ele quis partir” (HARPMAN, 1996, p.222).

É importante lembrar que, durante muito tempo, as mulheres não tiveram condição de se expressar, devendo sufocar sua própria sexualidade vista como “impureza”, lascívia, “pecado”. Observe-se que, sobretudo no sistema de patriarcado, a mulher podia ser objeto de troca, como mercadoria. Somente após as idéias revolucionárias do século 18, com o código civil francês, que abalou o patriarcado, permitiu-se a democracia também na família na França e, por extensão, na Europa. No entanto, em grande parte do mundo, a mulher ainda é condenada a papéis secundários na vida social. Hoje, embora não vivamos mais sob uma sociedade patriarcal, a mentalidade patriarcal ainda subsiste, em que pesem as conquistas sociais da mulher que tenta se assumir enquanto sujeito .

No entanto, a idéia da figura feminina submissa pode ser considerada como um arquétipo que jaz no inconsciente coletivo. Segundo Jung (1997, p.67), arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo definidos como “imagens primordiais”, “universais”, que existiram desde os tempos mais remotos. Essa imagem da mulher submissa, recatada, norteou a educação que a mãe de Aline Berger inÀgiu a sua filha. Esta reprimia seus ímpetos de liberdade, de comportamento livre e espontâneo, tendo essa imagem arquetípica introjetada de forma paroxística, esquecida também do seu lado masculino.

Gostaríamos de lembrar que, segundo Jung, também no inconsciente de toda

mulher existe o animus que é a personificação masculina do inconsciente na mulher, que pode aparecer

“[...] como uma convicção secreta sagrada. Quando uma mulher anuncia tal convicção com voz forte, masculina e insistente, ou a impõe às outras pessoas por meio de cenas violentas reconhece-se, facilmente, a sua masculinidade encoberta. No entanto, mesmo em uma mulher que exteriormente se revele muito feminina o animus pode também ter uma força igualmente firme e inexorável” (JUNG, 1997, p.189)

Aline, a partir do momento que teve suas primeiras regras, constatou que não poderia mais dar passos largos como antes, rir, saltar como os meninos, aceitou o jugo das rédeas de sua mãe, que outrora exclamara: “Como você é masculina!” Mas renunciando a esse lado mais livre e espontâneo, abafando o seu animus, Aline vivia com uma vaga impressão de vazio que a acompanhava sempre (HARPMAN, 1996, p.30). Também em sua vida profissional, Aline - que estudou a fundo *À la recherche du temps perdu*, de Proust, mostrando com precisão que a obra inteira já estava inclusa no primeiro capítulo; que as estúpidas tias do narrador já prefiguravam a Madame Verdurin e o duque de Guermantes senil, - quando lhe propuseram adaptar sua tese considerada brilhante, para uma publicação como livro, ela disse sim, mas não realizou, pois já obedecia docilmente ao que sua mãe lhe sugeria ser discretamente. Desse modo, ela se abafa e está sempre triste, e se aborrece tendo que se mostrar feliz por fora. É incapaz de dizer não, e mesmo sem vontade, ela diz sim a tudo que agrada aos outros. A narradora afirma que Aline só se sente livre fazendo reflexões sobre a literatura.

Vejamos como a escritora aborda a descrição do corpo masculino, em *Orlando*. Mesmo antes da separação das duas metades de Aline, dentro de sua cabeça já havia, sorrateiro, o pensamento tentador de mudar de sexo. “Ah! ser um rapaz! posso imaginar este outro corpo, mais firme, com um largo torso onde os peitorais se movem livremente, meus quadris tornar-se-iam mais estreitos e pressinto, abaixo do meu ventre, a turgescência que lembra os mastros da vitória, que são agitados nas noites de batalha, nos campos cobertos de mortos” (HARPMAN, 1996, p.11). “Amante, eu seria mais hábil como

homem do que como mulher, pois nada me causaria medo; ensinam o pudor e a reserva às meninas, não aos rapazes.” “Olharia de frente os homens, sei o que eles apreciam” (id., p.11). A voz interior continua dissertando que há maior distância entre os sexos do que da terra até a estrela Vega de Centauro (id., p.11). Pela força de vontade, Orlanda consegue atravessar o impossível e tomar posse do corpo de Lucien. Este era sem vigor, com olhos sem luz, mas Orlanda o transforma em rapaz mais bonito, mais másculo. Ele toca os seus ombros e os sente firmes, musculosos e o “tórax mais agradável sem a eterna redondez dos seios” (id., p.14). Ele admira o ventre bem plano e as coxas bem firmes. Fica todo feliz e orgulhoso de ter um corpo tão bem feito. Toda essa comparação parece indicar que Aline sofre com o complexo de inferioridade do gênero feminino. Outro detalhe apontando ainda a diferença entre os dois sexos: a narrativa mostra que Orlanda deve se habituar ao novo corpo, por exemplo, para levantar-se ou sentar-se devido à diferença das dimensões, sendo Lucien dez centímetros mais alto que Aline.

Orlanda repara que tanto ele como Aline são bem feitos; ela é bonita, elegante e sedutora, mas não é consciente de seus atributos, pois foi educada para ser discreta e reservada, enquanto que o novo Lucien é um belo rapaz, esbelto, forte, com cabelos crespos e louros; seus olhos, que eram apagados e cansados, agora são bem abertos e vivos. Logo após a mudança, quando vai ao toalete do trem para lavar os cabelos, ele descobre maravilhado, que para urinar, os gestos são completamente diferentes de quando era Aline, toca o que a narradora designa como “o estranho pedacinho de carne” (HARPMAN, 1996,

p.22) que parece tomado de vida própria sob sua mão. Sente um poderoso desejo que se satisfaz rapidamente. A partir daí, Orlanda, num corpo jovem de 20 anos, é sempre arrastado pelo desejo e vai à caça dos homens maduros. O primeiro parceiro sexual de Orlanda é descrito como tendo um belo rosto bem desenhado, cabelos castanhos cortados bastante curtos, mas sobretudo com um olhar penetrante, de aço, como se toda a alma do homem se concentrasse nos olhos para seduzir. O segundo parceiro também é um quadragenário elegante, culto, amante de Schumann. Num concerto, Orlanda o vê seguro de si, de pé, bem ereto, de modo que dá a impressão de perfeito domínio de si. Ele surpreende Orlanda afirmando que é preciso tocar os românticos com o maior rigor, pois uma execução muito romântica de uma obra romântica é um pleonasmo (HARPMAN,

1996, p.94). Sem dúvida, opinião da escritora. Constatamos aí o contraste das descrições entre a beleza do corpo masculino e a discrição da elegância feminina, destacadas e evidenciadas pela narradora.

É impossível deixar de observar o caráter de autoficção que a autora empresta à narradora. Entende-se por autoficção, neste caso, um gênero novo reunindo os dois tipos de narração propostos por Philippe Lejeune no Pacto Autobiográfico: de um lado, o pacto autobiográfico, que implica “a identidade autor-narrador-protagonista e uma referência rigorosa à vida real do autor, e do outro, o pacto romanesco, que repousa sobre uma atestação de fictividade, não-identidade do autor e da personagem, e a designação ‘romance’ na capa do livro”.

Segundo Doubrovsky, a autoficção autêntica não é um ensimesmamento; pois os romancistas têm necessidade de abrir-se num romance. No século XXI, não há mais “grandes autobiografias à moda de Rousseau ou de Chateaubriand, o conhecimento lúcido de si por introspecção clássica. Hoje, há o inconsciente, o “eu” escapa dele mesmo, se divide em superego, ego e id; o eu é fragmentado, quebrado em mil pedaços; a própria memória mistura realidade e ficção”. Segundo Doubrovsky, a autobiografia é sempre, de fato, uma autoficção. O escritor hoje deve inventar uma linguagem do nosso tempo; dar um sentido a sua vida, considerá-la como um romance. E se ele escreve esse romance é para partilhar sua vida com os outros, que terão prazer e proveito em ler o romance. “A literatura permanece como um dos raros lugares de comunhão; temos necessidade da autoficção para democratizar a autobiografia.”

O fato de Harpman ser escritora pode ser deduzido pelas ações e pensamentos de sua personagem. Aline é professora de literatura, tem predileção por Proust, que foi matéria de sua brilhante tese, o que é citado várias vezes. Aline descobre, maravilhada, que a personagem de Woolf, que se “deita rapaz e acorda garota após ter bem dormido” (HARPMAN, 1996, p.62), nada mais é do que uma alegoria da passagem autobiográfica de Virgínia que sai do período de latência da puberdade e acorda moça. Comprovando suas deduções, ela encontra a explicação do porquê das personagens que cercam Orlando não envelhecerem: “É na infância que os anos passam sem que se envelheça!” Há uma passagem em que Orlando transformada em mulher repete: “Es-

“...tudo crescendo”, além disso os domésticos tampouco envelhecem.” (id., p.64) Exultando com essa descoberta, Aline deixa de lado a morosidade que a havia tomado e põe-se a escrever com entusiasmo sua aula sobre Virgínia Woolf. As reflexões da autora se revelam na descrição de Aline manifestando a alegria de escrever - “Eu a olho: ela está num estado de delícia” (id, p.65-66). De fato, Jacqueline Harpman, relatando no meio de seu romance alguns fatos aparentemente vividos por ela, nada mais faz que aplicar os princípios de autoficção. Todo escritor inclui algo de suas vivências e leituras em seus escritos além de sua imaginação. A autora é escritora? Sua personagem ama Proust, conhece literatura, cita autores e discorre com segurança sobre literatura. Ela é psicanalista? Há reflexões sobre psicologia, comportamentos, citações de Freud. Ela concebe este desdobramento da personalidade, inspirada, como ela diz, pela obra Orlando de Virgínia Woolf.

A psicanalista na pessoa da narradora reflete: “será que nós vivemos sujeitos a leis nunca enunciadas e que nos constroem subrepticiamente? De repente colocada frente a um pedaço dela mesma que ela não conhecia, Aline o aprecia e o adota alegremente? Será que nossos princípios, nossas regras, nossas convicções, tudo o que criamos submetido à razão nada mais seria que docilidades obsoletas? [...] Aline era honesta e agora ela não cessa de mentir dizendo a seu marido que Orlando é seu irmão.” (HARPMAN, 1996, p.205)

A narradora intervém em várias ocasiões, enunciando na primeira pessoa: “Sejamos, imparcial e perplexo, o historiador fiel aos acontecimentos, o

relator impávido, a testemunha.” (HARPMAN, 1996, p.210-211) Inclui também provavelmente sua experiência pessoal em várias ocasiões: por exemplo, Albert, que acaba de voltar da China, boceja sem parar; ele propõe um passeio a Aline, pois espera que o ar fresco e o movimento o manteriam acordado, porque sabe que não se recupera uma defasagem horária dormindo de modo anárquico (id., p.212). Sendo Harpman grande conhecedora de literatura, ela descreve o pensamento de Aline de que ela precisa reler até o fim a obra de Woolf, Orlando, que ela acha tediosa, se quiser falar dela com inteligência, mesmo que seja para falar todo o mal possível: “Pode-se elogiar negligentemente um livro que o costume classificou como obra-prima, mas só se pode atacá-lo com precisão conhecendo-o a fundo” (HARPMAN, 1996, p.25).

Nas intrusões da narradora, a intervenção da psicanalista se nota em várias análises. Quando Orlanda se apodera do corpo de Lucien, ele nota que o corpo, antes desaprumado, se endireita, a dor de cabeça desaparece e surge a reAção: “Ah! eu sempre soube que é a alma que faz o rosto; já sinto que sou mais belo que antes, sinto-me mais livre como nunca estive. Quem sabe Lucien continha uma moça aprisionada em seu corpo de rapaz, que o impedia de viver, assim como Aline fazia comigo.” (HARPMAN, 1996, p.20) Orlanda admira seu novo corpo, acha-se belo e atraente. A narradora acrescenta logo: “Estou ouvindo murmurar: mas que medonho Narciso, esse seu Orlanda! Ele não para de se autoadmirar! e eu protesto: é o envelope corporal de um outro que ele admira assim, como uma moça se maravilha com uma roupa nova, pois ele era moça há um quarto de hora, e moça sensível aos rapazes.” (id., p.21)

Enquanto Aline está alegremente escrevendo suas reAções sobre Virgínia Woolf, Orlanda vai limpar o alojamento de Lucien que encontra sujo e feio. Evidenciando as diferenças entre os dois, a narradora observa que, embora com grande prazer e entusiasmo, Aline escreve sobre um outro escritor, em vez de escrever a sua própria obra; embora pense que a concepção e a gestação de uma obra pertençam aos homens, não se dá conta de que ela está trabalhando sobre uma obra de mulher - por inAência de sua mãe, educada com os princípios antigos e rígidos. E Orlanda, para limpar o interior de Lucien, em vez de lavar e esfregar como faria uma mulher, ele elimina, joga e se desfaz dos móveis, roupas e apetrechos da casa. Isso mostra que ele conservou o gosto pela limpeza como Aline foi criada, mas diferente dela, zomba dos pertences de Lucien Lefrène, que ele joga, sem remorsos.

Essa vida dúplice, em que Aline não pode revelar a presença de Orlanda aos outros, mas cuja falta a faz sofrer horripelmente, leva Aline a desejar pôr termo à situação. Chega à conclusão de que deve obrigar Orlanda a voltar a ela, mesmo sabendo que ele não deseja retornar por sua própria vontade. A solução foi matar o corpo de Lucien Lefrène, forçando Orlanda a reentrar nela, se não quisesse desaparecer:

Ele entrou no entrelugar onde o tempo escorre de outro modo - a menos que não exista, pois ele está ligado à matéria que, no espaço do infinitamente pequeno, ocupa tão pouco lugar que é preciso, para fazer chocarem-se os átomos, despende

forças incríveis. A bala deixou o cano e percorreu a trajetória até a frente de Lucien.” (HARPMAN, 1996, p.241)

Orlanda ruge de raiva de ter de renunciar à sua vida livre de rapaz, mas ao mesmo tempo retorna a Aline “como o viajante que percorreu regiões admiráveis e não pode se impedir de sentir uma certa felicidade reencontrando a paisagem habitual de sua vida” (id., p.244). Finalmente, a experiência de Orlanda une-se à de Aline, ela se endireita, libertada da influência de sua mãe, de suas avós, recatadas e inálexivelmente severas. Pode-se concluir que a felicidade só é possível quando a aceitação de suas personalidades variadas é completa.

Mesmo falando pela personagem masculina Orlanda, a narradora se revela na narração, pois o leitor tem sempre na mente que se trata de uma mulher expressando-se pela boca do rapaz. As frases na primeira pessoa designam a narradora: “eu olho Aline saindo com passos firmes.” “Ela me surpreende”. (HARPMAN, 1996, p.150) A narradora analisa o comportamento da personagem deixando transparecer suas ideias, perguntando se: não há uma bela Àexibilidade em sua maneira de aceitar o impossível? Posso conceber que espíritos menos vigorosos cairiam na desordem: ela dobra mas não se rompe. É preciso não esquecer que foi ela o autor deste impossível, isso permite compreender que ela não resiste a isso muito violentamente.” (id, p.151)

A narradora fala da jubilação que sente Aline inventando uma história para explicar a seu marido a existência de Lucien - é a alegria da contista, da escritora, da atividade criativa. Sempre na primeira pessoa, ela se mostra surpresa com a capacidade de imaginação de Aline mentindo sem remorsos: “ela é terrível e eu me pergunto até onde irá.” (id., p.160). Julga que Aline não pode ser um espírito rudimentar, já que ama tanto Proust. (id., p.184)

Também em outros romances, a narradora se utiliza da primeira pessoa do singular, por exemplo, em *Le véritable amour*, ou em *Moi qui n'ai pas connu les hommes*.

Moi qui n'ai pas connu les hommes (HARPMAN, 1995) narra a experiência de quarenta mulheres que vivem numa caverna, aparentemente após alguma catástrofe que destruiu a civilização. Conta na primeira pessoa a vida de uma jovem que só conhece essa vida primitiva na caverna. No entanto, ela é dotada de viva imaginação e grande capacidade de aprendizagem. No decor-

rer da narrativa, o leitor pode sentir a extensão dos conhecimentos gerais de Harpman e a imensa imaginação que permitiu criar essa incrível fábula.

Em *Le véritable amour* (HARPMAN, 2000), o leitor vai ser tomado pela impressão de que a narrativa é autobiográfica, pela utilização da primeira pessoa, pela evocação de várias situações aparentemente vividas, como por exemplo, a lembrança de suas professoras sem maquiagem, vestindo *tailleurs* sóbrios, levando uma vida sem alegrias (id., p.10), evocação que também aparece aqui e ali em *Orlanda*. Seria também a experiência da escritora que permite a Harpman apresentar-nos a história de uma jovem apaixonada por um amigo mais velho, que embora não seja insensível ao charme da moça, procura afastá-la por julgar que é velho demais para ela. Esse velho amigo chama-se Alker, exatamente como em *Orlanda*, uma antiga paixão de Aline adolescente por um amigo mais velho. Em *Le véritable amour* a jovem imagina estratégias para conquistar o amor do velho amigo e fazê-lo aceitar o seu amor, sem se importar com a diferença de idade. Em *Orlanda*, a narradora comenta que os amores não realizados, como o de Aline por Maurice Alker, a deixam pensativa. Ela se lembra de um ou outro amor que não viveu por ser jovem demais ou boba demais, o que insinua no leitor a impressão que se trataria de experiência pessoal (HARPMAN, 1996, p.92, 94, 95, 96, 97, 98)

Corroborando aquela epígrafe inicial sobre a definição de romance, a narradora declara no último capítulo, chamado com ironia de “Moralidade”, que ela “nunca pretendeu escrever histórias moralmente corretas.” (HARPMAN, 1996, p.251). Sobre a estranheza da sua narrativa, Jacqueline Harpman vai logo se justificando: “Perguntam muitas vezes aos romancistas se eles acreditam que a história que eles contam é verossímil, sem dúvida é porque os confundem com os jornalistas, que têm o dever de ser gente séria. Eu pretendo que *Orlanda* o fez e desafio qualquer um que me prove o contrário. Pode-se provar que uma coisa existe: é uma grande questão a debater saber se se pode demonstrar sua inexistência” (HARPMAN, 1996, p.85).

Podemos concluir afirmando que, embora todos os seres humanos possuam tanto o lado masculino (*animus*) como o feminino (*anima*), Aline encobria o seu lado masculino e vivia como uma mulher castrada, em aparente passividade, por ter sido reprimida por sua mãe. Mas sentia-se infeliz por discordar dos padrões tradicionais do “eterno feminino” - sexo frágil, delicadeza

dos gestos, introjeção do ser. No momento em que passou para a mente do rapaz, ela pôde reafirmar a sua sexualidade, realizando suas fantasias sexuais com outros homens que não seu marido. Assim, através dessas experiências só na aparência homossexuais, Aline constatou que sua vida anterior não era tão infeliz assim, apenas ela não via a realidade de forma total; e finalmente descobre que Albert encarna o modelo masculino que ela procurava sem o reconhecer. Mesmo com a morte de Lucien Lefrère, Aline não perdeu as experiências vividas no corpo dele. Ela consegue, finalmente, aceitando-se como é, aceitando integralmente seu lado masculino (animus) e o feminino (anima), sentir-se completa e mais enriquecida.

REFERÊNCIAS

HARPMAN, Jacqueline. Orlanda. Paris: Grasset, Le Livre de Poche, 1996.
HARPMAN, Jacqueline. moi qui n'ai pas connu les hommes. Paris: Stock, 1995.

HARPMAN, Jacqueline. Le véritable amour. Bruxelles: Ancre, 2000.

DOUBROVSKY, S. "Inventer un langage de notre temps". Artigo publicado em Le Monde des Livres, na web, 25/03/2010. Acesso, março 2010.

JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Trad. de Maria Lúcia Pinho. RJ: Nova Fronteira, 1997.

LEJEUNE, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975 coll. "Poétique".

QORPO-SANTO, UM ESCRITOR À MARGEM DO TEATRO NACIONAL

Thiago Freitas dos Santos

1.

O teatro no Brasil sofreu durante grande parte de sua existência do que poderíamos chamar de angústia da influência, já que foi marcado pela quase que total reprodução do gosto europeu. Salvo talvez pelo teor já um tanto abasileirado, embora ainda ligada à farsa portuguesa, da comédia de costumes de Martins Pena (1815-1848) que, como uma tendência, seguiu gerando frutos até o final do século XIX como o mais qualitativo em termos de teatro que o Brasil produzira até então. Efetivamente, a maioria das obras teatrais do período que vai desde Padre Anchieta ao início do século XX não foi responsável por criar uma dramaturgia original, que só viria a figurar mesmo como de forte expressão ao longo do século passado.

À primeira vista, só com Nelson Rodrigues e seu Vestido de Noiva, de 1943, é que o teatro no Brasil deu os primeiros passos em direção à independência literária. Por outro lado, prosa e poesia já saboreavam da ruptura além mar. Enquanto os dois últimos gêneros de ficção foram fortemente aprimorados desde a Semana de Arte, o teatro não teve tanta expressão. Mario Caccialgia (1986), por exemplo, na Pequena história do teatro no Brasil, refere-se a Nelson como o primeiro dramaturgo a levar aos palcos a angústia e o absurdo existencial da modernidade. Entretanto, quase que cem anos antes, Qorpo-Santo, um gaúcho da cidade do Triunfo, experimentou, à sua maneira, de temas semelhantes, do absurdo e da complexidade da vida.

Em 1866, durante intensos seis meses, de 31 de janeiro a 16 de maio, José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo compôs seu teatro completo, que consiste de dezessete peças: O hóspede atrevido ou O brilhante escondido; A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada; O marinho escritor; Dois irmãos; Duas páginas em branco; Mateus e Mateusa; As relações naturais; Hoje sou um; e amanhã outro; Eu sou a vida; eu não sou a

morte; A separação de dois esposos; O marido extremoso ou O pai cuidadoso; Um credor da Fazenda Nacional; Um assobio; Certa identidade em busca de outra; Lanterna de Fogo; Um parto e a incompleta Uma pitada de rapé. Além do drama, Qorpo-Santo também se dedicou a outros tantos lineamentos, entre poesia e aforismos, reações e máximas.

Toda sua obra, que o autor chamou de Ensiqlopédia ou Seis meses de huma enfermidade, publicada em sua própria tipografia, está dividida em volumes, alguns ainda desconhecidos do público. Ao longo do texto, procuraremos discutir e apontar algumas das razões pela qual Qorpo-Santo se manteve tanto tempo fora dos palcos e dos manuais de literatura.

2.

Quem hoje se apresenta como precursor do Surrealismo ou do Teatro do Absurdo, como é tratado nos estudos ao seu respeito, é o mesmo autor que ficou apagado por exatamente um século, quando enfim chegou aos palcos em 1966, trazido à luz pelo esforço de Aníbal Damasceno Ferreira e Antônio Carlos de Sena. Em entrevista, Aníbal expõe que o principal motivo da admiração por Qorpo-Santo procede da singularidade, nada mais que isso. Encaçado num modelo literário que fugia aos padrões da época, o dramaturgo gaúcho Àertou com o absurdo e o grotesco, com a desconstrução temporal e linear da literatura de sua época. Em A separação de dois esposos, por exemplo, o tratamento dado pelo autor à questão da homossexualidade de Tatu e Tamanduá, dois dos personagens da peça, o simples fato de estarem casados e em seguida divorciados, em cenas bem divertidas, ilustra um pouco da condição do teatro de Qorpo-Santo.

Aníbal Damasceno, na mesma entrevista sobre Qorpo-Santo, diz:

Tudo cabe dizer de Qorpo Santo. Dêem-no como genial ou louco, deve-se, no entanto, ressaltar primeiro a sua essencial qualidade, a qual tem muito maior importância do que quer que se lhe aponte: singularidade. Só depois, conforme pode vir a pedir o caso, pronunciem-se teatrólogos e psiquiatras. Nunca antes. Porque o singular, sob pena de o não ser, é, por excelência, o inconceituável — uma categoria a parte, que resvala às mais argutas especulações.

Embora a literatura dramática da época estivesse marcada por um contexto sobretudo de teor romântico, o teatro de Qorpo-Santonão congrega em sua maioria com as condições do Romantismo ou os limites e noções da pura realidade. Esta é provavelmente a primeira das razões por sua não configuração no cânone literário brasileiro. Pois sua obra está pautada por uma ruptura com o mundo das aparências. Ambientada nas possibilidades do inconsciente, na desconstrução do cotidiano, seu texto surge inovador ante os padrões estéticos da época. Por essa razão, apenas no século XX encontraria refúgio e entendimento, advindos principalmente das ideias expressas pelos movimentos de vanguarda, que se firmaram no Brasil a partir de 1922.

O pioneirismo da dramaturgia qorpossantense não encontra lugar em seu tempo. Sua linguagem é coloquial, e quando retórica funciona apenas parodicamente. Seus temas são, em grande parte, absurdos. E praticamente todo seu teatro é repleto de uma movimentação espacial e temporal bastante célere, que se representado na época, causaria por certo intenso estranhamento ao público.

O autor, é necessário dizer, nasceu no interior do Rio Grande do Sul, na Vila do Triunfo, em 1829. No período, o gaúcho foi espectador dos dramas de duas guerras, a Revolução Farroupilha (1835-1845) e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Quanto a isso, justifica-se a constante aparição de personagens militares em seu teatro, ao exemplo da peça O hóspede atrevido ou O brilhante escondido, quando os soldados aparecem e levam presos as personagens Leon, Paulo e Alberto. “Há puxões, socos, gritos, lamentos e até choros, mas afinal são arrastados pelos soldados e conduzidos à polícia.” (QORPO SANTO, 2001, p.41). Também em Duas páginas em branco, alguns soldados invadem uma casa para prender, sem aparente razão, o protagonista. Essa relação denota a autoridade máxima que o militarismo representa em tempos de guerra. Todos são vítimas dos punhos de ferro dos governos, não há tempo de reação, para explicações. Talvez seja essa uma outra razão para o isolamento literário do autor em questão. O momento vivido no Rio Grande do Sul, separado do país e centro de duas guerras praticamente ininterruptas, dificultou a recepção da obra no Brasil. E, como não poderia deixar de ser, afastou Qorpo-Santo do que vinha sendo criado em termos dramáticos.

O vazio de cem anos que separa sua dramaturgia da chegada aos palcos é,

até certo ponto, compreensível. Toda a construção do teatro do autor de *Eu sou a vida*; eu não sou a morte causaria, sem dúvidas, uma total perturbação no público. O reconhecimento da originalidade e estranheza da obra do autor só foi possível, como dito, com o advento das revoluções de arte que varreram a Europa no início do século XX.

Além da já mencionada estranheza, a suposta loucura de Qorpo-Santo pode ser atribuída como um dos principais motivos pelo não reconhecimento de sua obra, já que em vida foi incompreendido e repreendido por seus contemporâneos, deslocado da sociedade e apontado como louco.

Aos olhos de seus contemporâneos, a volumosa *Ensiqlopédia* ou *Seis mezes de huma enfermidade* não passa de alucinações. Este é o juízo crítico da época e também dos anos subsequentes. No entanto, apesar do ostracismo de cem anos que separa a dramaturgia de Qorpo-Santo dos palcos, seu nome e obra, antes de 1966 (ano das primeiras encenações), já apareciam através de comentários frequentemente sarcásticos e pejorativos, principalmente envolvido na polêmica modernista a partir da *Semana de Arte Moderna*. Em 1925, por exemplo, o escritor gaúcho Roque Callage chegou a reivindicar ironicamente para Qorpo-Santo “a glória de ter sido o verdadeiro fundador da escola ‘futurista’ no Brasil.” (CALLAGE apud AGUIAR, 1975, 29). Ao compará-lo com os poetas modernistas, Callage chega à conclusão de que os novos são ainda mais idiotas e malucos que o poeta gaúcho. Também Múcio Teixeira, ao comentar numa entrevista o *Futurismo de Marinetti* e a nova safra de poetas brasileiros, atribuía à Qorpo-Santo a ideia de fundação daquela escola literária que estava afrouxando o miolo de muita gente. Era este o tom dos comentários a respeito do autor gaúcho, que desde a década de 20 teve seu nome veiculado pelos passadistas para apequenar a imagem dos modernistas. Diziam, entre outras coisas, que Qorpo-Santo, apesar de louco, produzira melhor poesia do que a realizada pelos poetas de 22.

Aníbal Damasceno, na mesma entrevista referenciada acima, acerca do estranhamento e comparações que possam ser conferidas ao teatro de Qorpo-Santo, revela sobre sua importância:

Agora o que vai espantar, mas não de modo agradável, é o fato de se poder colocar lado a lado, porque singulares, homens e mulheres díspares, de todos os tamanhos que,

por sua obra, condição e exercício, nada tenham de comum entre si. De verdade, em termos de singularidade, não seria impertinente meter dentro da mesma caixa tipos como Salvador Dali, Idi Amin Dada, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, Chacrinha, Jayme Ovale, Neusinha Brizola, Qorpo Santo, Genet, Tenório Cavalcanti, Ítala Nandi ou Madame de Stäel. Todos esses, independentemente da minguagem ou do proveito com que hajam obrado, dentro ou fora de seu mister, primam antes de tudo por espantarem de um jeito assaz curioso. Constroem a canoa a seu modo, com o número de paus que lhes dá na cabeça, na mais peculiar e nunca vista maneira.

Mas onde então estariam as singularidades que compõem a obra de Qorpo Santo? Aníbal Damasceno nos responde que em tudo, tanto na feição surrealista, como em alguns atos que mais nos parecem figurar como lendas do que reais acontecimentos:

Em tudo. Nos versos de marcada feição surrealista com que assustou a família e os intelectuais da época “Dei um tiro de pólvora em cobrir os anjos de letras”; no retrato que tirou diante do mapa-mundi, com um globo terrestre na mão; na estranhíssima idéia de fazer um exército composto só de mulheres grávidas; no anúncio luminoso que bolou para enfeitar o frontispício de sua loja, colocando velas acesas dentro de uma caixa de vidro; na mania de entrar e sair de casa pela janela; nas reformas que pretendia fazer, do código civil, da constituição e da gramática portuguesa; no estrambólico do nome.

3.

Traçadas as condições da obra e do tempo de Qorpo Santo, é através da escrita, da sua prática, que o autor deseja reabilitar-se ao seu olhar e também ao olhar dos outros, espera reconquistar o domínio da vida, que por ora, no momento em que escreve, parece ter perdido. Como atesta o título da obra completa, são seis meses duma enfermidade. É o tempo que leva a criação do teatro completo e, ao que nos parece, o de maior problematidade de sua vida.

Apesar de hoje, depois de sua chegada aos palcos em 1966, Qorpo-Santo já

figurar como um símbolo de pioneirismo, sua presença nos teatros do Brasil e os estudos acerca de sua obra são bastante limitados. No drama, aparte da tentativa de enquadrar sua obra em formas ou escolas literárias, Qorpo-Santo se apresenta como um enigma de difícil decifração, tanto por sua conturbada existência como por sua emblemática obra.

Porém, a enigmática de seu texto surge renovada em Alfred Jarry, Marinetti, André Breton, Antoine Artaud, Beckett e Ionesco. Mas e se não fosse precursor de nada? Seria ao menos reconhecido na literatura brasileira?

REFERÊNCIAS

- BRETON, André. Manifestos do surrealismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CACCIAGLIA, Mario. Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz, EDUSP, 1986.
- CRISTALDO, Janer (org.). Qorpo Santo de corpo inteiro. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 01/10/2009.
- FRAGA, Eudinyr. Um corpo que se queria santo. In: QORPO SANTO. Teatro Completo. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- QORPO SANTO. Teatro completo. Eudinyr Fraga (org.) São Paulo: Iluminuras, 2001.

IMAGENS DO OUTRO NA FICÇÃO DE NELSON DE OLIVEIRA

Thiago Lins da Silva

1.

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset certa vez declarou que a nota mais trivial, porém, ao mesmo tempo, a mais importante da história da humanidade, é o que homem não tem outro remédio senão encontrar uma razão para se manter na existência (ORTEGA Y GASSET, 1982). A vida nos fora dada, visto que nós não a pedimos por nós mesmos, senão “que nos encontramos nela de uma hora para outra e sem saber como” (ORTEGA Y GASSET, 1982,

p.27). Resta ao homem encontrar um mundo que tenha significação, cuja existência nos impõe a buscar esta ou aquela tarefa, decidindo por conta e risco suas conseqüências.

Sob esse prisma, podemos entender a irreprimível propensão do homem de contar histórias que possam lhe encher de luz e sentido uma existência que lhe foi posta sem preparo algum, uma espécie de remediação diante de uma vida que “não solicitamos e que custamos a absorver” (GALLO, 2007, online). Nesse raciocínio, a literatura pode ser traduzida como uma maravilhosa habilidade capaz de transferir de um indivíduo para o outro a carga de uma experiência de vida inteira, com todos os seus pesares e alegrias. Transposta da prejudicial peculiaridade do homem apreender somente pela experiência pessoal, a literatura atesta a infinita capacidade da arte de estabelecer inúmeras associações e ideias que, na assertiva de Ernest Fischer (1971), transmuta-se como o meio indispensável para “essa união do indivíduo com o todo” (FISCHER, 1971, p.13).

Dentro dessa perspectiva, tornar-se Outro na vida sempre fora um aspecto caro à literatura, advinda da insatisfação de nos encontrarmos encerrados em uma única existência. Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, por exemplo, constitui emblemático exemplo desse desejo humano de vivenciar outras vidas. A história de um homem que depois de ler histórias de cavalaria, presume-se cavaleiro também e sai em busca de aventuras, expressa a irrestrita necessidade de experimentarmos outros graus da existência, embora

absurdas e precárias, mas prenhes da vontade de torna nossa vida mais diversa, subvertendo a “imperiosa e dolorosa imposição do acaso - ou de Deus” (GALLO, 2007, on-line)

Essa referência ao Outro dentro da literatura ou de qualquer manifestação artística, a exemplo do cinema, nos leva à definição de alteridade, que pode se entendida como ser o “outro, pôr-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p.35); dito de outra forma, viver em comum com outrem em intimidade, dentro das mais diversas dimensões.

No que tange à literatura contemporânea, neste caso a brasileira, uma gama expressiva de autores tem tomado para si a incumbência de narrar ou demonstrar os impasses de uma convivência diferenciada e tensionada, buscando um estilo mais enfático e contundente de representação que ressalte tanto a dimensão pessoal e íntima quanto social e histórico. Uma escrita, no dizer de Karl Erik Schollhammer (2009), que se guia pela vontade de alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal. Dentre os escritores brasileiros referenciados nessa perspectiva, o paulista Nelson de Oliveira é um dos nomes mais destacados.

Partindo da premissa que todo o texto literário opera primeiro dentro da linguagem, estabeleceremos como corpus de análise o conto “morango”, de Nelson de Oliveira, que atente para a imagem do Outro dentro de um cenário tensionado; ademais, promover uma reflexão a respeito de nossa relação com o Outro.

2.

Desde seu primeiro livro, *Os saltitantes seres da lua* (1997), ficara evidente a proposta transgressora de Nelson de Oliveira de deixar àuir uma imaginação sem amarras, liberta de convencionalismos lingüísticos que cerceiam o verbo literário; nesse intento, resultam situações insólitas como o cachorro de uma família dotado de faculdades mentais fora do comum (“Naquela época tínhamos um gato”, de *Os saltitantes seres da lua*) ou uma linguagem embebida por situações grotescas que escancara a caoticidade da urbe contemporânea como “*Dies Irae, o dia da Ira*” (da coletânea *Treze*, 1999):

À noite contei sobre a briga com o aleijado, meu homem me atravessou com um olhar severo e me encheu de porrada dizendo eu me mato o dia todo embaixo daquele viaduto pensa que é fácil me fazer de cego quantas vezes

falei pra não se meter com os aleijados, depois ele me agarrou por trás igual o aleijado havia feito e fizemos amor no meio dos sacos de papel que o canhoto havia catado durante o dia, foi tão bom, a lua estava tão radiante no topo dos edifícios que já não me lembro quem é que se deitou em cima de mim se o meu homem ou se o canhoto ou se o corcunda, só me lembro do cheiro gostoso do amontoado de sacos de papel e de não ter encontrado a maldita nota vermelha entre eles (OLIVEIRA, 1999, pp.18-19).

No tocante ao conto “Morango”, presente na coletânea *Ódio Sustenido* (2007), testemunhamos uma narrativa estruturada sob a forma de um monólogo, povoado de frases recorrentes de um homem apaixonado, que ajuda a atestar a escrita desregradora do autor. O narrador em questão é um sacerdote que, embora fiel aos seus votos, não consegue evitar amar as mulheres. Uma rápida composição de frases interrompidas que acentuam a desestabilidade do narrador diante de objetos intocáveis, por isso mesmo tentadores:

Você não pode vir aqui e. Não pode.
Você não pode vir aqui com esses olhos.
Não pode vir aqui e dizer queijo pasteurizado com esses
olhos tão, esse nariz. (OLIVEIRAa, 2007, grifos do
autor, p.27).

Os termos grifados em itálico e as sentenças propositalmente inconclusas reforçam textualmente a observação que o autor promove a respeito do desconcerto provocado pelas paixões humanas, encerradas pela agonia crescente, mediante o não cumprimento das exigências amorosas. A partir dessa não-exigência, o narrador vai relatando as transformações pelas quais passa, movido pela inquietação de adequar suas exigências à figura desejada. Diante de si, um mistério que não lhe é totalmente inacessível, mas cuja hesitação leva-o a considerar os riscos de abraçar essa outra margem da existência, um “salto mortal”, no dizer de Octavio Paz (1982), que pode desprendê-lo do mundo objetivo.

Momentos isolados, fragmentários, colocam o narrador do conto frente a uma presença cujo principal movimento é jogá-lo “para trás” (PAZ, 1982, p.160). As semelhanças do amor com a alteridade são algo mais que coincidência (PAZ, 1982). Em distintos níveis da existência, o salto para o íntimo do “outro” pode se dar a partir da comunhão invocada pela presença feminina, “o

alimento corporal mais elevado” (NOVALIS apud PAZ, 1982, p.163), cuja mudança implica riscos, por conseguinte, tensões; um salto de energia que pode expandir o ser, mas, paradoxalmente, exauri-lo.

Colher “morangos e estrelas, como todas as mulheres do mundo” (OLIVEIRAA, 2007, p.28), implicará para o narrador contemplar-se a si mesmo, entrevendo a partir da mulher desejada um lugar onde os contrários podem se encontrar, culminando na precipitação do Outro como “um regresso a algo de que fomos arrancados” (PAZ, 1982, p.161). No entanto, além do temor de adentrar em outros campos inexploráveis do ser, o narrador bate-se diante do rigor operado por imperativos institucionais, nos quais é impedido de concretizar seu desejo amoroso: “O governador gosta de me ver lúcido, o presidente quer que eu entenda as regras. Quando eu era pequeno patinava no fio da navalha, hoje não faço mais isso, o papa não sorri quando perco a compostura” (OLIVEIRAA, 2007, p.27).

Ao mesmo tempo que nos deparamos diante dessa contundente crítica à Igreja e ao voto de celibato, ao mostrá-lo como a contradição maior, a negação do amor como mais alto valor do cristianismo, outros imperativos movem o íntimo do narrador. Como ressalta Octavio Paz, aderir ao mundo objetivo é “aderir ao ciclo do viver e do morrer” (PAZ, 1982, p.147), e desprender-se dessa objetividade pode implicar em conseqüências, ainda que benéficas, potencialmente danosas à permanência do sujeito dentro da engrenagem humana.

O ardente narrador desse texto, um sacerdote, fiel aos votos, que não consegue evitar seu amor pelas mulheres que lhe surgem diante dos olhos no ato de confissão “com esses olhos, esse nariz” (OLIVEIRAA, 2007, p.27), instaura uma vontade de libertação, seja no plano social, seja no plano íntimo. Para além dos problemas teológicos ou de qualquer outra causa, o conto de Nelson de Oliveira sugere que o impasse do homem sempre reside no choque de forças, movimentos antagônicos que o impedem de concretizar plenamente seus desejos. E nesse impasse, o homem continuará a buscar uma unidade perdida, mesmo sob julgo das autoridades dita constituídas, ainda transgredindo, ainda perscrutando camadas insuspeitadas de sua própria existência.

O Outro jamais deixou de constituir-se numa questão que afeta a todos de forma perturbadora e complexa (OLIVEIRA, 2007), sobretudo se considerarmos que o homem é um ser insubstancial, carece de substância (ORTEGA Y GASSET apud PAZ, 1982), o que implica na busca permanente por outros tipos de envolvimento. Sempre em busca de mudança, o homem não deixará de buscar no Outro uma completude almejada, e mesmo que falha, ainda terá experimentado a satisfação de percorrer “novas realidades e outras consciências, as quais se destacam de seu cotidiano fastidioso e precário” (GALLO, 2007, on-line).

É nessa abertura que a literatura mostra-se potencialmente infinita para os mais variados registros, dando conta de novas inscrições de rastros, afetos, contatos e experimentações (NASCIMENTO, 2009). E no que diz respeito à obra de Nelson de Oliveira e outros autores contemporâneos, a exemplo de Marcelino Freire e Fernando Bonassi, seus textos nos permitem constatar como a literatura ainda continua como um dos lugares de excelência para a representação artística da alteridade. Contribui para aprofundar nossa capacidade de compreensão no tocante ao Outro, naquele processo que implica a “auto-avaliação do ‘eu’ pelo profuso sortimento dos ‘tus’” (sic)(PAES, 1999, p.26).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- GALLO, Mayrant. Outras vidas possíveis (2007). Disponível em http://mgallo.zip.net/arch2007-07-16_2007-07-31.html. Acesso em 28 de Novembro de 2010.
- PAES, José Paulo. O lugar do outro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- NASCIMENTO, Evando. A cor da literatura: Teoria da Literatura e Crítica Cultural. In: Literatura, Crítica, Cultura III. Interfaces. (Org.) GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvana Liliana. LAGE, Verônica Lucy Coutinho. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

OLIVEIRAA, Nelson de. Os saltitantes seres da lua. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

OLIVEIRA, Nelson de. Treze. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

OLIVEIRAA, Nelson de. “Morango”. In: OLIVEIRA, Nelson de. Ódio Sustenido. São Paulo: Língua Geral, 2007.

OLIVEIRAb, Humberto Luiz Lima de. Entre a tradição e a tradução: Leituras divergentes da alteridade, em Aaron, de Yves Thériault. In: _____ FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso (Org.). Figurações de alteridade. Niterói: EdUFF, 2007.

ORTEYA Y GASSET, José. História como sistema. Mirabeau ou o político. Tradução de Juan A.Gili Sobrinho e Elizabeth Hanna Cortês Costa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

PAZ, Octavio. A outra margem. In: PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Ficção brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SÓDRE, Muniz; PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

A ALTERIDADE E O PROCESSO DE (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA - UMA LEITURA DAS ESTRUTURAS NARRATIVAS DA OBRA O CACHORRO E O LOBO

Ulisses Macêdo Júnior

Sob a influência da égide cartesiana, edificada nos preceitos da razão, o século XIX apresenta seus pilares encaixados na lógica racionalista. A arte, em um processo natural, influenciada por esse meio, acaba assumindo os caracteres inerentes à sua época. Nesse período, a literatura brasileira, em íntimo contato com os ecos temporais, representa toda essa coerência alicerçada nos sistemas mais objetivos, fundamentados na base iluminista.

O romance, de um modo geral, assume em seus aspectos formais, os ditames dessa então realidade existente. Introduções descritivas, com um amplo painel visual, composto por personagens e enredo alinhados em uma conexão linear, a culminar com o arremate do desfecho que dá a tonalidade adequada à história. Há, mesmo em romances do período do Romantismo, a construção de um arcabouço estrutural na narrativa que tem como um de seus principais objetivos dar a noção de uma lógica de funcionamento ao que está sendo narrado. O modelo racionalista influenciando as subjetivas formas de expressão da arte.

Diferentemente dessa vertente, pautada no pensamento ordenado de representação da realidade e do mundo, a contemporaneidade se apresenta sob os ventos de uma nova sociedade engendrada nos rumos das verdades relativas.

Na sociedade atual, com o descortinar dos ditames da antiga lógica, a literatura, assim como outras diversas formas de expressão, assume os modos de representação similares à nossa apreensão da realidade. Uma visão incompleta e limitada do todo, pois, obviamente nunca enxergamos o outro na sua completude. A compreensão se dá sempre de forma fragmentária e parcial. Numa mesma abordagem de pensamento sobre a relação do romance com a atualidade, Antônio Cândido afirma, “[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, [...] a maneira fragmentária, insatisfatória, [...] com que elaboramos o conhecimento dos nossos

semelhantes.” (CÂNDIDO: 2009, p.58)

Em sua obra *O Cachorro e o Lobo*, Antônio Torres constrói uma narrativa que representa as fraturas do seu tempo. Por meio da visão parcial da personagem Totonhimna busca de suas verdades existenciais, adentramos em seu mundo numa viagem de retorno, de reencontro consigo mesmo e com a terra de suas origens. O autor utiliza um narrador/protagonista que em si mesmo, na sua forma estrutural, já possui a limitação do campo visual. Sobre esse aspecto Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu livro *O foco narrativo* afirma: “[...] O narrador personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE: 2007, p.43)

Na obra mencionada, o escritor, como forma de dar veracidade às fraturas do enredo e das personagens deslocadas, constrói sua estrutura narrativa alicerçado em formas sistemáticas de composição. O real torna-se verossímil, fragmentado, pelo trato eficiente da palavra.

O romance *O Cachorro e o Lobo*, do baiano Antônio Torres, lançado em 1997, dá sequência à trama diaspórica iniciada com a publicação de *Essa Terra*, de 1976. A obra apresenta a excursão de volta do narrador/personagem Totonhim, em um período posterior às comemorações dos oitenta anos de seu pai. Essa viagem regada a digressões memorialistas e em meio a um cenário saudosista, não tira do narrador a capacidade crítica de observador das mudanças e dos modos de vida daquela terra de filósofos e loucos.

Toda a narrativa de ida ao Junco de suas origens até o seu retorno à grande metrópole que é São Paulo transcorre num intervalo de apenas um dia. A história de uma vida ou de diversas vidas entrelaçadas é marcada pela tentativa de unificar, em um mesmo ponto, passado e presente. Dois espaços, Junco e São Paulo, que compõem uma distância geográfica imensa, mas bastante próximas pelas histórias de vidas construídas na travessia, nas idas e vindas constantes, marcados pelo intenso Àuxo migratório que ainda embala a caminhada sertaneja em busca de melhores condições de sobrevivência.

No caso de Totonhim, a personagem saiu de um grupo de referência na sua antiga morada com todos os seus valores locais de cidade pequena do interior nordestino e migra para a metrópole São Paulo. Passados vinte anos da sua partida,

retorna ao Junco e, novamente, as suas referências são outras. Uma relação de afinidade e estranhamento a um só tempo. Sobre tais aspectos, Janet M. Paterson afirma:

[...] a alteridade, como assinala Landowski, resulta de uma passagem ao um outro plano que pressupõe a presença de um grupo de referência (religioso, político, nacional, social etc.), grupo esse que investirá de um conteúdo semântico as diferenças de uma pessoa ou de um grupo minoritário. Desse modo, para que haja alteridade, as diferenças tornam-se significantes em vista da construção de um universo de sentido e valor. (PATERSON: 2007, p.14)

Em um só tempo as duas cidades representam a atualidade dos fatos presentes interligada com as imagens do seu velho mundo e de suas antigas vivências. Todavia, o retorno da protagonista às suas arcaicas raízes identitárias se dá em meio a um redimensionamento espacial da nova cidade erigida. Coexistem num mesmo cenário, fragmentos do Junco dos seus sonhos, agora a cidade de Sátiro Dias, juntamente com alguns aspectos modernizadores do atual período: “Virou uma cidadezinha, quieta, silenciosa, enfeitada de árvores e antenas parabólicas” (TORRES: 1997, p.215).

Totonhim, em seu processo de (re)encontro com seus símbolos quase perdidos na terra dos seus primeiros anos, conduz o leitor em uma imagística viagem que se dá no plano físico, de descrição da geografia local, pormenorizada e preenchida através das suas lembranças de lugares que não mais existem, como também, no plano introspectivo, das suas memórias afetivas, de recordações, que o conduz a mundos idílicos saboreados e sentidos dolorosamente.

A personagem acaba por representar simbolicamente a figura do sujeito desterritorializado, que passa por um processo de mudança através da migração, em uma relação de pertença e não-pertença à sua terra de origem e a sua nova morada em um grande centro urbano. Inicialmente, no berço da sua história, apresentado no romance *Essa Terra*, sente-se como membro da sua primeira localidade, mas os sonhos de progresso e os desejos de fugir de uma realidade cruel pela morte do irmão o conduzem à metrópole, à condição de deslocado. Após 20 anos a adaptação ao meio urbano ainda não está total-

mente fundamentada. Na realidade a personagem na cidade grande assume diversos papéis sociais que vão conduzir a sua vida. Nessa adaptação, se parece com um cidadão qualquer, cosmopolita, com interesse, família e trabalho do seu novo cenário. Um relativo “apagamento” das marcas primeiras e semelhança aos demais membros de tal sociedade urbana. Sob tais abordagens Humberto Oliveira afirma: “[...] o rápido crescimento das cidades ou até mesmo seu gigantismo podem beneficiar os que são perseguidos, pois dissolvem suas identidades em meio a uma massa amorfa e cuja característica principal é o anonimato em sua multiplicidade de formas e rostos.” (OLIVEIRA: 2007, p.268)

No entanto, a frágil estabilidade de Totonhim volta a se abalar, quando decide viajar de volta ao seu antigo lar para o reencontro com o seu passado. A sua relação com a nova cidade, modificada pelos ecos de modernização tardia, é bem conÀituosa. As lembranças da antiga infância são rememoradas em um cenário diferenciado. No Junco, ao final da viagem, mesmo com a receptividade de seu Pai e da doce Inesita, Totonhim percebe que aquele não é mais o seu lugar e, a simples ideia, de ali permanecer o atormenta e ele retorna a São Paulo. Uma personagem fraturada, com sua identidade esgarçada, pois pertence e não pertence a dois lugares com os quais possui vínculos. Sobre esses aspectos Humberto Oliveira afirma: “Seres em trânsito, nem bem são mais o que foram (passado) nem ainda são no presente, pois ainda tateiam nas novas realidades. Para trás ficam os laços afetivos, as marcas de um passado representado pela cultura, aqui tomada em seu sentido mais amplo.” (OLIVEIRA: 2007, p.268). Ainda sobre tais relações, Manoela Falcón Silveira afirma:

Se o uso da história na cultura ocidental permitiu, pela dissociação sistemática de nossa identidade, a utilização das máscaras para a construção do processo de apropriação e criação de identidades, concordamos com Foucault, em seu ensaio intitulado Nietzsche, a genealogia e a história (2002), ao mostrar-nos como a história, “genealógicamente dirigida” já não busca a descoberta da identidade a partir do reencontro com as raízes, pelo contrário, afirma ser através da dissipação das raízes como uma espécie de proliferação rizomática, que se abre a possibilidade de investimento naquilo que o autor denomina ser a pluralidade territorial, uma pluralidade que

instaura o “não-lugar” enquanto deslocamento necessário para a projeção de todas as discontinuidades que atravessam o sujeito. (FALCÓN: 2008, p.2)

Na obra de Antônio Torres os elementos que integram o enredo são marcados simbolicamente. Do mais simples detalhe, a exemplo dos comentários sobre o diálogo do pai de Totonhim com os mortos, até as músicas que em diversas cenas embalam narrativa, tornam-se relevantes. Tudo passa a ser composto numa relação pendular de relativo mistério e tensão, presentes nas lacunas do texto, a ser preenchido pelo leitor em seu processo de ligação com a obra.

O título utilizado pelo autor, assim como, o início da narrativa já nos dão um leque de possibilidades a serem exploradas: “Eis-me de regresso a essa terra de filósofos e loucos, a começar pelo meu pai, que disse tudo tem umpouco”. (TORRES: 1997, p.7).

Cachorro e Lobo remetem metaforicamente à personagem Totonhim e o velho Antão, seu pai. Mas que alegorias estariam presentes nessa relação? Quais os caracteres intrínsecos, próprios de tais animais? A obra também estaria permeada de algumas possíveis paródias? Diversas possibilidades podem ser aventadas para esses questionamentos. No entanto, algumas com relativo grau de probabilidade, serão agora destacadas.

Em uma fábula de Esopo, O Cão e o Lobo representam personagens centrais da história. No princípio, o Lobo deseja a vida do Cão, pois este possui as benesses que o dono lhe proporciona em um lar. Posteriormente quando percebe a marca da coleira no pescoço do amigo, decide partir. “Antes livre, mas faminto, do que gordo, mas cativo.” (ESOPO: 1994, p.19)

A bem observar, a vida do “cachorro” Totonhim ou de qualquer outro cão/personagem de uma megalópole como São Paulo é limitada pelos problemas surgidos com o crescimento urbano. Violência, caos no trânsito, poluição, tráfico de drogas. O cidadão desse mundo urbano torna-se prisioneiro em sua própria casa. E o Lobo, solitário em seu habitat natural ou no que dele restou. Em liberdade na sua reserva, com seus mortos, mas desgarrado da sua alcaiteia. O “cachorro” Totonhim sente-se fraturado, o velho “lobo” Antão não gosta do que o Junco se tornara.

O narrador/personagem Totonhim, figura como protagonista que narra a sua

viagem de retorno ao reencontro com suas velhas raízes. É o contador da sua própria história, uma narrativa edificada a partir da visão de quem viveu o fato narrado. Sob esse aspecto Walter Benjamin em: O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, afirma: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais [...]”. (BENJAMIN: 1994, p.198)

Num tempo em que esse velho mundo era povoado por contadores de histórias, um galo cantando fora de hora já era o começo de um romance - de amor. Uma donzela devia estar sendo roubada dos pais por um sedutor impaciente e levada a garupa de um burro para uma noite de núpcias nos ermos da tapera ignota. Eram histórias de amor contrariado [...] (TORRES: 1997, p.48)

Por meio de uma escrita peculiar, com um grande poder de síntese, Antônio Torres nos apresenta uma narrativa que Àui com grande naturalidade, mas ao mesmo tempo com uma tensão que fustiga e inquieta. Embalado pelos sons de antigas canções, o autor nos conta a história de seres desterritorializados, desgarrados da sua terra, das suas antigas e novas moradas, perdidos em meio a um mundo que se apresenta cada vez mais interligado e caótico. Tão fragmentado e ao mesmo tempo tão nosso.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ESOPO. Fabulas de Esopo. Companhia das Letrinhas. Disponível em <<http://www.graudez.com.br/litinf/autores/esopo/obras.htm>>. Acesso em: 03 ago. 2010, 16:21:05

FALCÓN, Manoela Silveira. A imagem do sujeito distorcido em “Árido Movie” e “Essa Terra”. XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências, USP - São Paulo, Brasil, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O Foco Narrativo. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2007.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. Entre a tradição e a tradução: Leituras divergentes da alteridade em Aaron, de Yves Thériault. In: FIGUEREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadete Velloso (Orgs). Figurações da alteridade. Tradução: André Soares Vieira. Niterói: EDUFF, 2007.

PATERSON, Janet. Diferença e Alteridade. In: FIGUEREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadete Velloso (Orgs). Figurações da alteridade. Tradução: André Soares Vieira. Niterói: EDUFF, 2007.

TORRES, Antônio. O Cachorro e o Lobo. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____ TORRES, Antônio. Essa Terra. Rio de Janeiro: Record, 2008.

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Titulaire d'un Doctorat d'État ès Lettres et Sciences humaines (1986) sur «La Figure du dictateur dans les romans français et anglais de 1918 à 1986» et d'un Doctorat de 3^o cycle en Littérature Comparée (1982) sur «L'Idée de liberté dans L'Étranger d'Albert Camus, 1984 de George Orwell et 1984-85 d'Anthony Burgess», auteur de plusieurs travaux publiés, ALAIN VUILLEMIN est professeur émérite de l'Université d'Artois en littérature comparée, rattaché au laboratoire «Lettres, Idées, Savoirs» de l'Université «Paris Est - Créteil - Val de Marne». Appartenance institutionnelle, adresse: Université d'Artois, 9, rue du Temple, B.P. 665, 62030 Arras Cedex, France, et laboratoire «Lettres, Idées, Savoirs» de l'Université «Paris Est - Créteil - Val de Marne», 61 Avenue du Général de Gaulle, 94000 Créteil, France. Adresse personnelle: 12, avenue du Petit-Parc, 94300 Vincennes, France. Courriel: alain.vuillemin@dbmail.com

ALICE DELPHINE TANG est Maître de Conférences (Professeur Adjoint) à l'Université de Yaoundé I au Cameroun. Elle est titulaire d'un Doctorat d'État ès Lettres, option littérature comparée (France, Canada, Afrique) et d'un Doctorat de 3^e cycle en littérature française. Ses axes de recherche portent sur la littérature comparée, les littératures francophones, les écritures du moi et la littérature féminine qui est l'axe le plus important de ses publications. Elle compte aussi quelques travaux sur la littérature de jeunesse. Elle est l'auteur de cinq ouvrages scientifiques, co-auteur d'un ouvrage critique et co-directrice d'un ouvrage collectif. Ces sept ouvrages s'intéressent à l'esthétique du roman francophone dans trois champs littéraires: l'Afrique, la France et le Québec. Elle a en outre publié 35 articles dans des revues de renom dans le monde.

ANDRÉ LUÍS SOUZA CARVALHO tem graduação em História pela Universidade Católica do Salvador, Especialização em História Social e Cultura Afro-Brasileira pela Faculdade da Cidade do Salvador e é Mestrando em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia. Atualmente é membro da Equipe da Coordenação da Educação de Jovens e Adultos do Estado da Bahia - CJA BA.

ANDRE PATIENT BOKIBA est professeur de littérature générale et

de littératures francophone et directeur de la formation doctorale Espaces littéraires, linguistiques et culturels (ELLIC) de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville. Ses activités de recherche portent sur la littérature générale et sur les littératures francophones dans leurs manifestations identitaires et paratextuelles. Auteur de *Écriture et identité dans la littérature africaine* (Paris, L'Harmattan, 1999) et de *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone* (Paris, L'Harmattan, 2006), il a édité *Le Siècle Senghor* (Paris, L'Harmattan, 2001) et coédité avec Mukala Kadima-Nzuji Sylvain Bemba, l'écrivain, le journaliste et le musicien (Paris, L'Harmattan, 1997) et avec Antoine Yila Henri Lopes, *Une écriture d'enracinement et d'universalité* (Paris, L'Harmattan, 2002). Il est l'auteur d'une édition bilingue lingala-français du roman *Makalamba* de l'écrivain congolais Yoka Mampunga (Brazzaville, Éditions Mokand'Art, 2006).

ANDRÉIA SILVA ARAÚJO é graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É mestranda em Literatura e Diversidade Cultural na mesma instituição. Pesquisa a obra do escritor mineiro Autran Dourado, dedicando-se à recepção crítica do romance *Ópera dos mortos*, publicado no final da década de 1960 e uma das principais realizações do autor. Questões relativas à identidade e alteridade também fazem parte do seu campo de investigação.

CAROLINA SILVA MORAES PEREIRA é graduanda em Letras Vernáculas e cursa o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS onde realiza estudos na obra da escritora Lygia Fagundes Telles.

EDILENE BAHIA DE SOUZA é graduada em Letras Português/Francês, pela Universidade Estadual da Bahia - UNEB/campus II. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade Santíssimo Sacramento (FSSS). Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana-(UEFS), pesquisadora da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* da autora mineira Carolina Maria de Jesus.

FRANCISCA BRASILEIRO HÉRAUD é graduada em Letras - Francês pela Universidade Federal do Ceará. Tem mestrado e Doutorado na área da Literatura comparada. É Professora assistente da Universidade Federal de Roraima onde atua na área de língua francesa e literaturas francesa e francófonas. Pesquisas voltadas para as literaturas francófonas e literaturas migrantes do Quebec. E-mail:

fbheraud@yahoo.com.br

GILDEONE DOS SANTOS OLIVEIRA é mestrando em Literatura e Diversidade Cultural pelo PpgLDC - UEFS, graduado em Letras Vernáculas pela UNEB e participa do grupo de Pesquisa Memória de Desenvolvimento Sustentável - Projeto Ficção: olhares críticos da literatura pela UNEB - Campus XIV. Estuda a produção literária brasileira, com trabalhos voltados para temas da cultura, identidade e da representação do sertão na literatura brasileira. No mestrado, estuda especialmente o Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Como poeta, participou da publicação Sangue Novo: 21 poetas baianos do século XXI (São Paulo: Escrituras, 2011), organizada pelo poeta José Inácio Vieira de Melo. E-mail: gilsantos26@hotmail.com ou gilliteratura@gmail.com.

HUMBERTO LUIZ LIMA DE OLIVEIRA é Doutor em Literatura comparada pela Université d'Artois (França); é também contista e ensaísta. Possui graduação em Letras com Francês pela Universidade Estadual de Feira de Santana, graduação em Filosofia pela Universidade Católica do Salvador. Atualmente é professor de Língua e Literatura francesas da Universidade Estadual de Feira de Santana. Tem atuado na área da Literatura Comparada (com ênfase nas literaturas francófonas e pós-coloniais) e sua interface com outras áreas do conhecimento: Ética, Educação e Cultura contemporânea. Anualmente organiza seminários temáticos em torno da francofonia e da francofilia em sua universidade. Acaba de ser nomeado Chevalier dans l'ordre des Palmes académiques pelo Governo francês.

JACQUES DEPELCHIN é autor de inúmeros trabalhos publicados no Brasil e no exterior. Atualmente é professor visitante do Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana onde atua no Mestrado em História.

JANIVAN DA SILVA ASSUNÇÃO tem Graduação em Letras com Língua Francesa pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Bolsista de iniciação científica pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) de 2008-2010. Atualmente é mestranda em Estudos Linguísticos (MEL) na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e bolsista CAPES

JOÃO EVANGELISTA NETO é Mestre em Literatura e Diversidade

Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana e Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É professor da área de Literatura da Universidade do Estado da Bahia, DCHT XXIV, Xique-Xique. Dentre outros trabalhos, já publicou: *As imagens que surgem pela força da escrita: o Auto de Suassuna - do medievo à crítica social*, *Cultura popular nordestina: um lugar no cânone ou o cânone do lugar?* *A incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira: a adaptação do Auto da Compadecida para o cinema*, *I(n)diossincrasias em O Guarani: Tópicos de identidade nacional*, *Literariedade e cinema: transmutação e permanência no Auto da Compadecida*, *Identidade regional e identidade nacional: Jorge Amado e Ariano Suassuna - duas vertentes de um mesmo discurso*.

JOSÉ HENRIQUE DE FREITAS SANTOS é Professor Adjunto de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Bahia, onde trabalha com componentes curriculares ligados à Língua, poder e diversidade cultural e à Leitura e Produção de Textos. Doutor em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura é docente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do ILUFBA. Atualmente coordena o grupo de pesquisa “Rasuras: estudos de práticas de leitura e escrita” e é tutor do PET/Conexões Comunidades Populares (Interdisciplinar). Integra ainda os núcleos Ayoká-Kianda (UNEB) e o NELT - Núcleo de Estudos das Linguagens e suas Tecnologias (UFBA). Dentre as suas publicações mais relevantes constam o livro “Afroplagicombinadoresciberdéllicos: afrociberdelia e plagicombinação na obra de Chico Science & Nação Zumbi”, o capítulo “Quilombos pós-modernos: Saberes anticoloniais e representações étnicas e contradiscursivas na cultura de massa” e ainda o artigo “Etnoescrituras: o hip hop como oficina de leitura e escrita multimodais”.

LIVIA NATÁLIA DOS SANTOS é Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) é Professora Adjunta I do Setor de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia e poeta, tendo publicado *Água Negra*, livro ganhador do prêmio Banco Capital 2011. Suas pesquisas circulam em torno dos temas: lírica afrofeminina, escrita criativa e subjetividade; Estudo dos processos de criação literária (Escrita em blogs) em seus acionamentos de outridades subjetivas; Relações entre a Teoria da Literatura e as Literaturas Afrobrasileira e Africanas de Língua Portuguesa e Poéticas da Diferença nos discursos artísticos contemporâneos.

LUCIANO PENELU BITENCOURT PACHECO é graduado em Letras, e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como objeto de pesquisa a obra de Murilo Rubião.

MARCELO BRITO é Mestre em Literatura pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Participa do projeto de pesquisa “O Silêncio dos inocentes: mundo rural na ficção portuguesa contemporânea”. Tem textos publicados nessa temática, a exemplo dos artigos “O crime no mundo rural de Miguel Torga” e “Guimarães Rosa e Miguel Torga nas veredas do sertão”, ambos publicados nos anais do II e III SENALIC, respectivamente. Na internet estão disponíveis os seguintes textos do autor: “A violência da exclusão no conto Um Roubo, de Miguel Torga” e “Antonio Torres e Miguel Torga: visões do sertão no olhar do menino.” Em 2011 defendeu dissertação intitulada “Violência na Montanha: uma leitura dos contos de Miguel Torga.”

MARIA GORETH FIGUEREDO VASCONCELOS é graduada em Letras com Espanhol e especialista em Estudos Literários. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana.

MARIE-ROSE ABOMO-MAURIN est écrivaine, chercheure et enseignante à l’Université de Yaoundé 1. Elle est auteure d’articles sur les littératures francophones écrites et sur les littératures orales. Ces autres publications sont: Parlons Boulou, une langue bantou du Cameroun, l’Harmattan, 2006; en collaboration, Bouquet de cendre, Anthologie de la poésie féminine camerounaise d’expression française, Yaoundé, Edition Ifrikiya, 2007; Littérature orale: genres, fonction et réécriture, (sous la direction), L’Harmattan, 2008; Ayono Ala d’Assomo Ngono Ela, Eban Mvet, Classiques Africains, 2009; Tchicaya ou l’éternelle quête de l’humanité de l’homme, Paris, l’Harmattan, 2011 (sous la direction), L’A-Fric de Jacques Fame Ndongo et la rénovation esthétique, Paris, l’Harmattan, 2011 (avec Alice Delphine Tang); Littératures africaines et territoires, (avec Christiane Albert, Xavier Garnier, Gisèle Prignitz), Collectif, Paris: Karthala, 2011; Prix Kadima, OIF, de traduction, octobre 2011.

MAURICE AMURI MPALA-LUTEBELE est Docteur en Langue et Littérature Françaises. Professeur Ordinaire à l’Université de Lubumbashi (RDCongo). Domaine de recherche: littératures africaines francophones. Pu-

blications récentes: 1) Littératures africaines francophones du XX^e siècle: une dynamique de décolonisation bradée, Lubumbashi, PUL, 2005; 2) Bilan et Tendances de la littérature négro-africaine, (dir.), Lubumbashi, PUL, 2006; 3) Testament de Tchicaya U Tam'Si, Paris, l'Harmattan, 2008; 4) Parcoursinterculturels. Etre et devenir (en coll.), Côte-Saint-Luc, Québec-Canada, éd. Peisaj, 2010; 5) Aura d'une écriture. Hommage à Georges Ngal (dir.), Paris, l'Harmattan, 2011. Il est: membre fondateur du Collectif «Littératures au Sud»; membre du Centre d'Etudes en littératures et Cultures Franco-Afro-Americaines (CELCFAAM); membre de l'Association Européenne d'Etudes Francophones (AEEF).

RICARDO PACHECO REIS tem graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2007). Especialização em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural - UEFS (2009). Atualmente é professor de Literatura do Ensino Médio em algumas escolas da rede particular do município de Feira de Santana. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS (PpgLDC). Pesquisador da obra poética da escritora baiana Maria da Conceição Paranhos.

SERGIO LEVEMFOUS é Professor de língua francesa na Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e Artes e Coordena o Colegiado de Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais - LEA; é também Coordenador do Projeto Permanente de Extensão Dinamizando o Estudo da Língua Francesa na UESC; Lecionou durante 4 anos no curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas na Universidade Paul-Valéry/França; Mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS

TAKIKO DO NASCIMENTO Professora Assistente da Universidade Federal da Bahia onde leciona Língua Francesa, Takiko Nascimento fez seu mestrado em Ensino de Francês instrumental. Tem as seguintes publicações: La comparaison dans Biographie de la faim d'Amélie Nothomb. Lettres Fran-

caises (UNESP Araraquara), v.9-2008; Como se diz: depuis ou il y a?. Estudos Lingüísticos e Literários, Salvador Bahia, v. 29/30, n. dez 03,2005;

La grammaire et le lexique dans l'enseignement du français instrumental. Elos, Florianópolis, v. 02,1999. As idéias críticas de Marcel Proust segundo Contre Sainte-Beuve. Fragmentos (Florianópolis), Florianópolis, v.6, n.2; Le conte dans la classe de FLE. Caligrama (UFMG), Belo Horizonte, v.7, 2002;Utilização de fábulas na aula de língua estrangeira. In: DLR; DLG.

(Org.). Vozes, olhares, silêncios. Salvador: EDUFBA, 2009, v. , p. - (CD-ROM); Leitura e produção de textos em francês. In: Silvia La Regina. (Org.).

RomanSA. Salvador: EDUFBA, 2008; Le système de la comparaison du français belge et québécois dans les oeuvres Biographie de la faim et Thérèse et Pierrette à l'cole des Saints-Anges. In: Ramos, Ana Rosa Neves; Cerqueda, Sérgio Barbosa de. (Org.). Brasil-Canadá: conexões, saberes, desenvolvimentos. Salvador: EDUFBA, 2008(CD-ROM).

THIAGO FREITAS DOS SANTOS Graduado em Letras com Inglês pela Universidade Estadual de Feira de Santana e mestrando em Literatura e Diversidade Cultural pela mesma instituição.

THIAGO LINS DA SILVA é graduado em Letras Vernáculas (2008) pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Especialista em Estudos Literários (2009) e mestrando em Literatura e Diversidade Cultural também pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Tem publicado Só Sobreviventes (poemas, Tulle, 2008, em parceria com Paulo André e Georgio Rios) e Gotas (minicontos, Coleção Nova Letra/MAC, 2010). Participa da antologia Concurso feirense de poesia Godofredo Filho (UEFS editora, 2010) e da coletânea Prosa & Verso: Oficina de Criação Literária - III Feira do Livro (MAC, 2011). É casado e reside em Feira de Santana. Mantém o blog No anonimato (<http://doanonimo.blogspot.com/>).

ULISSES MACÊDO JÚNIOR é natural de Senhor do Bonfim, mas desde muito jovem foi morar em Cansanção, pequena cidade do sertão baiano. No Ensino Médio faz o curso de Magistério, posteriormente ingressa no curso

de Letras Vernáculas (UNEB). Aprofunda seus estudos com Especialização em Literatura e Identidade Cultural (Faculdade Atlântico) e Especialização em Educação Novos Paradigmas (Faculdade Pitágoras). Atualmente é Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS), pesquisador da obra de José de Alencar e Antônio Torres, e tem apresentado trabalhos ligados à questão da identidade sertaneja na contemporaneidade.

Formato: 15,0 cm x 21,5 cm

Fonte: Times New Roman, 12

Capa: Couchê 170g/m²

Papel miolo: offset 75g/ m²

Tiragem : 100 exemplares

Impressão e acabamento:

Imprensa universitária UEFS

Ano: 20

Os textos que compõem esta coletânea foram originalmente apresentados no VIII Seminário da Francofonia: Poéticas da alteridade, em dezembro de 2010, quando, atendendo à convocação, de várias partes do mundo, da África à Europa, do Brasil ao Canadá, pesquisadores e professores se fizeram presentes para juntos (re)pensarmos e (re)de-finirmos, mesmo se de modo provisório, o que consideramos (novas) poéticas da alteridade. Na realidade, nosso intento, agora materializado nesta edição, é, através da socialização do conhecimento, contribuir para a desmistificação de estereótipos negativos que, criados a partir da Literatura, ainda vigoram. Por isso, a Literatura comparada, lastro no qual se situam os artigos desta coletânea, serve-nos como ferramenta decisiva para ajudar a formar uma cultura de paz ao desvelar a humanidade além das fronteiras da raça, da classe, da etnia, do gênero, da nação...

Núcleo de Estudos em Literaturas e Culturas franco-afro-americanas.

ISBN 978-85-7395-203-2



9 788573 952032



Canada 

