



# CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

51

Ano 28 - 2019 - dez  
ISSN 1982-9701

Artistas e criadores, entre muros e exílios:  
trinta anos de solidão [1989-2019]

# REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora  
**Márcia Abrahão**

Vice-reitor  
**Enrique Huelva Unternbaum**

Decana de pesquisa e pós-graduação  
**Adalene Moreira Silva**

Diretora do Instituto de Letras  
**Rozana Reigota Naves**

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
**Paulo Thomaz**

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura  
**Eritelto da Rocha Carvalho**

Editor-Chefe  
**André Luís Gomes**

Equipe Editorial  
**Cláudio R. V. Braga**  
**Pedro Mandagará**

Editor Assistente  
**André Aires**

---

## MISSÃO

*A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.*

# CERRADOS 51

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 28 | 2019

Brasília, Brasil. Páginas 1-260.

ISSN 1982-9701



## Dossiê

Artistas e criadores, entre muros e exílios:  
trinta anos de solidão [1989-2019]

**Editor-Chefe**

André Luís Gomes

**Editor**

Cláudio R. V. Braga

**Editor Assistente**

André Aires

**Organizadores deste v. 51**

Junia Barreto (Universidade de Brasília)

Gérard Wormser (Université de Rouen/Sens Public)

Leila de Aguiar Costa (Universidade Federal de São Paulo)

**Curadoria de imagens**

Junia Barreto

**Imagens**

Capa: Flávio Mendes [Soneka], Defesa

Foto: Gérard Wormser. Museu da República, Brasília, 2016

Dossiê: Flávio Mendes [Soneka] Contra-Ataque

Foto: Gérard Wormser. Museu da República, Brasília, 2016

Literatura & Artes: Flávio Mendes [Soneka] Pindorama vive, 2014

Tradução: Flávio Mendes [Soneka] O poder é maldito - 2018

**Projeto Gráfico**

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

**Diagramação**

Bruna Ribeiro Basso

**Apoio**

Poslit/IL/UnB

**Conselho Editorial Consultivo**

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

---

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Semestral

ISSN 1982-9701.

1.Dominação. 2.Subjetividades. 3. Fragmentação. 4.Política. 5. Artes. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília.

Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

---

**Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit**

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

---

# Sumário

## **Exórdio**

Entre fendas e confinamentos ..... 8

Junia Barreto

## **Dossiê**

**Artistas e criadores, entre muros e exílios: trinta anos de solidão (1989-2019)**

Entre Literatura e Filosofia: um relato..... 16

Marcia Tiburi

Pour en finir avec l'altérité ..... 50

Jean-Louis Poitevin

Imprudência humana tragicamente poética ..... 66

Vera Bastazin e Antonio Coutinho

A escritura visual de Atiq Rahimi: entre guerras e corpos ..... 81

Leila Aguiar Costa

Hallucination politique des écrans et création artistique contemporaine..... 97

Boris Grebille

A indústria do livro é frágil demais..... 110

Angel Bojadsen

## Literatura & Artes

Le rire haïtien: rires et chansons dans *Compère Général Soleil*, de Jacques-Stéphen Alexis ..... 125

Jean Dieumettre

A literatura, as canções e a humanização das práticas sociais com o ensino da língua escrita..... 149

Roberto Baron e Marcos Antônio Rocha Baltar

Écriture et dénonciation ou l'émergence d'un espace discursif de la dissidence dans la littérature de l'extrême contemporain. Cas d'étude : *La Préface du Nègre* de Kamel Daoud..... 174

Yamina Bahi

## Traduções

Para se livrar da alteridade..... 189

Jean-Louis Poitevin, trad. Matheus Viegas Ferrari

Alucinação política das telas e criação artística contemporânea ..... 206

Boris Grebille, trad. Walmir Gois

O riso haitiano: risos e canções em *Compère Général Soleil* de Jacques-Stéphen Alexis ..... 219

Jean Dieumettre, trad. Josely B. M. Soncella

Escritura e denúncia ou a emergência de um espaço discursivo da dissidência na literatura de extrema contemporaneidade. Estudo de caso: *O Prefácio do Negro*, de Kamel Daoud..... 245

Yamina Bahi, trad. Luiz Eudásio Capelo B. Silva

---

# Exórdio

## Entre fendas e confinamentos

---

### *O histórico muro...*

Em novembro de 1989, momento em que a Europa se encontrava dividida entre socialista e capitalista, o célebre violoncelista Mstislav Rostropovitch, então banido da URSS, chegava atônito e emocionado diretamente de seu apartamento parisiense para assistir à queda do muro de Berlim e participar à reunificação de vidas e histórias. Ainda no táxi, enunciara que «as palavras são inadaptables para expressar certas alegrias. Pobres, os vocábulos, insignificantes, insuficientes! Mas a música está lá. Bach, evidentemente, sempre»<sup>1</sup>. Instalado ao pé do muro pleno de *tags*, munido de uma cadeira emprestada, procedeu então à sua «celebração pessoal» para «agradecer a Deus», ofertando em seguida a Sarabanda (suite por violoncelo de Bach), em homenagem àqueles que morreram tentando transpô-lo. Momento único, imortalizado de forma furtiva por uma tela fotográfica que depois correu o mundo, imagem única que revivesce ainda hoje. Sem fazer política, sem ser dissidente, sem ter escolhido o exílio, Rostropovitch «não teria jamais tocado tanta música russa se não houvesse o exílio», como ele próprio afirmou. Prokofiev

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. *In*: «Le maestro et le mur». *Le Monde*, edição de 10, 11 e 12 de novembro de 2019, 'Horizons', p. 15 [artigo originalmente publicado em 1997, assinado por Annick Cojean]. No original : " Les paroles sont inadaptables pour exprimer certaines joies. Pauvres, les mots, falots, insuffisants. Mais la musique est là. Bach bien sûr, toujours. »



e Chostakovitch, que ele venerava, interpretava e celebrava nas cenas mundiais de prestígio à época, «essa música era o fio que o [me] ligava à sua [minha] pátria»<sup>2</sup>; o que desvela que toda expressão artística se nutre de uma força e de um efeito político qualquer.

### *Mais muros.*

Hoje, 09 de novembro (data em que escrevo), 30 anos da queda dessa «demência histórica» que foi o muro de Berlim, nos damos conta timidamente da reaparição do espectro dos limites, cercas, divisas e fronteiras, com o surgimento de muros de outra espécie pela Europa supostamente ‘reunificada’. A integração à União Europeia parece ter suscitado em certos países um sentimento deficitário quanto à identidade nacional (o sociólogo Georges Mink fala em necessidade de percepção de uma história anterior ao comunismo como cimento da consciência coletiva<sup>3</sup>); déficit devidamente instrumentalizado por interesses políticos. Face a uma narrativa europeia, as elites populistas opõem uma perspectiva nacionalista, ao tempo em que parcelas da sociedade civil se sentem largadas e à margem, ratificando líderes extremistas aqui e ali, elegendo outros ao poder, na Hungria, Polônia, Áustria, etc. As fendas talhadas na democracia revelam que a tolerância está em baixa enquanto o extremismo não cessa de crescer. Elites populistas conseguem mobilizar grupos de excluídos para reivindicar a soberania de nações em detrimento de uma real união europeia. A expansão e união do bloco são agora chacoalhadas pela dessolidarização [como provou o Brexit], uma *première* desde o início da construção dessa ideia, muito antes de sua constituição oficial. Reintroduzem-se então novas-velhas fronteiras, novos muros.

---

2 Ibid. No original : « Cette musique était le fil qui me liait à ma patrie. Sans doute n’aurais-je jamais joué autant de musique russe s’il n’y avait eu l’exil. »

3 In : « Trente ans après la chute du mur de Berlin : Les élites populistes perçoivent l’UE comme un nouveau Moscou », *Le Monde*, edição de 08 de novembro de 2019. Entrevista concedida a Isabelle Mandraud et Philippe Ricard

### *Outros muros !*

Assim como foram, de fato, elevados muros novos em outras partes do mundo, como no Oriente Médio ou na América do Norte. Apesar da conquista de liberdades e do aumento do nível de vida de forma geral, o que vemos entre os modos de perceber e de dirigir o mundo e suas tantas sociedades é o aumento de populismos e extremismos em esfera global, estes danosamente sectários para as populações e o futuro do planeta. Os novos ares de liberdade e de criação – tão anunciados e aguardados após a queda do Muro de Berlim, em 1989, não se confirmaram com sua derrubada, como esperado.

Nos vindos tempos da internet, sem nos servirmos da memória disponível em rede e desconsiderando o passado, impetramos novas guerras, inventamos os atentados terroristas, reeditamos as intolerâncias e imaginamos novos muros segregacionistas em plena era da globalização e da banalização da mobilidade planetária. Entre os conflitos e o desmantelamento da Iugoslávia, a guerra no Iraque ou os massacres em Ruanda, os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, que culminaram com a destruição das torres gêmeas em Nova Iorque e a consequente morte de milhares de pessoas, firmaram um grande divisor de águas. Eis que o homem se coloca então incessantemente em cena, sujeitando-se a uma exposição desmedida e invasiva através das redes, blogs e instâncias da internet. Apesar da esfera pública da *web*, empreende ali um voo solitário, temível e excessivamente individualista, isolando-se e sectarizando-se, apesar da ilusão dos espaços de encontro e das comunidades às quais se filia nas redes sociais. Choque de liberdades.

### *Criação entremuros.*

Toda expressão artística (no entrelaçamento entre as artes e a literatura) se nutre de um efeito político qualquer, assim como depreende um posicionamento político de

qualquer espécie. Todo homem sendo por natureza um animal político, já nos dizia Aristóteles.

No campo das artes e da literatura, o capitalismo fomentou suas marcas nos mais diferentes domínios e grifes de champagne e de bolsas de luxo tornaram-se os grandes financiadores de galerias e museus da atualidade, como a *Fondation Louis Vuitton*, em Paris, mecenato de arte, cultura e patrimônio do grupo empresarial LVMH. Outros grupos à frente da *Fondation Cartier*, da *Fondazione Prada* e semelhantes detém importantes espaços, obras, artistas e acervos mundo afora. A cultura, ao se tornar fator essencialmente econômico e alvo de todo tipo de isenções fiscais, fomentou o custeio do cinema e da dança, por exemplo, por companhias petrolíferas [a Petrobrás, no Brasil], bancos e empresas de todo tipo. A literatura sorveu-se do *marketing* agressivo em sua política de edição e na relação com os autores e o público. De forma geral, assistimos a arte se servir e girar em torno dos decisores econômicos.

Da irreverência da *pop art* dos anos 50-60, passamos à arte de Jeff Koons, atravessada pela publicidade ou às campanhas publicitárias para empresas capitaneadas por artistas do gosto *grand public*, como o pernambucano Romero Brito. Da experimentação dos surrealistas, constatamos o enrijecimento dos modelos e a presença de um academicismo sem muita audácia. Proliferam obras do politicamente correto, hoje as tantas ecologicamente corretas, de um estilo constituído em torno de variações de tonalidades de uma única cor, de uma mesma paisagem nostálgica ou de um só conjunto de árvores [contexto de recentes exposições da artista sueca Katarina Axelsson].

A folia das ‘selfies’ iniciada há alguns anos colocou em evidência a arte narcísica, indo ao encontro da exposição superabundante de si nas redes sociais. Em imagens no Instagram, pelas palavras em diário via Facebook ou nos ‘twits’ trocados com “seguidores”, tal cultura narcísica nos parece incapaz de pensar o contemporâneo.

Trinta anos passados após a queda do Muro de Berlim em 1989, evidentemente que o advento da era digital e a globalização da vida, dos hábitos, dos espaços e das experiências humanas têm provocado forte impacto no campo artístico e literário, colocando a obra dentro de uma economia substancialmente visual, assim como seus atores e agentes. Assim como não se pode negar que os principais acontecimentos políticos do período desencadearam, de toda forma, diferentes elos possíveis com a literatura, as artes plásticas, fílmicas, dramáticas e visuais, que são para nós de forte interesse investigativo.

Os contrastes marcam de forma substancial os artistas da atualidade. Se por um lado o artista frui da existência em uma era de livre e fácil acesso e alcance [a todo tipo de mercadoria, status e território], inscrito no momento em que se comemora o *empowerment* dos indivíduos; por outro lado, vivencia a dura experiência de destituição, de expropriação, de minorias cada vez mais excluídas do centro (mesmo que ali transitem). Muitas trajetórias culturais sensíveis da atualidade expressam esse desconforto, o exílio, a impotência; seja nas imagens do resistente e singular cineasta Jean-Luc Godard, nas fotografias de um Sebastião Salgado, nas esculturas do artista chinês Ai Weiwei, nos textos do romancista Michel Houellebecq, no discurso do escritor e cineasta afegão Atiq Rahimi ou nos quadrinhos, por vezes híbridos, de jovens autores de BD em torno do fenômeno da imigração [Zeina Abirached, Halim Mahmoudi], da misoginia [Penélope Bagieu, *Les Culottées*] ou da escravidão e do racismo [Marcelo D'Saete].

Face ao enrijecimento global das mentalidades e das instituições e de suas relações com a comunidade acordamos aqui a palavra a artistas, intelectuais, agentes culturais e pesquisadores para testemunharem, refletirem ou apenas se expressarem em torno da criação artística e o contexto político dos últimos 30 anos. Momento em que a solidão humana parece fervilhar em plena era das redes e que a ideia de comunidade parece se deteriorar em meio à explosão do digital; tempo em que assistimos à deterioração e à

banalização das formas de exílio e em que novas formas de fronteiras e muros pululam e se edificam pelos espaços de circulação comum. Momento político violento e de intolerâncias, no qual precisamos bradar contra o sufocamento da educação e o sucateamento da cultura. Momento em que se faz necessária a oposição a indivíduos/grupos extremistas e excessivamente ensimesmados em suas próprias individualidades. Momento, então, para resistir e para aglutinar as forças necessárias para reconstruir.

Agradeço aqui aos professores Leila de Aguiar Costa e Gérard Wormser que me apoiaram na organização desse número, assim como a todos aqueles que nele se engajaram e que se propuseram a partilhar tal reflexão.

*PS.* Acrescento esta nota no mês de março de 2020, quando o número estará definitivamente completo em sua publicação, para dizer que nenhum dos organizadores não podia prever ao momento da redação da chamada para comunicações, que a problemática do enclausuramento e dos muros, que concernia inicialmente a relação das *avant-gardes* com a sociedade, se transformaria no cotidiano de toda a humanidade, hoje confinada em suas casas pelos seis continentes – *une première*, devido a um vírus extremamente contagioso e letal em muitos casos. Tal situação inédita e atípica obriga cada um de nós a refletir sobre sua condição de vida, um efeito do mundo real sobre os mundos mentais. Sem poder prever ainda quais serão as consequências sobre o pensamento e, conseqüentemente, nas manifestações da arte em geral, constatamos que esse vírus e seus danos sociais não foram suficientes para interromper as polêmicas políticas e que o negacionismo, quando se exprime abertamente, redobra o confinamento biológico pela censura do pensamento crítico.

Junia Barreto  
Universidade de Brasília



Figura 1: Painel realizado por Nhobi. III Encontro Internacional Entre Telas, UnB, setembro 2019. Foto: Gérard Wormser



Flávio Mendes [Soneka] Contra-Ataque | Foto: Gérard Wormser. Museu da República, Brasília, 2016

# Dossiê

Artistas e criadores, entre muros e exílios:  
trinta anos de solidão [1989-2019]

---

Entre Literatura e Filosofia:  
um relato

Between Literature and Philosophy:  
a report

---

Marcia Tiburi

Université Paris 8

<https://orcid.org/0000-0002-0940-5835>

Recebido em 01/11/2019

Aceito para publicação em: 21/12/2019



---

## Resumo

Esse texto se situa entre o experimento e o testemunho. Nele, forma e conteúdo entram em tensão. Um operador faz o efeito de provocador: a biografia perde seu excesso e se torna uma grafia, uma autorreflexão exposta com sinais da criação vivida. O exílio é uma surpreendente experiência interior.

**Palavras chave:** Biografia. Processo. Escrita. Desenho. Literatura.

---

## Abstract

*This text is situated between the experiment and the testimony. In it, form and content come into tension. An operator acts as a provocateur: the biography gets rid of its density and becomes a kind of "drawing": self-reflection exposed with signs of the lived creation. Exile is a surprising inner experience.*

**Keywords:** *Biography. Process. Writing. Drawing. Literature.*

## 1. Confissão

Pode parecer que eu esteja a tomar de assalto a revista *Cerrados* por meio da forma e do conteúdo do que vou expor. Talvez a minha atitude ao escrever um artigo como esse à maneira de um testemunho, pareça inviável academicamente apesar de já existirem pesquisas sobre a autobiografia como uma forma filosófica adequada. Lembro sempre da tese de Carla Damião *Sobre o Declínio da Sinceridade* (2006) em que ela trabalha com a perspectiva autobiográfica de Rousseau a Benjamin. Mas lembro também da célebre frase de Millôr: “as coisas que eu digo teriam mais solidez se em vez de carioquinha, eu fosse um sábio chinês”. A humildade sempre é mais sincera, mas começar o texto assim, pedindo humildes licenças, e citando essas figuras talvez possa diminuir a sensação da inadequação anunciada. Sigo, como dizia Robert Burton em sua *Anatomia da Melancolia* (1621), como um anão nos ombros de um gigante que é o lugar no qual nós, professores, preferimos sempre estar. Espero ainda poder ver longe e não cair dessa altura alcançada com a ajuda amiga.

Eu que sempre defendi os inadequados e as inadequações (as poéticas, não as violentas), vou levar adiante uma tarefa, não da autobiografia, mas de alguma grafia sobre o que se vive. Uma grafia com ar de bibliografia, uma meditação sobre a biografia ou aquilo que seria a “heterotanatografia” sobre a qual escreveu Juliano Pessanha (2003). A sensação de tenho hoje, ao falar da vida, é de que não podemos escapar da questão colocada por Theodor Adorno em seu *Minima Moralia* (1951), a da vida mutilada, a da vida que não pode ser vivida.

Essa grafia sobre a vida é o projeto que segue nas próximas páginas, tentando respeitar as formas e normas do contexto acadêmico em que peço licença para falar, embora esse texto possa parecer menos uma fala e mais um daqueles gritos, como o grito de Macabéa de Clarice Lispector (1998), como o de tantas outras mulheres que se acostumaram a não ser ouvidas e desenvolveram todo tipo de sentimento de subalternidade e inferioridade, ou, pelo menos, uma espécie de Complexo de Cassandra, como tenho falado às vezes quando penso nos meus livros e na relação que esses livros tem com o que eu mesma vivo e com o que se vive em nosso país nesse momento delirante.

Se peço licença para escrever, ou se peço licença para gritar, não sei; há algo de intruso em uma mulher que escreve. E se escreve desse modo – tomando para si o o direito ao grito – talvez seja ainda pior. De qualquer modo, penso que se há gritos é para que sejam ouvidos. O grito das crianças que morrem sob as balas das metralhadoras lançados pelos helicópteros do estado genocida que nos governa hoje rasga cada palavra que possa ser escrita no Brasil atual. Eu acabei por me retirar do país onde a barbárie se tornou diária e imediata, antes que tudo ficasse ainda pior com a minha presença, pois eu também me tornei um catalisador do ódio de muita gente e, sobretudo, dos poderosos que orquestram um cancelamento do pensamento crítico em nosso país. O meu grito é e sempre foi bem

claro e bem simples, mas muito odiado: eu pedi a reflexão. Eu disse publicamente “filosofia”. Eu fui indecorosa.

Me perdoe a leitora, o leitor, já estou indo um pouco além na cronologia que deve conduzir esse texto no qual eu não sei se serei capaz de falar de exílio, embora esse seja o tema. Meus últimos dois romances falam de exílio. *Uma Fuga Perfeita é sem Volta* (2016), por exemplo, quase se chamou *Desterro*. Eu espero poder falar sobre isso mais para a frente. Contudo, não sei se poderei falar de exílio no meu caso, pois esse nome se tornou genérico demais, antipoético demais. Eu sei que vou falar, mesmo não querendo falar, já estou a falar. Então, talvez justamente por isso é que eu realmente consiga dizer algo, porque a força de arrasto da negação é imensa. Dizer assim, à revelia do que se quer dizer, faz dizer ainda com mais força, muda a entonação do grito. A impressão de que vou chegar na excrescência de dizer algo quando já não há mais nada para se dizer, não me deixa. Vai sobrar o esgar, a falta de respiração, o oco dentro da boca. Dizer quando não se disse tudo, mas quando tudo está dito e escrito, quando tudo segue para o espaço morto do livro, onde as coisas estão vivas para sempre justamente porque estão mortas em algum lugar, porque a vida acabou e, no entanto, não cessa de se repetir.

Eu estou dando essa volta numa Banda de Moebius com medo de começar. Estou aqui, mordendo meu próprio rabo, desenhando a minha própria mão, como Escher fazia e eu também faço às vezes. Depois eu falarei disso, pois talvez eu seja uma pessoa meio literal. Eu não posso falar tudo, não posso falar coisa alguma, talvez não tenha nada a dizer. Talvez eu possa tentar dizer aquilo que não se deixa dizer, talvez eu possa criar uma teoria do exílio, mas não antes de fugir um pouco dela. De me exilar disso também. Lembro agora de Adorno a dizer, talvez em *Minima Moralia*, que eu citarei sempre mais uma vez, que aquele que escreve, no exílio, encontra na escrita a sua morada. Eu sabia disso, muito antes, muito antes de ter deixado o Brasil da era Bolsonaro eu já vivia o meu exílio. E agora que escrevo esse texto com todo o cuidado, eu sinto medo do que escrevi. Medo de que esse texto fique atual por muito tempo enquanto meu desejo era de escrevê-lo e descobrir sua inutilidade no dia seguinte. Eu quero amanhã poder falar de um exílio interrompido porque as condições para que ele acontecesse haviam desaparecido.

Conto com a atenção dos leitores e, em nosso tempo de distrações coordenadas, me parece que não é nada demais pedir isso. Seria óbvio, mas não é. Só lerá esse texto quem tiver muita paciência comigo, sempre foi assim com tudo o que escrevi. Intrusos não são, por definição, bem-vindos. Peço, além da paciência, que a leitora, o leitor, considere um pressuposto que eu desejaria deixar claro: quem aqui escreve fala de um lugar híbrido. De um lado, quem fala aqui é a professora de filosofia que foi lançada na sala de aula muito menina e meio que por acaso, que um dia diante de um sistema de opressão epistemológica, resolveu dizer que era filósofa, quando parecia importante afirmar que podíamos ser pensadores originais, apesar de brasileiros. Quem me avisou que eu era “filósofa” foi uma mulher que vivia na rua, no momento em que eu respondia à sua

pergunta pela minha profissão de professora de filosofia. Eu gostei daquela possibilidade de uma entrega que me pareceu necessária naquele tempo. Agora, nos obrigamos a voltar uns passos atrás. Não digo isso sem ironia e tristeza ao mesmo tempo. Quem escreve aqui é a mesma que hoje volta a dizer que é “professora de filosofia”, quando parece mais que necessário afirmar a importância do lugar de “professor” – e de professor de filosofia – na atual guerra que se trava contra a educação – e contra a filosofia – que é parte da destruição de nosso país.

De outro, quem fala aqui é a escritora de romances que acreditou reunir a reflexão própria de algo a ser chamado de filosofia e a capacidade de imaginar que encontra lugar na atividade artística como uma produção literária. Quem fala aqui é a pessoa que até hoje publicou seis romances, que escreveu um romance a mão, que segue a dedicar-se à escrita de outras narrativas. Essa escritora é aquela que poucos leem. A que não é amiga dos críticos, a que não vem da burguesia, nem é homem, nem se dedica apenas a isso para ser compreendida como uma romancista de respeito e, portanto, virar objeto de estudo, embora às vezes vire objeto de estudo. Ela escreve demais, ela não escreve, ela não sabe escrever. Ela escreveu um livro sobre fascistas, ela é fascista. Ela escreveu *Ridículo Político*, ela é ridícula. Já há livros demais, escritores demais, esse livro é grande demais, esse livro é pequeno demais, esse livro é feminista demais, nesse livro esse personagem não parece homem. Ela é bissexta na literatura. O que ela escreve não é filosofia. Quando você estiver dando um autógrafo em um livro eu vou te matar com um tiro no meio da testa. São frases que li e que ouvi nos últimos tempos e, hoje, quando penso nelas, me parece que há uma condenação à morte. Foram milhares de ameaças de morte durante o ano de 2018 depois que eu saí de um programa de rádio que era uma emboscada midiática em janeiro daquele ano. A mais bizarra de todas, pelo menos para a minha sensibilidade: “para de desenhar e morre”. O inimaginável ódio ao meu desenho – e eu que achei que ninguém se importasse com o meu desenho – que às vezes mostro nas redes sociais como faz quem desenha. Que mal haveria no meu desenho. Por que parar de desenhar?

A condenação à morte assusta. Mas a condenação à morte da escrita, me choca mais. O subtexto é sempre o mesmo: você não devia fazer uma coisa dessas. Ora, nosso país vive o estranho caso de um número pequeno de leitores desproporcional à sua imensa população. E há a desproporção do ódio. Um ódio que se torna texto e corre as redes sociais, as telas de televisão e os púlpitos. Ódio demais para caber em corações espremidos, ódio que muitas vezes não pertence a quem o expressa. Ódio barato, ódio como discurso pronto. Efeito de um processo histórico e geopolítico que envolve a destruição da educação e a invasão de uma indústria cultural que não mede seus limites e fornece esquemas de pensamento prontos. Livra as pessoas dos livros, jogando-as na cova dos leões que são as redes. Como fazem falta os livros, o hábito da leitura que acalmava a miséria humana...

## 2. Justificação

Enquanto escrevo, penso que não gostaria de parecer aquele escritor ou artista que tem de se explicar, algo que vemos ser criticado pelo menos desde Paul Valéry (1992). Mas, ao mesmo tempo, não posso deixar de problematizar esse aspecto que faz parte de certas vidas e, nesse esforço, encontrar certa liberdade de expressão que eu imagino agora como a perda do medo de dizer o que não se pode dizer e que, ao mesmo tempo, é mais do que urgente dizer. É verdade que se fala demais em nossa época. E, ao contrário, é verdade também que escritoras e filósofas sempre foram poucas porque o silêncio sempre foi o destino feminino. O complexo de Cassandra de que falei antes retorna aqui mais uma vez pedindo que eu me entenda com ele. Nos tempos feministas, esse mundo pós-Cassandra no qual nos autorizamos a falar de nós mesmas, adquirimos, ao mesmo tempo, uma mania de nos justificar como se a nossa biografia ou a nossa autobiografia fossem uma espécie de obscenidade. Pelo menos um insulto. Assim, é a heteromarcação que segue seu curso e seus julgamentos sempre animados por todas as misoginias. Eu tento, junto a tantas mulheres, atravessar esse fogo cerrado viva, mas nenhuma de nós consegue fazê-lo incólume. A democracia do patriarcado guarda sempre algum tipo de violência para cada mulher. Violência para todas, eis o lema da ordem patriarcal.

Lembro sempre de Simone de Beauvoir (1986) a falar da auto justificação das mulheres como um problema que pesa sobre o gênero feminino sempre colocado em posição secundária. Acrescento a isso, ao meu caso, uma falta de vontade de falar de mim, uma vergonha, um incômodo, pois nós mulheres sempre somos chamadas de egoístas e narcisistas quando nos ocupamos de nós mesmas. A biografia nos é negada. E muitos ficam incomodados com a consciência da diferença quando, ao abrir a boca, o que dela sai tem algo de grito. Nos últimos tempos, eu fui obrigada a falar muito de mim, em função dos acontecimentos envolvendo minha vida. Agora, tento me consolar como Montaigne, imagino-o a pensar nos ensaios e me coloco: “sou eu mesma a matéria desses ensaios”. Antes, contudo, há Christine de Pisan, mas a sua autobiografia não costuma constar dos cânones tradicionais do patriarcado que dizem: o sujeito nasceu aqui com Descartes. O patriarcado é uma visão estreita do mundo que tudo macha.

Vejo, agora, meu “não-lugar” se materializar em um texto e em uma vida que transcende o texto e que não existiria sem o texto. Me sinto qualquer coisa de “*Bodenlos*”, em um sentido próximo de Flusser (2007). Sento sobre minhas próprias pernas nesse não-lugar no qual eu me localizo. Me pesa a contradição que se mistura ao fato de que eu seja uma mulher, pelo menos sou vista como tal e devo assumir essa heteromarcação por motivos políticos, pelo menos por enquanto. Eu sou uma mulher provisória, sempre fui. E, enquanto mulher, sou, por mais que eu ainda desejasse esconder ou escapar disso por escamoteação, como fiz tantas vezes, mais uma vítima de preconceitos diversos, de todo tipo de misoginia e, sobretudo, dessa posição secundária e inessencial como nos

acostumamos a nos colocar – considerando que já fomos colocadas nela de antemão porque somos mulheres. Eu já escrevi sobre isso em alguns textos feministas, mas estou aqui a me repetir enquanto tento organizar os pressupostos dessa fala. Vejo um nexo íntimo entre tudo o que me aconteceu ao longo da vida e a minha condição atual de “desterrada”. Ao mesmo tempo penso: nós mulheres sempre fomos banidas, sempre fomos “Ban-ditas”, sempre fomos expulsas, justamente porque, ao entrarmos no mundo dos homens, dos poderes, o fazemos todas na condição de intrusas, de estrangeiras que não podem ter direitos democráticos assegurados. Ser mulher é ser estrangeira.

O que fala em mim e fala comigo é esse não-lugar, esse vão entre mundos, na vida, na arte, nos meus pesadelos. É meu. Está na minha estrutura pessoal que eu não saberia contar aqui e que não teria relevância alguma por ser pessoal. Mas que eu acabei por elaborar em meus romances e até mesmo na minha filosofia, por considerar que toda experiência pessoal e particular tem algo de universal e assim, ela adquire isso que se pode chamar de “relevância”.

É de dentro desse vão, desse abismo onde estou, é dele que eu grafo esse testemunho de mim, meio excrescência, meio incômodo, meio inadequação. Pode parecer um drama, uma tragédia, mas não é isso. É apenas a obrigação moral que sobra para quem por ser testemunha de si mesmo se põe a escrever. Como uma vítima de uma consciência aguda, de um saber que seria melhor não possuir. O saber cedo-demais, característico dos melancólicos como disse Freud em seu *Luto e Melancolia* (2011). Quem escreve o faz por que não há outro jeito, porque não possui a si mesmo, porque é testemunho consciente de sua próprio não ser.

Farei, desse modo, esse testemunho de mim, uma grafia meio gráfica, da escritora em seu processo, e da pessoa marcada como mulher considerando que é mais uma dessas pessoas marcadas num mundo de marcações violentas que se acumulam sobre corpos e biografias negadas. De mim que sempre tentei ficar longe disso e que sempre fui capturada nesse lugar, nessa amarra, nessa armadilha, nessa solitária. E me incomoda dizer “testemunho de mim”, sendo eu uma pessoa que também herdei o treino para a invisibilidade como herda toda mulher e que, na histeria machista do mundo, acabou ficando exposta por uma série de *Fake News*. Farei esse testemunho de quem sempre admirou a ideia neoplatônica da verdade como aquilo que deve vir à luz, como o que deve estar nu e acabou pagando preços que não estava muito disposta a pagar porque não achava justo pagar preço algum por simplesmente estar no mundo.

### 3. Marginalização

Eu falo de mim, e sei que há quem se arrepiei com isso, embora tenha conseguido levar a leitura até aqui. Eu que tive que ouvir a frase “Essa mulher aqui nem pensar”, dita por um professor que nunca publicou sequer um livro e, em uma banca de concurso

público, usava seu lugar de poder masculinista para produzir a clássica injustiça do patriarcado contra uma pessoa que tinha o currículo melhor que o dele, mas que, sendo mulher não era o “falo” necessário para uma universidade pública famosa. Eu que me lembro às vezes de “inimigos” como esses sentados em suas mesas frias a preencher um curriculum Lattes tão pequeno como aqueles mesmos falos dos quais se orgulham e totalmente esvaziados pela burocracia e pela obediência ao sistema. Que falta que o feminino faz em seus corpos. O feminino que eles violentam com suas frases misóginas plenas de gozo impotente.

Vou ao “testemunho” e busco parar de incomodar o leitor com esse excesso de apresentação: eu que sou mais uma vítima de Fake News propagadas pela extrema-direita e pela esquerda-machista, mais uma ameaçada de morte, mais uma mal falada por meus próprios pares, como me disse uma colega, famosa professora de uma universidade paulista, na última ANPOF da qual participei antes de decidir ficar longe de gente que me faz mal. Pois vou falar de mim, mais uma vigiada por psicopatas, vilipendiada e chamada de louca por gente que não consegue amar nem a si mesma. Vou falar de mim, eu que sempre gostei de expor a verdade por considera-la saudável mesmo quando feia e bizarra e que tive que ouvir de um colega, mais um notório professor insosso e sem voz, que eu sou melhor artista do que filósofa, como se isso fosse uma ofensa. Eu, e vou dizer novamente, aquela que assumiu esse nome de filósofa quando todos tinham pruridos de assumir algo como o “pensar livremente”, aquela que não quis mais se chamar de filósofa porque na era de Olavão, o anão, é melhor a gente não misturar as coisas.

Vou falando de mim, do que faço, do que me tornei, um ser humano aí, às vezes ecce homo, às vezes um besouro que não podendo voar, voa mesmo assim, tentando deixar o ressentimento agir um pouco à conta-gotas porque o veneno é o princípio de toda cura para quem entende a lógica do *phármakon*. Vou falar sem esquecer de usar os microgramas curativos, eu que, por agir em vários lugares, ao mesmo tempo, acabo me tornando uma habitante de margens. Qualquer um pode se tornar muito visível para seus inimigos ao habitar margens ou passar a habitar as margens por ter encontrado a visibilidade quando ela lhe era proibida. O mundo do narcisismo não perdoa aqueles que aparecem para os outros mesmo quando estão apagados para si mesmos. A visibilidade é perigosa quando se é visto por inimigos. E os seus inimigos surgem quando você ameaça alguma ordem, sobretudo os jogos de poder que tem destruído as instituições e as pessoas. Antes seria necessário um elo saudável entre elas. Ele teria tudo para levar à verdadeira política que hoje nos faz tanta falta. A verdadeira política seria aquela que estivesse para além dos jogos de poder e que contemplasse a vida de todos os seres que existem. “Mas é muita coisa, você não pode pensar em tudo”, me disse um homem branco cansado por excesso de frieza e falta de dialética em seu corpo. Alguém que entendia o “tudo” como uma visão muito precária. E me pareceu deselegância insistir com quem, invocando o “tudo” não era capaz de pensar mais amplamente, talvez por ter sido proibido

muito cedo de se conectar consigo mesmo, por ter permanecido sendo um pobre indivíduo burguês herdeiro da miséria espiritual do machismo capitalista (com o perdão da redundância).

No meio disso tudo, eu que sempre tive mais facilidade de pensar nas coisas do que pensar sobre mim, eu segui na ação de pensar o mundo buscando me encontrar no meio dele. Encontrei esse vão e eu, lá no fundo, como um ponto preto. E o que aquela ação significava na prática era escrever. Escrever como uma busca na direção do abismo. Ao escrever, habitei margens que eu não criei. Um ser humano não pode criar tantas margens. Ao escrever, a cada livro, a cada texto, eu sei que me colocava em novas margens.

As margens são tão emocionantes. São verdadeiramente excitantes. E elas não estão sempre dadas. Elas surgem, elas aparecem, nós as encontramos. Me lembro agora de Ofélia, figura sobre a qual escrevi há anos para um estudo de pós-doutorado na UNICAMP no qual contei com a acolhida de uma amiga adorável que é Cláudia Valladão de Mattos, a flutuar nas águas do rio descrito por Gertrudes, sua sogra em potencial depois que ela foi levada à morte pelo discurso abjeto de Hamlet. Aquele vestido confundido com as águas, entre as flores e o silêncio ao redor. Nunca imaginei que eu citaria essa imagem de Shakespeare para falar de mim, eu que sempre me identifiquei mais com as figuras masculinas e, assim, conheci sempre mais intimamente Hamlet, do que sua namorada. Penso nos curiosos que vêm olhar o corpo flutuante de Ofélia. Abandonada nas águas, literalmente desterrada. Penso em mim, sem casa, sem chão, mergulhada numa criação infinita, entregue aos textos e aos desenhos, com todo o tempo do mundo e meio fora do mundo.

Uma imagem que me lembra Ofélia. É uma cópia que faço de *Pele de Porco* sobre o qual falarei daqui a pouco se esse texto não tomar outro rumo:

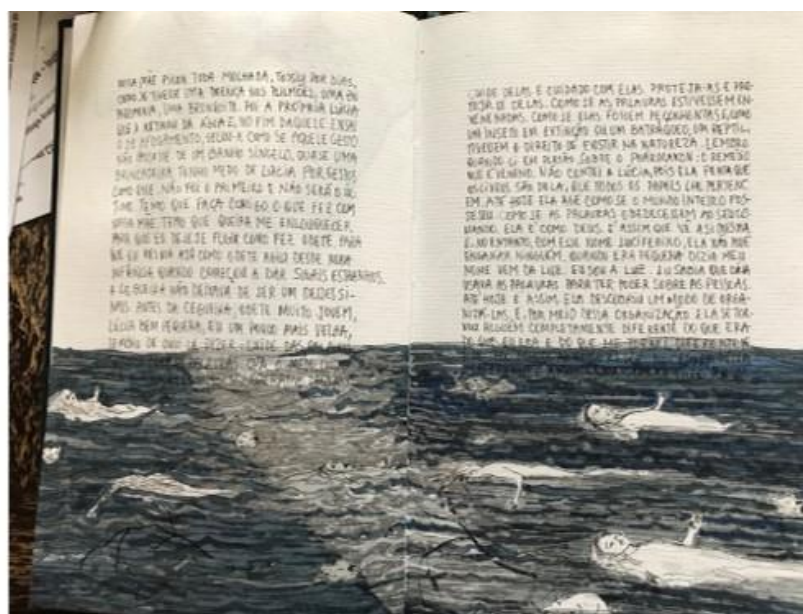


Imagem 1: *Pele de Porco*, Livro dos Corpos, 2019. Trabalho em progresso, Caderno em branco de 200 páginas, 14X21 cm.



Tenho certeza que inauguro outra margem enquanto escrevo. Talvez outra e mais outra e, assim, infinitamente. Talvez um buraco mais fundo no intervalo entre elas. Talvez a ilha. Talvez eu me cubra com água e aquele ponto preto no abismo desapareça de uma vez.

Meu texto tem um tom meio de lenga-lenga. Talvez não em seu conteúdo que depende, para ser aceito e compreendido, da amorosidade ou maldade do leitor, mas no seu ritmo. Eu estou dando voltas e ainda não disse tudo o que preciso dizer antes de falar da minha criação literária. É que ela não aconteceu por acaso e não se mantém por acaso, porque a vida seja bela e fácil ou coisa parecida. Ao contrário, embora seja verdade que eu tenha cavado como um rato numa biblioteca o tempo da criação, além da condição de testemunho, há o encontro interno com o insuportável e uma negação da subjetividade que obriga a criar imagens para estar no mundo. Escrever diz respeito a um território interdito porque a condição de sujeito, de narrador de sua própria história, é que está proibida pelo silêncio alheio, pela ameaça de morte, porque você que é minoria – porque é mulher, porque nasceu pobre, porque pensa criticamente – nunca deveria ter existido.

E nesse momento, apenas porque eu falei em ratos, vou mostrar como eu os tenho desenhado.



Imagem 2: *Terra Adorada*, 2018-2019. “Terra adorada” é uma parte do hino nacional brasileiro que serve de título a esse trabalho que surge a partir de um caderno que foi desmontado e que desapareceu sob tinta dourada. Nessa obra, as vértebras soltas, as flores soltas, um crânio de vaca e ratos coloridos transitam sobre chão dourado do qual ameaça emergir sangue, fragilidade e ameaça que vem da terra.

#### 4. Suprassunção

Escrever, sabemos, sempre foi proibido para as minorias políticas. Sabemos que a escrita e a educação sempre foram reservadas aos homens e aos ricos. As mulheres

tiveram que conquistar essa possibilidade na luta. Ainda estamos na luta. A construção de uma obra, então, essa é simplesmente o tabu. Mulheres, minorias políticas, ora, ninguém nos mandou escrever. Ninguém nos mandou pensar e depois descrever e depois publicar. E ninguém nos mandou muito menos, escrever o que se deseja e escrever tantas coisas e publicar e criar ruídos na ordem do discurso.

Ninguém nos pede para escrever o que escrevemos. Mas quem escreve, o faz porque não obedece. Escreve-se por que se dá um salto dialético. Mesmo quando você se sente uma pulga, um ponto preto no abismo. Ou justamente por isso. Aqui eu uso o termo de Hegel: *Aufhebung*, que se traduziria por superação, mas o termo suprassunção informa mais. Quem escreve esquece e não esquece. Quem escreve segue em frente, salta muito além do seu corpo, do seu tamanho, do seu destino. Eu escrevo a minha escrita dispensável na visão dos donos do poder, seja o mercado literário, sejam os ignorantes de plantão. Desde que descobri, com Crasso de Hilda Hilst que todo os editores são pulhas (2002), eu só edito meus livros com mulheres que me admiram e a quem admiro. Eu já caí em armadilhas torpes. E se escrevo hoje é porque a minha escrita é para a gente generosa que me lê e me sinto vivendo a minha pequena revolução a cada toque, uma revolução que cresce e cria subjetividades novas e potencialidades novas a cada linha. Eu sou outra pessoa a cada vez. Eu já fui, mas não sou mais, eu era, eu serei, eu seria, eu poderia ser. Eu experimento a vida do espírito por meio da vida da escrita. Eu descubro bem cedo que o trabalho do conceito do qual fala Hegel, é, na verdade, para quem vive na linguagem, o trabalho da escrita. E como um dia quem escreveu antes criou o mundo onde o que eu escrevo é possível, também eu escrevo para criar mundo possíveis para pessoas que virão e desejo que elas sejam mulheres. Escrevo para pessoas que descobrirão no texto a construção e a reconstrução e a desconstrução de si mesmas e também das ideias que nos costuram ou porque, a cada dia, é a desmontagem de um sistema de injustiças e opressões o que se busca ao escrever.

## 5. Assombração

Antes que o leitor se canse dessas questões que se colocam e recolocam, acredito que posso partir agora para o problema teórico envolvido nesse testemunho auto teórico, quem sabe até mesmo meta-teórico. Posso falar desse meu transitar entre campos, entre escrita literária e escrita filosófica e, devo acrescentar a esses trabalhos, um tipo de criação literária ligada ao mesmo tempo às artes visuais, essa nova mania que desenvolvi de escrever livros desenhados como se começou a ver acima. Eu chamo mania porque me parece mais divertido que paixão e retira um pouco do tom trágico que esse texto pode acabar tendo. Mas o aspecto meta-teórico terá de esperar pelo aspecto místico, até porque o aspecto teórico envolve também um aspecto místico como veremos, talvez menos místico e mais assombrado, mas em lugares diferentes de temporalidade. Voltarei ao

aspecto teórico e político que envolve a escrita de meus últimos romances publicados mais adiante e espero que tudo isso fique mais claro.

Aqui vou parar para contar uma história acadêmica que tem algo de realmente assombroso e que explica de antemão, o que me faz desenhar todos os dias de maneira obrigatória desde uma data específica. É uma história íntima e sobre a qual eu não dei notícias na época por temer sua espetacularização, já que várias vezes, minhas falas são mistificadas quando elas não têm nada de místico. Pensei eu: imagine com esse acontecimento, o que não fariam os que me detestam?

Vamos lá. Era setembro de 2014, eu ainda lecionava na pós-graduação interdisciplinar do Mackenzie. Importante lembrar que fui demitida do Mackenzie em final de 2015 por ter defendido a legalização do aborto. Foi uma demissão política. O desencadeador da perseguição é um desses deputados que sempre aparecem nas listas do mais corruptos e fundamentalistas. Na época eu não quis noticiar isso, eu achei que os “inimigos” ficariam ainda mais poderosos e contentes em ver sua violência tomando o espaço público. O fundamentalismo patriarcal é, infelizmente hegemônico, a sociedade brasileira de um modo geral é favorável à ilegalidade do aborto e contra o aborto real feito por mulheres todos os dias porque é uma sociedade que odeia mulheres. Nós que defendemos os direitos das mulheres sobre suas vidas e sobre seus corpos vivemos a pagar os mais diversos preços.

Mas voltando à história acadêmica guardada no rol das minhas perplexidades: uma professora da ECA (Escola de Comunicação e Artes) da USP me chamou para uma banca de doutorado de uma artista. A tese se constituía em dois volumes ilustrados, escritos à mão e muito bem encapados, uma verdadeira “obra de arte” que me deu muita alegria em conhecer de perto. Em 2014 a tensão política era bastante forte, eu já sentia a ascensão fascista em diversos níveis, tanto que estava a escrever *Como Conversar com um Fascista* que seria publicado em 2015 e que me traria algumas alegrias e muita dor de cabeça. Naquela semana eu estava com uma agenda cheia de coisas que eram para mim obrigações: encontrar grupos e mais grupos de pessoas, entre eles muitos estudantes, para falar de filosofia e de política. Eu me sentia cansada naquela última semana de setembro. Um escritor de quem fui muito amiga, me falava de seus problemas com saúde e moradia e eu me sentia na obrigação de ajudar a resolvê-los. Se eu pudesse ajudaria todas as pessoas. Gostaria de vê-las todas felizes. A culpa de estar no mundo sem poder consertar seus problemas era imensa. Hoje menos, eu me sinto menos mãe. A generosidade se confunde com a megalomania, alguém pode fazer, e deveremos ponderar. Uma imagem me vinha à mente: sou Atlas com o mundo nas costas. No dia da banca, eu saí com a mala para ir ao aeroporto, mas antes ainda deveria fazer uma palestra para um grupo de psicopedagogas interessadas em filosofia. No meio daquela semana atribulada e sem tempo nem mesmo para comer e dormir direito, eu sonhava com um fim de semana quieta com meus textos e família. Apesar do cansaço, a tese tinha se tornado um bálsamo.

Era um trabalho impressionante. Ela me fazia pensar por que eu mesma não tinha me tornado artista plástica em vez de professora de filosofia. Eu me questionei muito naqueles dias sobre a minha formação em artes, o meu desvio para a filosofia, a perda da relação intensa que eu tinha com o desenho. Eu nunca levei muito a sério a minha “vida de artista”, até mesmo porque eu fui levada à filosofia como quem é carregada por um vento forte e insuperável e nunca sobrou tempo para muito mais na minha vida além de ensinar e escrever. Embora eu tenha trabalhado com artes, desenho e gravura e até mesmo pintura, meu trabalho nunca passou de um ato doméstico. Nunca me dei esse tempo de desenvolver uma linguagem nas artes visuais. Havia exposto uma coleção de desenhos que foram chamados de Darwinianos pelo galerista em 2006 quando do lançamento de um livro chamado *A Mulher de Costas* que leva na sua folha de rosto a imagem do que era a minha “teiniaguá”, livro daquela fase anterior que eu mesma chamo de Literatura Selvagem.

Eram formas de insetos estranhos, feitos à lápis. Havia também um híbrido de réptil com anfíbio que servia de imagem à minha personagem, originalmente personagem de uma lenda gaúcha que eu resolvi contar à minha maneira.



Imagem 3. *Teiniaguá*, 2005. Lápis. 21X30 cm.

Quando cheguei na literatura, eu ainda era muito marcada pelo texto filosófico, mas os sinais da minha “*Khôra*” estiveram sempre presentes até mesmo na minha produção filosófica. Hoje consigo ver um círculo histórico e só lastimo estar tão velha e não poder começar de novo com essa consciência: eu começo com o desenho, passo à filosofia, passo à literatura, passo à filosofia e passo ao desenho novamente. Mas esse desenho é como uma síntese dos momentos anteriores. Uma dialética relativamente simples, se isso é possível.

Então eu cheguei ao MAC (Museu de Arte Contemporânea) e vi a exposição que fazia parte da tese. Eu estava impressionada e até mesmo emocionada. Sentei-me na ponta da mesa para a arguição. Havia outros quatro professores e várias pessoas assistindo. A artista-doutoranda falou e eu fiquei tocada com sua exposição explicando seu procedimento artístico. Seu trabalho minucioso, delicado, cuidadoso, até mesmo obsessivo com os pequenos objetos que ela usava para montar cada obra em que questões como quantidade e qualidade, materialidade e imaterialidade estavam em jogo. A tese era basicamente uma exposição desses procedimentos e do seu percurso na produção daquela imensa exposição. Eu fui a terceira professora a falar. Eu a parabenizei e fiz minhas observações.

Lembro que ao concluir decidi melhorar um pouco o texto da arguição que eu tinha preparado à mão, imitando a artista que escrevera toda a tese à mão. Resolvi me debruçar e desenhar enquanto a quarta professora se preparava para falar. Ali eu fiquei tentando concluir a arguição – texto e desenho – que eu gostaria de dar à candidata ao final. A quarta professora começou a falar e disse alguma coisa da qual discordei, mas me mantive concentrada em meu desenho. E, de repente, um barulho alucinante, ergui os olhos e vi que todos me olhavam assustados. Lembro de um colega quando eu ainda lecionava na Unisinos que me repreendeu uma vez por desenhar nas reuniões. Ele me repreendeu dizendo que eu estava querendo me exhibir. E, no entanto, eu apenas rabiscava no meu caderno enquanto suportava um momento perverso de uma reunião inútil com burocratas acadêmicos como ele. Para minha sorte eu não me deixei levar por esse colega, não pensei que desenhar fosse erro em momento algum. E confesso que eu devia ter levado ainda mais a sério esse direito à fuga.

Todos olhavam para mim espantados. Algo havia caído sobre mim, nas minhas costas. Eu tinha a cabeça para fora, a mesa apertava a minha barriga. Alguém puxou a mesa e me segurou. Eu desmaiei. Lembro de estar acordada sobre a mesa e uma das professoras ter dito que havia feito um Reiki sobre mim. Lembro de tudo estar extremamente luminoso. De eu ter ido ao banheiro e de ter voltado e desmaiado mais uma vez. Lembro de ter acordado novamente e pedido que chamassem uma ambulância. Eu precisava ir ao hospital, avisei. Um bombeiro veio com uma cadeira de rodas e eu desci para a ambulância do SAMU. Na ambulância, a estudante me deu a ata para que eu assinasse, pois do contrário ela perderia a tese. Poucos segundos depois, a paramédica disse: “quatro por um, tá chocando”. Eu desconfiei que eu podia morrer ali, mas ela deve ter me dado uma injeção de adrenalina e eu recuperei a consciência. Fui levada a um hospital onde me disseram que eu não poderia fazer uma tomografia porque o procedimento de segurança não havia sido contemplado. Não se deve mover alguém que sofreu um acidente. As pessoas, no entanto, tinham as melhores intenções. O museu não. Com sua falta de segurança, qualquer museu se torna assassino em potencial. Eu pensava: e se aquela parede tivesse caído sobre uma criança. Demorei a entender que se eu

estivesse sentada em uma posição mais convencional, com a cabeça erguida, eu teria sido morta por uma obra de arte. A exposição fatal. Mas não. Foi apenas a obra de arte que caiu sobre mim em um museu durante uma banca de doutorado. Mas para mim, não. Eu sabia que a arte queria me matar.

Eu teria a cabeça decepada como a heroína de um livro não publicado chamado *A Fábula do Imperador Chinês* com o qual eu me divertia naquela época, aliás desde 2011 e que permanece inacabado e impublished. Quase acabei como minha heroína. Isso ainda me impressiona. Foi o meu momento *Unheimliche*, de um sinistro freudiano verdadeiro e radical. Como se algo pedisse para ser compreendido. Talvez esse algo que se constrói entre a vida e a linguagem, entre o sonho e o pesadelo. E ali, no meio, a literatura. Talvez essa história, esse sortilégio, essa assombração, venha a ajudar a entender o que se passou com meus últimos três romances publicados entre 2012 e 2018 e o meu momento de “exílio”. Mas falarei sobre isso mais adiante. Eu ainda preciso circular ao redor do trauma.

Agora, um aspecto que me faz pensar no caráter mágico daquele momento. É que a obra que caiu sobre mim era um conjunto de painéis de acrílico, quatro ou cinco, pelo que lembro, com mais de cinquenta mil palitos de fósforos. A parede, segundo o bombeiro tinha mais de 300 quilos. Com o impacto deve ter ficado ainda mais pesada. Talvez eu não esteja sabendo contar, certamente não, mas era estarrecedor que a obra que caiu sobre mim se chamasse *Campo minado* e, ainda mais estarrecedor e ainda mais mágico, no sentido absurdo e infeliz de um acontecimento, era o fato de que a exposição e a tese toda se chamasse *Área de Risco*. A impressão era de que a “coisa” havia se realizado. Até porque os materiais usados pela artista-pesquisadora eram todos, de algum modo, delicados.

Evidentemente, a falta de segurança do espaço não é mero acaso, mas o fato de que eu tenha pensado tudo o que pensei e vivi naquela semana e que aquela parede tenha caído somente sobre mim me deu a sensação de um nexos direto demais entre o imaginário e o real, digamos assim, para falar de categorias lacanianas. Não tomo isso como explicação, pois deve haver explicação técnica para a queda, mas como no conto de Kafka chamado *Diante da Lei*, fiquei com a sensação de que aquilo era como a porta aberta que estava diante do personagem e que esteve sempre aberta apenas para ele, mas na qual ele nunca pode entrar. A minha porta aberta era uma parede pesada a sustentar uma obra de arte.

## 6. Destinação

Nessa semana, escrevendo esse texto e pensando nesse peso pesado demais é que encontrei o título de meu próximo romance que comecei a escrever no exílio em final de 2018 na cidade de Pittsburgh (onde nasceu Gertrude Stein) e que sigo escrevendo em Paris (onde Gertrude Stein morou a vida toda) e intimamente ligado à *Autobiografia de Alice B. Toklas* (STEIN, 1990). Penso em chamá-lo de *O Exílio é um Fardo Pesado Demais*. Eu vejo

nessa parede que cai sobre mim uma expulsão de alguma coisa e, ao mesmo tempo, um aviso.

De fato, se levarmos a sério que “destino” é o que nos aconteceu, aquilo era o destino. Um ano depois eu escrevi um conto chamado *Cariátides* que foi publicado no Suplemento Literário de Minas, mas escrevi com muito medo de me relacionar ao acontecimento vivido. Até hoje eu tenho medo de contar sobre aquilo tudo. Até hoje eu tenho medo de coisas que podem cair sobre mim. E penso que a enxurrada de Fake News e ameaças de morte que caíram sobre mim em 2018 foi antecipada, de algum modo, por essa parede quase mortal.

É como que um “Pensamento Selvagem”. Como sempre me pareceu algo meio selvagem a minha literatura, a minha filosofia e a minha leitura do mundo. Uma vez sonhei que eu era a neta de Lévi-Strauss. Escrevi um conto, depois sonhei que procurava o seu livro *Pensamento Selvagem* na estante. Eu me acostumei a ler o livro do mundo (sim, eu havia lido Curtius) e aquela parede não era um acontecimento fora da linguagem, como não era esse sonho. Ao contrário. Era pura linguagem ainda que houvesse um vão, uma margem nova a descobrir. Antes, eu encontrei em Adorno, filósofo do meu mestrado e doutorado em filosofia, a frase: o livro do mundo está escrito em linguagem cifrada. Eu seguia na minha viagem espiritual e aquela parede era um ponto importante, excessivamente material (leiam em negrito essa palavra, por favor) naquela viagem. Dali em diante, eu comecei a escrever à mão até chegar a esse romance que se chama *Pele de Porco* e que tem, como diz um amigo, começo, meio e fim.



Imagem 4<sup>1</sup>

1 Imagens 4 a 10. *Pele de Porco*, 2017–2019. *Pele de porco* é um livro desenhado que tem cerca de 150 páginas. Ele foi escrito entre fevereiro de 2017 e fevereiro de 2019. No começo era apenas um exercício, não havia um projeto prévio, senão que o livro deveria ser uma história escrita à mão. O desenho foi aparecendo e tomando conta das páginas. A regra do processo era não escrever a história antes, mas escrevê-la diretamente na folha. Trata-se de uma espécie de “road-novel” no qual duas irmãs fogem de um manicômio no qual uma delas está internada e viajam de carro para encontrar o pai delas que vive em outra

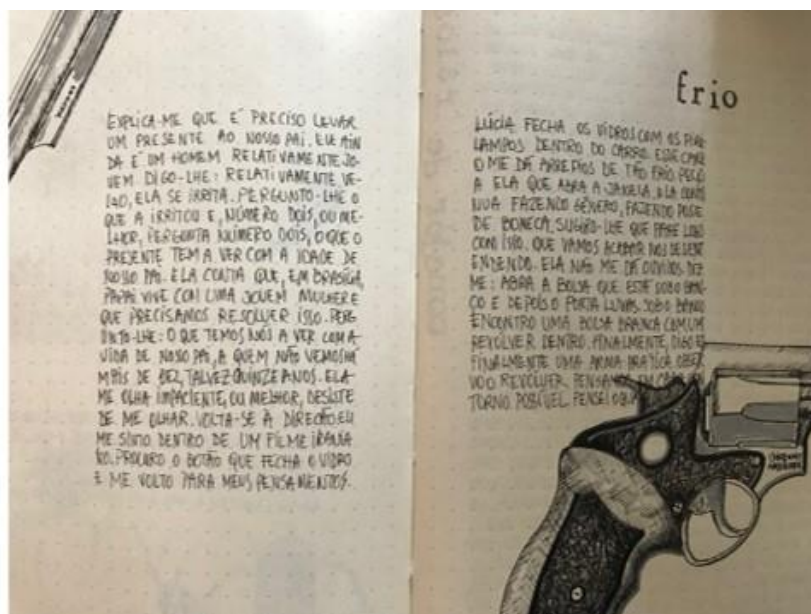


Imagem 5

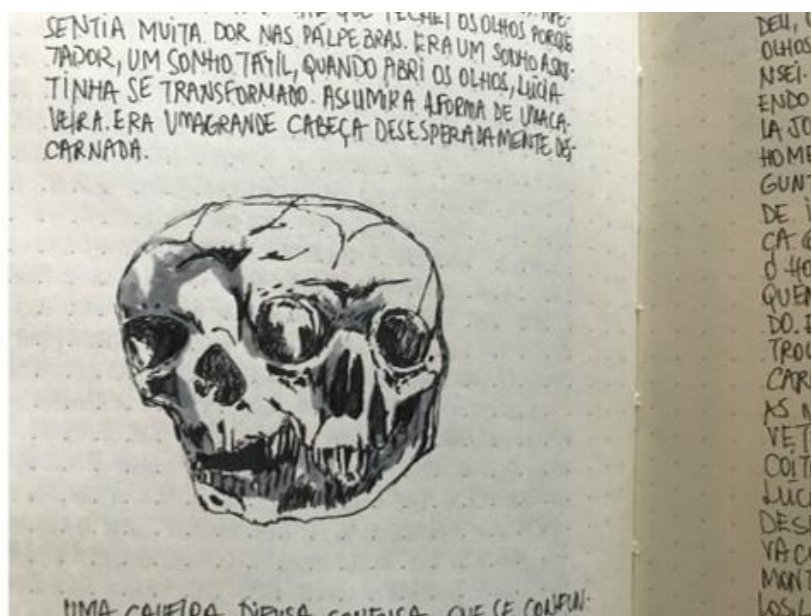


Imagem 6

cidade. A cidade é Brasília, a capital federal do Brasil onde o pai se transformou em um vampiro. Há memórias do passado e muitos acontecimentos no meio do caminho. A narrativa é contada por Lúcia, a irmã que estava internada no hospital psiquiátrico. A narrativa nos deixa em dúvida sobre o status de Dora, a irmã que vem salvar Lúcia depois de um longo tempo em que Lúcia esteve à sua espera. A ilustração busca ser manual, primitiva, livre de design ou de clichês gráficos. Diferentemente de uma HQ tradicional, as imagens se referem praticamente apenas aos signos da sujeira que constam no livro: animais e plantas sujos, podres e peçonhentos delicadamente desenhados.



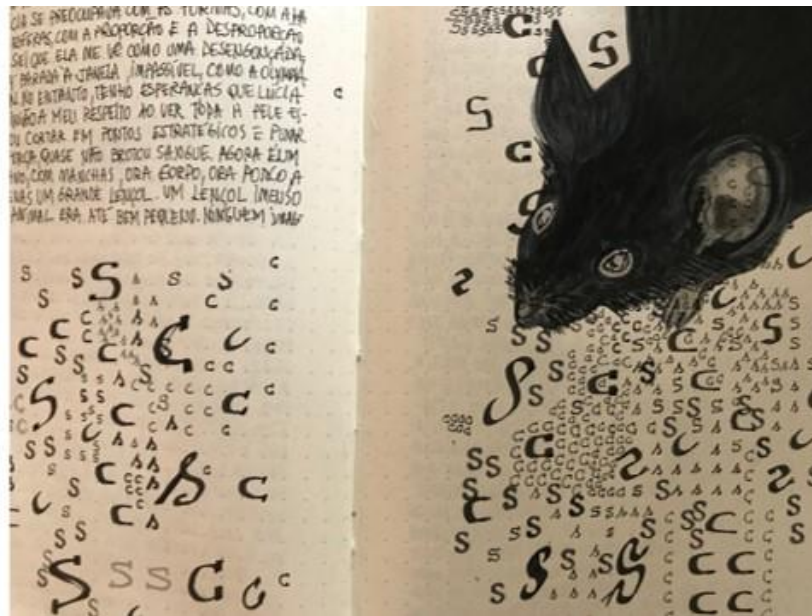


Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9

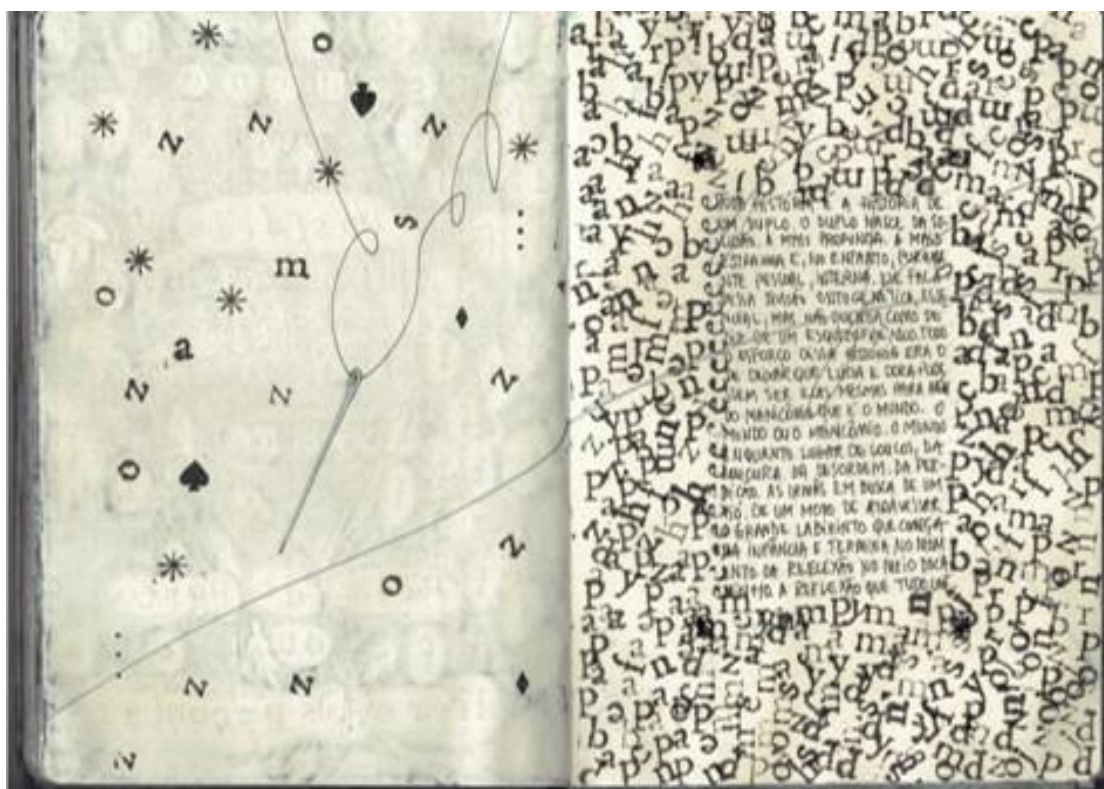


Imagem 10

## 7. Culpabilização

*Pele de Porco* é um romance ilustrado. Nele se pode ver o meu medo de desenhar. Eu desenho com muito cuidado. Tenho medo do meu traço, medo do erro, medo do risco. Eu demorei a descobrir que o meu traço é mesmo medido, obsessivo, minucioso e que poderia ser assim. Eu começo esse livro como quem sobrevive, desenho como quem pede desculpas. Essa é uma sensação que, infelizmente, dá base a toda a minha obra. Sempre há a sensação de que estou cometendo um delito, de estar fora da lei. De que estou fazendo algo que não deveria fazer como agora quando escrevo esse texto.

Lembro de minha mãe a me dizer em 2003 quando eu publicava *Uma outra História da Razão*, um livro de filosofia anterior às minhas publicações literárias: “Outro livro? Por que você não deixa um pouco para as ruas irmãs?”. Eu nunca entendi o que ela queria dizer com isso, senão que eu não estava autorizada a uma coisa tão particular, tão própria como escrever. Minha mãe com seu raciocínio maltratado pelo patriarcado também achava que escrever não era para mim, pelo menos não tanto. Da maneira errada ela colocava uma questão séria: por que as mulheres não fazem isso? Como podemos ajudar umas às outras a construir uma obra? E uma vida? Naquela época eu tinha publicado poucos dos meus livros e eram todos acadêmicos. O que ela me disse soou estranho e, embora houvesse algo de maldoso naquele dizer, era mais do que isso, uma coisa triste: a expressão de um sofrimento que surge da impotência.

Eu segui escrevendo, mas a sensação de culpa, de não ter sido chamada a fazer isso, de estar sendo metida, intrometida, de estar fazendo algo que não me cabe, de estar sendo inútil, me vem desde sempre. E, no entanto, tenho certeza de que sobrevivi emocionalmente àquele mundo frio e inóspito de onde venho porque eu escrevi. E porque desenei e porque li. Lembro de Thomas Bernhard, o menino sobrevivente da guerra, do frio, da doença, cuja obra influencia muito meu romance chamado *Uma fuga Perfeita é sem Volta* (2016), a dizer em seu *Origem* (2009) que ele sempre quis ser útil e por isso resolveu trabalhar em uma venda e fazer coisas úteis como varrer o chão dessa venda. Há um personagem cego nesse romance chamado Tomás que é a minha homenagem a Bernhard.

Em um mundo tão cru, tão frio, tão duro a literatura deve mesmo causar essa sensação de culpa. Por que há, sim, alguma felicidade na literatura. Por mais difícil que a vida possa ser. Lembro do frio da minha infância. Do sul de onde eu venho e de como colocar o “frio” como uma atmosfera em alguns dos meus livros, mudou a minha relação com isso que, inicialmente, era insuportável para mim. Mas talvez essa culpa seja só de mulheres ou de pessoas marcadas como minorias políticas que se metem a fazer coisas que seriam antes apanágio apenas da burguesia. Eu, menina pobre que fui, andando no gelo para ir à escola, com meu sapato vermelho furado, escrevo apenas porque fui uma menina pobre que percebeu que era uma menina pobre. Por que percebi que eu era

fisicamente diferente de seus irmãos. Mas isso eu não posso falar direito aqui, meus personagens falam por mim. Meus livros é que tratam dessas coisas, dessas diferenças, dessa estranheza com a qual sempre fui olhada desde minha própria casa onde desenvolvi um complexo estranho. Ali eu já era estrangeira.

## 8. Separação

E foi assim que eu vi que eu mesma era duas. A que escreve e a que desenha. A que é professora de filosofia e a que é escritora. A que escreve *Sob os pés, meu corpo inteiro* a história de uma mulher que, depois de torturada e exilada, volta ao Brasil e retoma memórias que tinham ficado abandonadas na luta pela sobrevivência e na entrega a uma vida inexpressiva, secundária, banal. A que cria irmãs e mais irmãs em cenários de mulheres duplas.

Enquanto eu escrevia *Sob os pés*, eu escrevia também *Pele de Porco*, a história de duas irmãs assassinas. Uma é a narradora e a outra a que pode ser apenas a sua alucinação. Ali, surgem imagens de xifopagia como essas (imagem 11 e 12) e, na cópia que estou fazendo (Livro dos Corpos) a imagem da mulher dupla parece estar se repetindo (imagem 13)



Imagem 11. *Pele de Porco*, 2017-2019.



Imagem 12. *Pele de Porco*, 2017-2019.

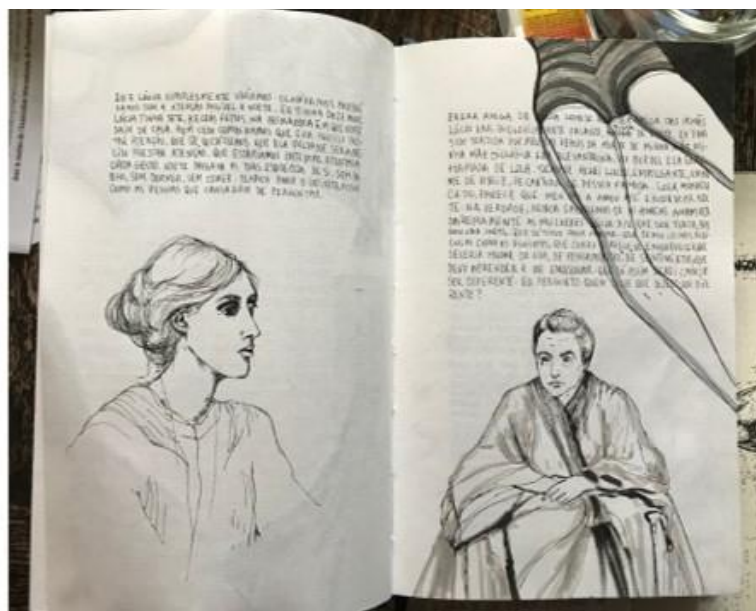


Imagem 13. *Pele de Porco*, 2017-2019.

Uma metáfora para mim dessa mulher dupla que, acabei percebendo, aparece em todos os meus romances desde a época da *Literatura Selvagem*. A negação da unidade, a possibilidade, a luz e a sombra, a vida e a morte. O dualismo, a dialética, eu já não saberia dizer. A imagem da heroína de cabeça decepada em *A fábula do imperador chinês*, a imagem da heroína sem pés e sem memória em *Magnólia* (2005), a imagem de Agnes e de Agnes A., a mulher dupla em *Uma Fuga Perfeita é sem Volta* (2016), a imagem da Grande e da Pequena Berenice em *O manto* (2009) e da mulher no espelho em *A mulher de Costas* (2006). Se eu procurar mais certamente encontrarei mais.

Não paro de me justificar. Que chata, deve pensar a leitora, o leitor. Que maçante isso, que discurso enfadonho, quanto narcisismo, que inutilidade, quanto pedantismo, quanto vitimismo, puro proselitismo, mimimi (uma das gírias mais idiotas que já vi). E por

que esse tipo de julgamento é realmente possível em nosso estágio cultural eu creio que seja importante continuar. Até porque esse texto também só é possível porque há condições históricas que exigem sua escrita. Em vez de parar, é preciso continuar a escrever. Em vez de aceitar o “Para de desenhar e morre” do jovem fascista que me atacou nas redes, é preciso seguir. Levar até o fim essa fala incômoda e inadequada.

A teoria da auto justificação se encaminha para o fim: o discurso como confissão dos sem-lugar, dos habitantes de margens que não podem falar bonito, que romperam com toda a padronização epistemológica e estética precisa ter lugar. Eu não chego a tanto. É uma pena. Sigo no meu procedimento meio filosófico, meio literário (metafilosófico, metaliterário?) como um ponto perdido no vazio entre linhas assíntotas que, com muito esforço, eu tento colar. O ponto negro se apaga no meio das águas e eu não preciso mais me preocupar em existir.

No fundo, é um desejo de fazer a “colagem” expondo os meus procedimentos esforçados, o esforço da linguagem, da escrita, do ato de “desescrever” como tenho chamado em um livro que reescrevo desde que foi publicado em 2004 e que ainda é chamado *Filosofia Cinza*, mas que agora leva o subtítulo: “esboço de uma filosofia da escrita”. Decidi desenhá-lo há um tempo. Ele virou um pano de três metros quadrados chamado *Disjecta Membra*.

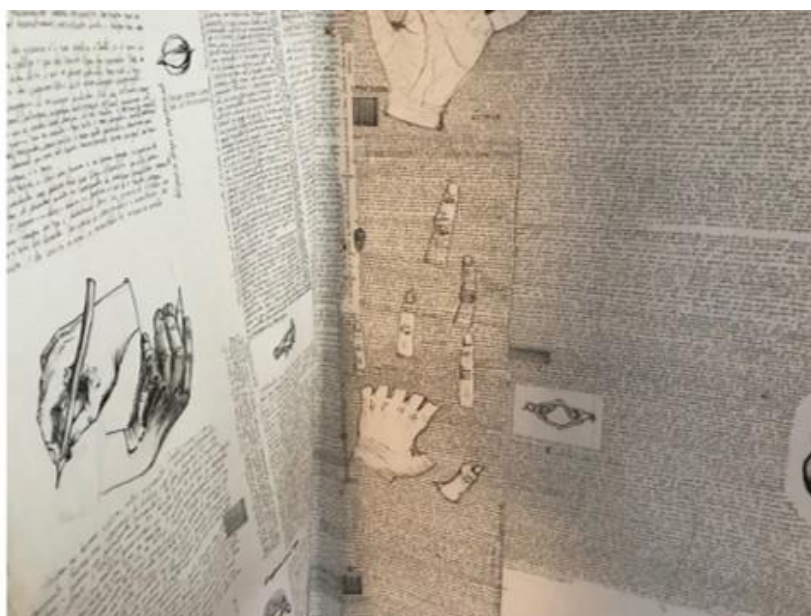


Imagem 14<sup>2</sup>

---

2 Imagens 14 a 25. *Disjecta Membra*, 2018, em processo. *Disjecta membra* é um ensaio filosófico sobre o ato de escrever e desenhar. O pano vem sendo desenhando desde 2017 em um processo que cruza aspectos filosóficos e artísticos. O projeto implica colocar o livro inteiro dentro do pano (cerca de 3x3m) e todas as partes desenhadas de um corpo humano, seu interior e exterior. Enquanto o pano é desenhado, o ensaio sofre alterações. Há poucos dias, o pano foi apresentado em um evento filosófico na Universidade Paris 8 em que se discutira a relação formal entre filosofia e arte, entre desenho e literatura. Nesse livro, eu faço como Arthur Bispo do Rosário: escrevo o nome de todos os autores que escreveram sob a melancolia, para



Imagem 15



Imagem 16

---

nos salvar dessa perspetiva mortal como fez Robert Burton em seu *Anatomia da Melancolia* (1621) que inspira a obra, ela mesma uma anatomia de um corpo escrito e desenhado.



Imagem 17

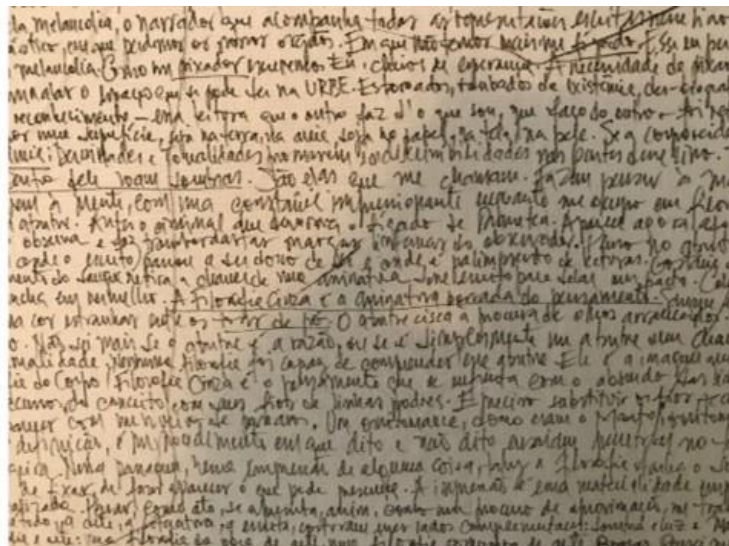


Imagem 18

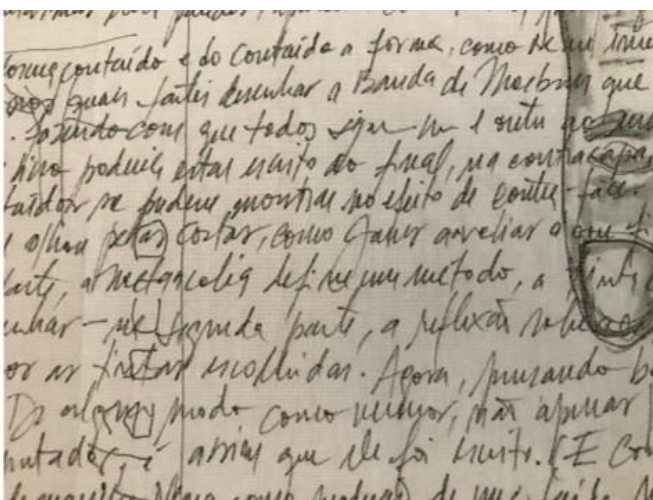


Imagem 19





Imagem 20

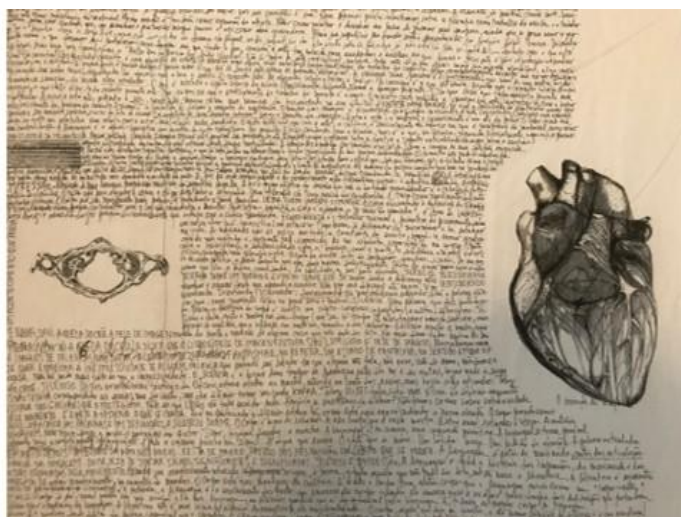


Imagem 21



Imagem 22

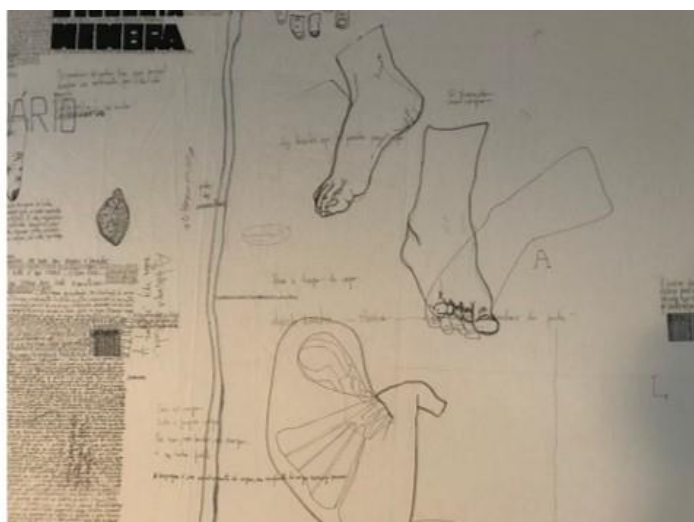


Imagem 23

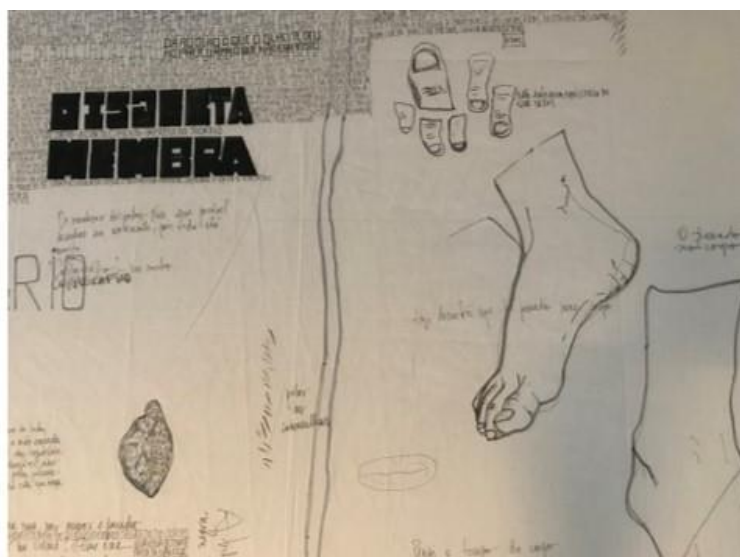


Imagem 24



Imagem 25

Talvez falar desse processo possa ajudar alguém a pensar no seu próprio processo e nos possa ajudar a pensar que, mesmo quando estudamos e escrevemos filosofia, devemos entender como fazemos isso. Penso em como foi frustrante minha formação em artes, mas como eu disse, guardei uma questão essencial, a do processo. E foi pensando nisso que eu construí os meus livros de filosofia. Se é preciso estar atento ao processo quando se é artista, ser filósofo deveria ser parecido com ser artista. Ser artista devia implicar ser, de algum modo, ser filósofo. O livro de Arthur Danto sobre Andy Warhol (2010) é um bom exemplo. Danto fala de si ao falar de Warhol.

Vou poupar o leitor de mais confissões longas e tentar ser o mais objetiva possível daqui para a frente (embora tudo isso seja muito dialético e, sem ironia, a meu ver eu tenha beirado o positivismo com uma postura que, para mim, é muito objetiva). Não posso deixar de dizer, antes de seguir, que foi a disruptiva experiência com a parede caindo sobre mim, algo fundamental para que eu tenha juntado alguma coisa que estava separada nessa vida que, como as outras, é feita de pedaços.

## 9. Salvação

Hoje eu tenho certeza de que o desenho salvou minha vida. Antes, eu acreditava que eu era mais uma daquelas pessoas salva pelos livros, fosse como menina pobre, fosse como escritora perseguida por hordas fascistas, fosse como pessoa que vive em estado de espanto em um mundo incompreensível que apenas muita pesquisa e reflexão podem conseguir tornar menos insuportável. Mas eu fui salva pelo desenho naquele dia 26 de setembro de 2014, exatos 74 anos do suicídio de Benjamin.

E volto a dezembro de 2018 e me vejo sozinha no meio da neve nos Estados Unidos, sem conhecer ninguém, em uma casa para escritores perseguidos em seus países. Eu volto a desenhar e o desenho é a minha sobrevivência, o meu alimento espiritual, é chão mesmo, é ponte sobre o abismo. E junto com a literatura, eu vejo que posso ficar assim, vivendo um triângulo amoroso entre filosofia, literatura e arte. E, quando volto no tempo, percebo que, a minha primeira linguagem que foi o desenho, eu que aprendi a escrever com meu irmão com quem eu disputava o desenho – continua sendo a minha linguagem. Ora, o desenho é provavelmente a primeira linguagem de todas as pessoas antes da era digital. Hoje o primeiro contato com instrumentos da linguagem para muitas crianças é o telefone celular operado por “*touch*”. Elas já não desenhavam, apenas jogam. Isso nos separa de uma geração. Separa mundos, universos históricos, sensibilidades e mentalidades. Não é um desafio pequeno tentar contato com esse número imenso de pessoas que são capturadas hoje por outros modos de subjetivação e acredito que nós que fazemos arte nos sentimos cada mais extraterrestres exilados em um mundo paralelo. Mas a nossa tarefa é conseguir acessar as pessoas sem deixar de fazer o que devemos fazer.

## 10. Conclusão

A minha história é de uma estrangeira na própria casa: a menina pobre que descobre os livros e neles um refúgio: portal e luz. A que descobre os livros de filosofia na biblioteca municipal. A biblioteca de sua pequena e assustadora cidade natal. A que traz os livros para casa, a que os lê, a que primeiro se forma na faculdade em sua família. A que se torna a inusitada doutoranda de filosofia tão cedo, entre homens nem sempre amistosos que ela esqueceu de ver como seres diferentes. A professora de filosofia, ainda muito jovem deslumbrada com as potências de uma sala de aula, melhor na sua cabeça de rato de biblioteca do que qualquer diversão. A que vai fazer televisão rompendo com uma espécie de lei que pesa sobre o bom comportamento acadêmico. A que não vê televisão e, indo fazer televisão, não gosta muito do que vê. A que, indo fazer televisão, prefere escrever ensaios sobre a televisão, a que escreve o *Olho de Vidro*, seu livro menos lido, um projeto teoricamente promissor editorialmente encalhado. A que escrevendo ensaios, a que resolve escrever romances porque eles se escreviam sozinhos nas madrugadas solitárias – quem vive junto de quem? – vivendo em Porto Alegre, depois São Paulo, depois Rio.

A que escrevendo romances, resolve escrever contos, volta a escrever ensaios, a que escreve artigos acadêmicos, a que escrevendo filosofia, resolve ser feminista, a que sendo feminista, resolve fazer política, a que fazendo política se torna candidata em um novo grau de intrusão. A que é perseguida, ameaçada, xingada. A expulsa, a desterrada. A que se encontra em uma espécie de condição estrangeira por estar sempre interessada na próxima margem, por não combinar com mundo algum, a que nunca está no lugar, a que nunca está adequada. A que perdeu a vergonha de escrever. A que dedica um livro aos inadequados. A que cria fantasmas, personagens, pseudônimos. A que aparece. A que se esconde. A que estressa as linhas da vida que já foram arrebetadas há muito tempo. Aquela que, ao chegar na outra margem, conquista apenas a solidão porque a solidão – ficar bem consigo mesma na sua solidão como vemos em *bell hooks* e outras feministas – é a única conquista que vale a pena para uma pessoa marcada como mulher. E, não esqueçamos mesmo agora que nos encaminhamos para o fim, ser marcada como mulher implica suportar a misoginia estrutural da sociedade patriarcal. Essa que odeia um texto como esse: narcisismo, egocentrismo, inutilidade.

“Estrangeira na própria casa” é a expressão que encontrei para falar dessas pessoas que são mais Antígonas do que Édipos. E, na impressão que eu tenho de mim mesma, de minha obra filosófica e literária, considerando o contexto em que me encontro hoje, é a melhor explicação que posso encontrar. Durante todos os anos em que ensinei na universidade eu sempre transmiti aos meus estudantes o *Das Unheimlich* de Freud, que podemos traduzir por familiar-estranho ou por sinistro. De fato, o que vem acontecendo comigo é, se não assustador, pelo menos muito impressionante.

Um amigo, leitor de meus livros, estudioso de literatura brasileira, poeta, me disse: Você já percebeu que seus livros estão se realizando? Uma jornalista em uma entrevista me disse algo parecido: Marcia, tenho medo do que você escreve. Eu mesma começo a ter medo do que eu escrevo e do que eu desenho. Aqui um desenho que me dá medo de um texto que permanece sem nome:

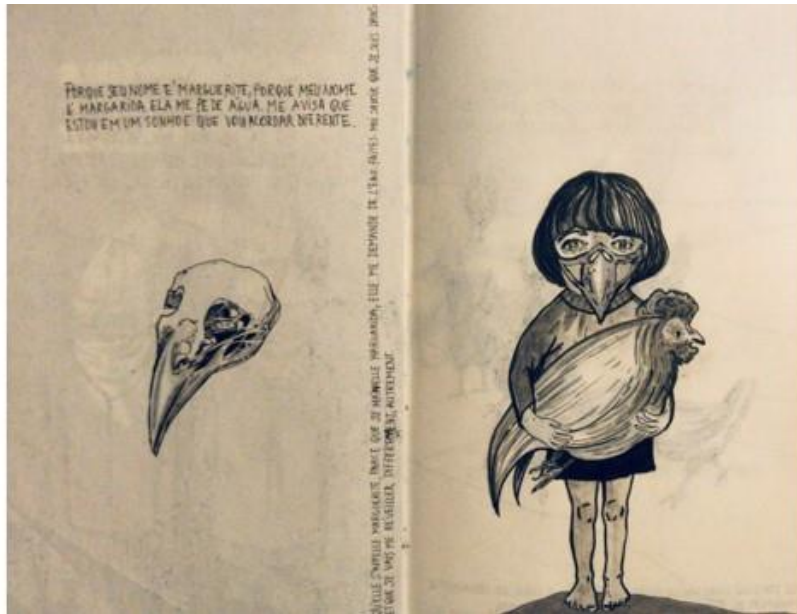


Imagem 26. Caderno Moleskine 13X21 cm. Ainda sem título.

Mudo o destino dos personagens, penso em deixá-los vivos. Tenho também medo do que eu desenho. E, no entanto, me lembro de uma frase do *Dicionário Kazar* (Milorad Pavitch) que me acompanha há muito tempo: segue na direção em que teu medo cresce.

Meu amigo se referia a *Era Meu Esse Rosto* (2012), *Uma Fuga Perfeita é sem Volta* (2016) e *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018). Meus três últimos romances, todos ligados a uma questão, a dos sujeitos que se exilam, que viajam entre mundos, que perdem seus mundos originais. São romances sobre um sujeito perdido, habitantes de corpos confusos em si mesmos que habitam margens entre tempos e espaços. São todos sujeitos que partiram, que são incapazes de voltar, que voltam, quando voltam, para lugares que já não existem.

O primeiro deles, *Era Meu Esse Rosto* (2012), se constrói a partir de memórias que escutei quando menina, sobretudo histórias de meu avô paterno. Histórias que fazem parte da história de minha família. Na verdade, o que meu avô contava não era uma história longa, era uma espécie de mito fundador. Eu gostava dessa parte: Tiburi era o nome escrito em um pedaço de papel que estava dentro do cesto onde estava nosso bisavô bebê, abandonado em uma roda de expostos em Verona. Eu prestava atenção como ninguém sem jamais entender porque ele contava e recontava a mesma história. Eram imagens como fotografias em uma casa, como a minha, que praticamente não tinha fotografias. Eu não tenho fotografias de infância e coloquei nesse romance essas memórias fotográficas

construídas a partir do texto de meu avô a quem eu chamava de *nonno*. Tive que colocar muita ficção para completar os buracos, mas mantive as imagens originais amareladas pelo tempo. Ele virou um romance contemporâneo com um narrador fotógrafo que faz uma viagem à Itália para encontrar uma fotografia de seu avô quando menino e acaba sendo vítima de uma inundação na visita a um cemitério. Esse não é um romance de ação. Um crítico disse que o texto estava decente, mas que o narrador não convencia como homem. Eu me vinguei desse machismo acadêmico em *Uma figa Perfeita é sem volta* no qual a questão de gênero é central na vida do meu herói hermafrodita. Eu escrevi a história de um homem que descobre que pode ser mulher.

Eu tinha um único objetivo com *Era meu Esse rosto*: que a minha tia que está na base da imagem da mulher dupla dos meus romances, inclusive nesse, gostasse de ver o que fiz. E ele foi alcançado. Além de minhas irmãs, ela é a única pessoa da família que lê o que eu escrevo e esse livro era para ela. A cena do nascimento das irmãs gêmeas me foi contada pelo meu avô. Que sempre achou que ela iria morrer. Mas ela não morreu. Ela é praticamente aquela pessoa que eu descrevo nesse livro.

Talvez eu tenha escrito esse livro para preservar essas imagens, para poder guardá-las em algum lugar. Para que elas não ficassem em mim a me atormentar para sempre. Certamente para que meu avô não morresse de todo. De qualquer modo, também dessa história eu me sinto a testemunha desde muito cedo.

*Era Meu Esse Rosto* foi um livro demorado. Entre colocar a primeira palavra no papel, apagá-la muitas vezes e colocar a última, eu demorei mais de 12 anos. Era, com certeza um medo de ofender a família, embora em nossa história partilhada não existisse nada demais, nada que pudesse causar vergonha. Mas é possível que as pessoas sintam mais vergonha das misérias pessoais, das humilhações e também do abandono do qual são vítimas, do que de crimes e imoralidades. E eu sempre tive medo de falar dessas coisas que trazem memórias doloridas. Como tenho vergonha de escrever o que escrevo agora. Mas a vergonha, talvez tenha sido Lacan a dizer, é onde está a verdade. Eu prefiro assim.

Histórias de uma solidão imensa, de uma incomunicabilidade originária que me causa até hoje muita compaixão.

Depois, em meio a ensaios de filosofia com preocupações que vão da estética à filosofia da arte, até a política, passando pela ética e pelos estudos de gênero, nasceu *Uma Fuga perfeita é sem volta*, publicado em 2016. Um jornalista disse, não podemos fazer resenhas de livros longos demais. Ninguém vai querer ler isso. Era, pois um livro de 600 páginas. Não estamos mais na época de exigir algo como leitura de ninguém, sobretudo de quem não tem força ou interesse. Ele poderia ser realmente interminável. Um livro construído sobre as impressões, memórias e reflexões de um personagem chamado Klaus, estrangeiro na própria casa, estrangeiro no próprio corpo.

Klaus vive em Berlim há mais de 40 anos, lugar para onde foi meio sem querer, enquanto tentava ir para a África, pois, mesmo sendo ateu, Klaus tem um imaginário

cristão. O livro começa com ele desenhando tentando desenhar Cristo com uma boca costurada. E segue com imagens estranhas que eu mesma pensei em desenhar, mas até agora não fiz.

Ele passa quarenta anos em Berlim e medita sobre a possibilidade de voltar depois de ter descoberto em um telefonema casual para a irmã que vive em Florianópolis que o pai morreu há meses. Os quarenta anos em Berlim, representam um tempo e um espaço em que ele se constrói na solidão, ente solitário que é, marcado pelo medo do mundo, pelo medo do outro, pelo abandono, pela estranheza em seu próprio corpo, em sua língua de gago, em sua aparência andrógina. Entre o museu de pintura, onde ele trabalha na chapelaria, e a casa onde ele se esconde, ele descobre um espaço de fantasia que será sua redenção. Ele é um corpo intersexual, hermafrodita, que ele não compreende. Ele é o corpo não-idêntico. A estranheza inquietante está no seu próprio corpo. Ela é correlata ao seu modo diferente de ver o mundo, um modo que o afasta de muitas pessoas, mas o une a dois bons e raros amigos e um arsenal de memórias e possibilidades. Algumas pessoas me procuraram, todas homens, para dizer que eram Klaus.

Eu queria ter dito, Klaus sou eu. Klaus no exílio, Klaus, ilha de si mesmo.

Como eu queria dizer Lúcia, sou eu.

Lúcia é a protagonista de meu romance mais recente: *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018). É um romance com um tom distópico cujo pano de fundo é São Paulo. Lúcia retorna depois de anos vivendo longe. Retorna trazendo a urna com as cinzas de Manoel. Ela é umas dessas personalidades perdidas, acostumou-se a ser secundária como as mulheres aprendem a ser desde sempre.

Lúcia aprendeu em casa a ser inessencial diante de sua irmã, a quem amava e que, como ela, foi torturada. Acontece que Lúcia sobreviveu e Adriana não. Ela então, viverá com a identidade clandestina que herdada da irmã no processo de fuga do Brasil. Lúcia redescobrirá a vida ao lado de Betina e de João, em meio a tensões e surpresas em um mundo que se torna, aos poucos, estranho para todos.

Lúcia é uma personagem que representa o sujeito fraturado, que a literatura consegue mostrar tão bem e que o cinema não pode apresentar. Esse livro deve virar filme e, o complicado, será transmitir essa narrativa em primeira pessoa para uma forma proposicional baseada na “objetividade” da tela. *Sob os pés* é o meu romance decididamente político no sentido mais corriqueiro dessa palavra. Ele fala da importância da memória e de sermos todos, querendo ou não, vítimas da história da qual muitas vezes nos recusamos a fazer parte. É o romance no qual a figura da mulher dupla deve mostrar esse enigma da vida: viver pela metade, viver no mundo sem aquilo que o liga ao mundo. Viver relacionado com o objeto perdido, tornar-se estranho a si mesmo e buscar desesperadamente um retorno à casa quando ela já não existe mais.

Acho que não estou mais podendo escrever. Hoje, ao contar para um amigo muito próximo sobre o que eu escrevia ele me disse: você e seu chatíssimo narcisismo. Eu perguntei por que não se pode falar de si. Ele ficou irritado, invocou Freud e a homossexualidade dos narcisistas: eu ri.

Eu espero poder ler as histórias das mulheres que, como eu, sobreviveram à todas as tentativas de apagamento até aqui, que seguem firmes construindo novos mundos para si mesmas e para as outras.



## Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1986.
- BERNHARD, Thomas. *Origem*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy*. Project Gutenberg.  
<https://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/10800-h.htm>
- DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o Declínio da Sinceridade*. Filosofia e Autobiografia de Jean Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.
- DANTO, Artur. *Andy Warhol*. Yale University Press, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenslos*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie*. Traduit par Aline Weill. Paris : Payot, 2011.
- HEGEL, G. W. F. *Phenomenologie des Geistes*. <http://public-library.uk/ebooks/05/51.pdf>
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio*. Textos grotescos. São Paulo: Globo, 2002.
- LÉVI-STRAUS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Pocket, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora Da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do Agora*: Ateliê, 2003.
- PISAN, Christine de. *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par Maurice Roy, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1886–1896.
- Oiza: [https://www.arlima.net/ad/christine\\_de\\_pizan.html#ver](https://www.arlima.net/ad/christine_de_pizan.html#ver)
- STEIN, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Vintage: 1990.
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard: 1992.

---

# Pour en finir avec l'altérité

## To end with alterity

---

Jean-Louis Poitevin

Philosophe et écrivain, membre de l'Association internationale des critiques d'art, rédacteur en chef de TK-21 LaRevue.

<https://orcid.org/0000-0001-7271-6938>

Recebido em: 12/10/2019

Aceito para publicação em: 21/12/2019

---

## Résumé

Comment penser le racisme ? Cette question, Toni Morrison se la pose depuis toujours et y apporte une réponse inattendue dans ses conférences de 2016 à Harvard. Il est question du lien entre le racisme comme apprentissage culturel et sociologique et sa racine intérieure, lieu d'émergence de l'altérité comme ennemi en chacun de nous. Mais pour mieux appréhender ce lieu du déni intérieur, un retour sur les formes de l'altérité telle que la littérature a pu les formuler s'est imposé comme un détour nécessaire. Quignard, Burroughs, Musil ont été pour l'occasion convoqués.

**Mots clés :** Racisme. Altérité. Burroughs. Musil. Toni Morrison

---

## Abstract

*How to think about racism? To such an essential question for her, Toni Morrison provided an unexpected answer in her 2016' Harvard Lectures. She puts forward the link between racism (as a cultural and sociological behavior) and its inner root as a place where otherness emerges as an internal enemy for each of us. However, to better understand that stance of inner denial, a return to the forms of otherness that literature has succeeded to formulate has become a necessary detour. Quignard, Burroughs, Musil were summoned for the occasion.*

**Keywords:** Racism. Alterity. Burroughs. Musil. Toni Morrison.

## I Approches de l'altérité

En finir avec l'altérité, une telle formulation, un tel programme peut sembler singulièrement vain, voire absurde, tant ce que nous connaissons et de nous et du monde est empreint de l'omniprésence de l'autre et des autres. C'est sans doute parce que nous accordons une importance toute particulière à celui ou celle que nous sommes à ce je ou ce moi dans lequel et par lequel nous nous connaissons et nous reconnaissons. Pourtant ce je et ce moi n'ont peut-être pas la consistance que nous leur prêtons. De plus, il se pourrait même qu'ils ne soient que des masques recouvrant, sinon un vide du moins une faiblesse originaire, voire ontologique. Il importe en tout cas de prendre acte de cette faiblesse dès lors que l'on veut interroger ce qui de ce je ou de ce moi constitue le pôle inverse, le double inaccessible. Dans *Vie secrète* (QUIGNARD, 1998, p. 319), Pascal Quignard note, avec une juste délicatesse non dénuée d'ironie, que « pour accéder à l'égophorie, on ferme les yeux sur la non-identité de chacun d'entre nous. Que nous puissions tous nous servir du langage et tous dire je au travers de lui nous prouve à tout instant que ne nous ne sommes rien de bien précis. »

### Rien de bien précis

De surcroît, quand nous ne cessons de dire je ou de penser que ce quelque chose que nous sommes ou prétendons être existe sous la dénomination d'un moi, nous ne cessons de supposer que face à ce je, à ce moi, il y a quelque chose d'autre et bien sûr aussi qu'il y a des autres si semblables qu'il importe de les considérer comme différents pour ne pas se trouver, dans l'instant de cette impossible reconnaissance, renvoyés au quasi néant de notre existence.

Pour parler des autres, le pluriel s'impose, car nous sommes dans un monde dans lequel personne n'ignore plus qu'il existe à la fois d'autres peuples, d'autres cultures, d'autres civilisations, bref que le monde, ce monde, notre monde, est peuplé d'autres en tout genre. C'est pourquoi, d'un point de vue philosophique mais aussi existentiel, une remise en cause de cette altérité, à la fois comme évidence partagée et comme concept central permettant d'établir les liens les plus signifiants avec ce qui nous entoure, devrait constituer un champ de réflexion voire même d'action des plus importants.

La parution récente en France du livre de Toni Morrison *L'Origine des autres* permet de s'emparer à nouveau de cette question et de tenter d'en dresser d'une part une brève généalogie et d'autre part de dessiner les contours de ce que pourrait être un monde, sinon

sans autre du moins sans altérité, sans que l'autre en soit comme la part maudite de ces je qui le peuplent.

### **Le sale petit secret**

On doit à D.H. Lawrence d'avoir su non seulement repérer mais analyser en détail les pièges mortels que ne cesse de nous tendre notre croyance en la structure du moi comme fondement de notre être au monde, un moi fabriqué par le carcan familial et relayé par la mécanique œdipienne que la psychanalyse a su construire et mettre en marche, dépositaire forcé d'une conscience de soi basée sur la haine de soi, autant dire de l'autre en soi. Cette altérité n'est pas tant une évidence qu'une construction, car cet autre est aux mains du diable moins probablement que nécessairement : le diable est le nom de cet opérateur singulier qui permet à ce qui est en nous de s'incarner hors de nous et à ce qui est hors de nous de trouver des voies pour venir investir notre forteresse intime.

L'autre est le nom de ce va-et-vient constant une fois qu'il a été figé sous la forme d'un partage censé être explicite et marquer la possibilité de la vérité. L'autre est le nom du possible et du rêve pris dans les glaces de la peur, une peur qui refuse de se reconnaître comme telle et qui ne le peut que dans le jeu des schémas mentaux construits autour d'elle. Car il s'agit de l'empêcher de risquer de faire tomber de son piédestal le moi imaginaire qui s'y est installé le temps d'un battement de paupières et qui déjà pérore au sujet d'une vérité et d'un pouvoir dont il serait dépositaire.

Rappelons-nous, n'oublions pas, la relation de Lawrence à la psychanalyse. Lui, au moins, sa réticence ne venait pas d'un effroi devant la découverte de la sexualité. Mais il avait l'impression, pure impression, que la psychanalyse était en train d'enfermer la sexualité dans une boîte bizarre aux ornements bourgeois dans une sorte de triangle artificiel assez dégoûtant, qui étouffait toute la sexualité comme production de désir, pour en refaire sur un nouveau mode un « sale petit secret », le petit secret familial, un théâtre intime au lieu de la fantastique usine Nature et Production (DELEUZE ; GUATTARI, 1973, p. 58).

La question persiste, insiste, celle de savoir non seulement comment se met en place ce sale petit secret mais comment parvenir non seulement à lui échapper mais à l'éradiquer. Car ce sale petit secret n'est qu'une des formes que prend l'altérité qu'invente le je pour se tenir debout en faisant face à cela même qu'il a instauré comme son autre – et qui n'est en fait que le produit de son imagination prisonnière de son « lieu de production », et son propre double auquel il se refuse à s'identifier de lui-même.

L'autre question est celle de la découverte des voies de traverses permettant de ne pas tomber dans ce piège. De telle voies sont entre-aperçues et parfois dessinées avec précision par quelques-uns et quelques-unes.

## Le singe qui ronge la nuque

W.S. Burroughs de son côté a été l'un de ceux qui ont approché cet autre qui nous attend au coin de la rue, sinon pour nous faire la peau, car lui aussi a besoin de nous pour exister, du moins pour nous renvoyer dans les rets de la peur. Jouant le rôle de notre double haï, nous devrions parvenir à apprendre à l'aimer, mais l'expérience faite par Burroughs montre que cette exigence d'amour est en fait un piège. Cet autre est un élément du grand dehors qui est venu se loger en nous pour y poursuivre sa vie. Nous ne sommes que le corps hôte d'un virus qui n'a d'autre ambition que de nous maintenir en vie végétative pour continuer d'exister. La difficulté de l'exercice tient en ceci : ce double de nous-même prend l'allure de ces autres si violemment impatients de nous dévorer et qui échangent leurs masques. C'est ce qui rend en effet si difficile d'échapper au piège de la peur, de la veulerie de la soumission.

On aura ici reconnu le portrait de la drogue et du drogué, de cette relation si singulière qui a consisté pour Burroughs à explorer les flux et les interactions entre un dehors supposé être le siège du divin, une substance supposée permettre de s'en rapprocher et un intérieur censé être le lieu idéal pour ce dieu qui y prendrait place pour y subsister. Or, les choses ne se passent pas comme on le croit. Il faut un esprit fabuleusement attentif comme le sien pour démêler l'écheveau du piège.

La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas d'améliorer ou de simplifier sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client. Et il paie ses employés en nature – c'est-à-dire en came.

La drogue recèle la formule du virus diabolique : L'algèbre du besoin. Et le visage du diable est toujours celui du besoin absolu. (BURROUGHS, 1964, p. 11)

Il fallait la puissance créatrice de cet homme pour révéler les aspects les moins ragoutants du sale petit secret, non plus vu su l'angle sexuel mais sous celui du besoin. Et ce besoin que l'on ne définit jamais que comme naturel, apparaît lui aussi comme une construction. Et c'est bien une telle construction ou si l'on veut c'est le modèle de toute construction à la fois économique et psychique, il faudrait dire économique parce que psychique, qu'il met à jour, aussi insupportable soit la révélation qu'il nous apporte ainsi.

En fait, deux éléments essentiels sont découverts par Burroughs : le caractère viral de l'altérité – qu'elle soit drogue ou verbe ; et l'inutilité de l'ego comme structure permettant de penser et de contrôler les flux permanents qui composent ce que l'on nomme le moi ou, ici, l'ego – et ce que l'on nomme si mal le monde. Il n'y a que des échanges constants entre ces deux dimensions – qui ne sont dimensions que d'un seul monde. En révélant l'échange de type symbiotique entre le camé et la marchandise entre l'être hôte et le virus, c'est une vision non pas tragique mais comique qui se dessine devant nous. Car Burroughs ne recule pas devant l'hypothèse maximale concernant l'humanité parlante et prétentieuse au point de se croire maîtresse du langage. Cette hypothèse est aussi simple que radicale : « Le verbe lui-même est peut-être un virus qui s'est définitivement implanté chez un hôte. » (BURROUGHS, 1999, p.27)

Si cette hypothèse radicale est juste, alors chacun de nous, comme être parlant, engraisse, à mesure même qu'il croit déployer son ego en parlant, le singe qui lui ronge la nuque. L'autre est non seulement en nous mais il est nous-même. Nous sommes l'autre d'un autre qui ne répond à aucun je et ne se manifeste à nous aucunement sous la forme d'un ego, mais n'existe que sous la forme informelle de la multiplication infinie de lui-même. Cet autre provenant d'on ne sait quel grand dehors a choisi de loger en nous et est devenu plus nous que nous ne le sommes nous-mêmes. L'ego n'est pas même un masque, tout juste une formule permettant de ne pas voir le vide sur lequel chacun de nous danse car « la meilleure écriture est atteinte dans un état de perte d'ego. L'ego de l'écrivain, défensif et limité, ses « propres mots », et sont la source les moins intéressantes. » (BURROUGHS, 2008, p.114)

Le *cut-up* inventé par Gysin et Burroughs est sans doute l'une des plus puissantes manifestations créatrices pour en finir avec l'altérité.

## L'autre, mon double

Difficile d'évoquer l'autre sans plonger à rebours non pas à travers les images déformées de soi que l'on nomme visage de l'altérité et que nous renvoie le monde, mais dans les plis innombrables de la psyché dans laquelle se loge ce qui de l'autre est sans doute le « modèle » le plus absolu – même s'il est en quelque sorte occulté, oublié, voire nié –, ce double de nous-même, ce jumeau restant le plus souvent inconnu ou incompris sauf à ce que certains auteurs aient su lui donner la place qu'il mérite.

Car, il ne faut jamais l'oublier, bien que cela reste encore aujourd'hui un point obscur de notre réflexion sur l'altérité : nous sommes deux et avons toujours été deux si l'on s'en réfère à l'existence, en chacun de nous et pour chacun de nous, de ces deux hémisphères

cérébraux que nous avons tendance à ne pas distinguer, tant le primat de la raison a recouvert cette dualité originaire et active en permanence « en » chacun de nous – au nom de la puissance synthétique dont la raison est censément porteuse, puissance à laquelle nous devons nous soumettre pour devenir et être ce que nous sommes censés être, un « homme ».

La littérature a exploré ce domaine du double, du jumeau, de l'autre « soi » qui apparaît soudain là, face à nous. Il y a des versions où ce double est monstrueux ou se présente sous la forme d'un ennemi, mais il y en a d'autres où ce double est d'emblée perçu comme une partie oubliée ou occultée de soi-même, la partie manquante dont le manque n'était que confusément ressenti mais qui, soudain, à la fois se révèle comme manque et s'affirme comme possibilité d'une nouvelle plénitude.

Les exemples sont multiples, on l'a dit de cette présence complexe de l'autre en soi du double comme figure rédemptrice ou accusatrice. On le retrouve ce double dans tous les livres d'Ingeborg Bachmann, dans *Belle du Seigneur* de Cohen, il est l'ange du terrible qui visite Rilke dans les *Élégies de Duino*, il est évidemment Frankenstein, il est encore Fat Horse dans *Siva* de Philip K. Dick et il est toutes les voix diverses et variées qui sont un jour ou l'autre venues susurrer à l'oreille du poète, et que l'on nomma Muse ou inspiration et qui trouve son origine dans les deux textes fondateurs de la littérature occidentale que sont *L'Illiade* et *L'Odyssée*, textes dans lesquels l'altérité a pour champ de manifestations l'infinité des possibles et pour nom celui de chacun des dieux peuplant l'Olympe mais dont l'activité majeure est de venir en aide aux hommes ou de les combattre en prenant la forme de « l'autre ».

Nous ne nous pencherons ici rapidement que sur ce double mythique de la littérature du la première moitié du XXe siècle que forment dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil, le frère et la sœur, Ulrich et Agathe.

Il semble ici nécessaire de présenter in extenso le moment où dans le roman le frère qui ne l'a pas revue depuis cinq ans va retrouver sa sœur. En effet, même hors contexte, ces lignes décrivent avec une minutie exemplaire ce que l'on pourrait appeler le symptôme des retrouvailles, ce complexe psychique où un « moi » sait qu'il va rencontrer l'autre part de lui-même, la partie de lui qu'il a en effet oubliée et qui d'un coup se manifeste. Que ce soit deux êtres, un frère et une sœur, c'est la loi du roman qui l'impose ici, mais nous devons comprendre cette rencontre comme celle de deux parties dissociées qui pourtant appartiennent à une même entité et ainsi lire à travers les lignes une histoire qui est celle plus essentielle encore de la découverte par « une » entité de sa moitié oubliée ou perdue.

Agathe, la sœur oubliée a posé ses affaires dans la maison du père qui vient de mourir, et elle attend l'arrivée de son frère Ulrich. L'un va retrouver l'autre, l'autre l'un, et ce que le texte va faire apparaître, c'est que ce n'est pas tant qu'une autre ou un autre vont



se faire face, mais que deux moitiés du même être vont se retrouver. Nous faisons face à ce qui peut être présenté comme la règle implicite de ces retrouvailles, le fait que le « re » de la reconnaissance précède en quelque sorte la connaissance même. C'est l'exploration de cet avant que rend possible cette rencontre.

Involontairement, Ulrich leva les yeux vers les fenêtres dans l'idée qu'Agathe serait peut-être derrière à observer son arrivée. Il se demanda si elle était jolie et constata sans joie que le séjour serait singulièrement fâcheux si elle ne lui plaisait pas. Qu'elle ne fût venue ni à la gare ni à l'entrée lui semblait à vrai dire de bon augure, en quelque façon conforme à ses sentiments : à tout prendre elle n'avait pas plus de raisons de courir au-devant de lui que lui de se précipiter, à peine arrivé, au chevet du défunt. Il annonça qu'il serait prêt dans une demi-heure et fit un peu de toilette. La chambre mansardée où il avait trouvé abri était au second étage du corps principal ; c'était son ancienne chambre d'enfant, complétée curieusement, depuis lors, par quelques aménagements visiblement hâtifs, qu'exige le confort des adultes. « Sans doute ne peut-on rien y changer tant que le mort est dans la maison », pensa Ulrich ; il s'installa non sans difficultés sur les décombres de son enfance, tandis qu'un rien de plaisir, pourtant, montait de ce parquet comme un brouillard. Il voulut se changer, et l'idée lui vint de passer une sorte de pyjama d'intérieur qui lui tomba dans les mains comme il défaisait ses valises. « Elle aurait pu au moins m'accueillir dans l'appartement ! » pensa-t-il. Il y avait dans le choix négligent de ce vêtement comme un vague désir de faire la leçon à sa sœur, bien que le sentiment qu'elle aurait, pour défendre son attitude, quelque raison qui lui agréerait ne l'eût pas quitté et prêta à ce changement de tenue un peu de la courtoisie qui accompagnait toujours l'expression sans contrainte de la confiance.

C'était un grand pyjama de laine moelleuse, une sorte de costume de Pierrot, carrelé de gris et de noir, noué aux poignets et aux chevilles comme à la ceinture : il l'aimait pour son confort, confort qu'une nuit d'insomnie et un long voyage lui firent ressentir avec plaisir quand il descendit l'escalier. Mais lorsqu'il pénétra dans la chambre où l'attendait sa sœur, il s'émerveilla de s'être ainsi vêtu. Par une mystérieuse disposition du hasard, il se trouva en effet devant un grand Pierrot blond, enveloppé de rayures et de carreaux d'un gris et d'un rouillé subtils, qui, au premier coup d'œil, paraissait tout semblable à lui.

« Je ne savais pas que nous fussions jumeaux ! » dit Agathe et son visage s'éclaira de gaîté. (MUSIL, 1958, p. 16).

Un tel texte met en scène quelque chose qui ressemble à la rencontre dans un lieu familial devenu étranger de deux êtres, de deux entités qui à la fois se connaissent et se sont oubliés mais qui en se retrouvant constatent qu'elles font partie du même « lieu » de la même maison, de la même coquille et il faudrait dire de la même personne voire du même crâne !

Si l'on accepte un instant de faire ce petit travail mental d'abstraction en même temps que l'on s'attache à lire chaque mot chaque phrase comme la présentation d'une situation psychique à la fois rare et essentielle mais que chacun peut être amené à connaître, alors

on se tient face au mystère central de cette question de l'altérité. L'un va avec l'autre et l'autre n'est pas différent de l'un. Chaque moi est composé de deux entités que l'on a fait s'ignorer mais qui ne cessent de se chercher voire même chez certains de s'épuiser à tenter de se trouver.

Peut-être faut-il, comme le dit si bien le texte, « une mystérieuse disposition du hasard » pour qu'une telle expérience nous arrive, mais c'est bien l'un des choses que nous cherchons quand nous nous plongeons dans un livre, dans un roman en particulier qu'il nous conduise au seuil de cette révélation. Rares sont ceux qui le permettent, il est vrai, mais ils en sont d'autant plus importants, essentiels. Il importe cependant de tenter de comprendre ce qu'est cet autre n'est pas l'autre, mais plutôt un semblable qui tout en n'est pas le même nous appartient autant qu'on lui appartient.

## II Les deux pôles de l'altérité

Toni Morrison est l'une des rares auteures à avoir exploré sans faillir les paradoxes terrifiants qui composent le paysage de l'altérité dans ce qu'elle porte en elle de plus radical de plus violent, de plus manifeste, de plus évident de plus « réel » et de pire : le racisme.

Dans un ouvrage récent qui publie un ensemble de six conférences qu'elle a données à l'université de Harvard, elle déploie toute l'intensité de sa puissance de réflexion pour nous conduire d'une méditation inévitable à un résultat que l'on peut dire inattendu au sujet de l'altérité.

### Le pire visage de l'altérité

Le racisme est porté par la pratique immémoriale de l'esclavage et l'esclavage est la pratique qui consiste en l'usage d'êtres humains pour des travaux divers et en général les plus durs, êtres humains qui à causes de circonstances diverses ont perdu leur statut d'hommes libres pour se retrouver privés de tout droit et de toute existence propre. L'esclave est un être humain devenu objet.

Si cette pratique a existé et existe encore, certes à des degrés moindres, dans toutes les cultures, elle a pris avec la traite des Noirs une dimension plus terrible et plus essentielle puisque cette différence n'était plus générée par les circonstances, le hasard souvent, comme en témoignent nombre de romans grecs et latins en particulier, mais devenait « ontologiquement » ou « substantiellement » légitime. Les Noirs sont devenus une fois installés dans les pays de la grande Amérique et des Caraïbes et dans le pays

portant le nom de USA l'objet d'une discrimination « ontologique » infinie se traduisant par une violence physique et psychique interminable que la fin de la guerre de Sécession a rendu officiellement illégale, certes, cependant que rien dans les comportements des Blancs ne montre qu'elle a été réellement abolie.

Toni Morrison décline dans cet ouvrage les visages de l'altérité portant le nom de racisme et montre comment cette altérité est une construction sociale qui formate les esprits et le psychisme même de ceux qui vivent dans ce pays comme dans tant d'autres. Mais elle a aussi le courage de se pencher sur le fait que cette attitude semble n'avoir pas que des racines sociales et historiques mais correspond à une forme psychique commune à tous puisque des éléments d'attitudes ou de comportement et de pensées de type raciste se retrouvent dans des attitudes apparemment plus quotidiennes et plus banales.

L'enjeu de ces conférences, on le comprend, est donc de tenter de trouver « la » racine, non tant du racisme mais de ce que l'on pourrait appeler la « relation d'objet » ou le fait qu'il soit apparemment inscrit en chaque être quelque chose qui ressemble à un désir de voir dans l'autre un objet possible. Ce n'est pas l'objet qui importe mais le fait d'en avoir un, le fait de se situer par rapport à autrui et donc de situer autrui, l'autre, l'alter, dans une relation de non égalité, de différenciation d'inégalité et finalement « d'objectité ».

## L'autre pôle de l'altérité

Si ces conférences permettent à Toni Morrison de revenir sur ses propres œuvres, c'est aussi un moyen, on vient de le voir, d'évoquer des personnes qui ont réellement vécu le racisme dans leur chair. Mais à cette évocation douloureuse et nécessaire répond comme un écho à la fois discret et puissant, remonte une autre voix qui semble peu audible mais qui est là, vivacité singulière et vibrante au cœur de l'inhumanité de l'humanité.

L'altérité se construit socialement et s'imprime dans le psychisme de chacun, maîtres comme esclaves eux-mêmes et c'est cette dimension intérieure qu'il lui importe d'interroger. À travers des anecdotes personnelles comme à travers une présentation de certains des intentions qui ont présidé à l'écriture de certains de ses romans, elle en cesse de sentir qu'un aimant fait bouger l'aiguille de l'altérité et lui fait désigner un domaine peu exploré lorsqu'on évoque, le monde intérieur, la vie psychique, le territoire de l'homme qui est à la fois ce qu'il a de plus propre ou de plus intime et qui lui reste le plus souvent les moins connu pour ne pas dire le plus inconnu.

C'est en ne cessant d'interroger le pôle sociologique du racisme comme figure de l'altérité radicale qu'elle parvient à faire émerger la figure seconde de l'altérité intérieure. Elle voit d'abord dans cette intériorité un monde à l'image du monde du dehors.

Peut-être puis-je clarifier cette capacité fort répandue d'aliéner autrui en expliquant comment j'ai moi-même participé à ce processus et en ai tiré une leçon. J'ai publié ce récit ailleurs, mais je veux vous décrire combien nous sommes enclins à nous distancier et à imposer notre propre image à des étrangers, ainsi qu'à devenir cet étranger que nous abhorrons peut-être. (MORRISON, 2018, p.35)

Car il n'est pas si simple de parvenir à cet autre en nous. Il prend souvent la forme de reflets plus ou moins déformés d'images que projette le monde sur nous et dont nous nourrissons et nié ou inconnu, ce monde intérieur même s'il fonctionne comme une sorte de pôle d'appel, est souvent reçu par un geste de répulsion ou comme ici, d'inversion au point pour le faire exister en le niant dans le même geste, de le transformer en ce qu'en effet nous abhorrons.

L'autre qui hante ce pôle intérieur constitue en fait le mystère même de l'existence comme de la pensée. Il agit en silence, ne se manifeste que rarement, mais c'est lui qui imprègne pour une grande part les grandes œuvres de l'art et, comme on l'a évoqué précédemment, celles de la littérature en particulier. C'est lui qui constitue le centre secret de cette quête et dont, avec la maestria de la romancière, elle ne nous dévoile l'identité qu'à la toute dernière ligne du livre.

C'est aussi à travers la figure négative du renversement de l'autre en « objet » que se manifeste la puissance d'effraction de cette présence et de cette prégnance de l'autre au cœur même de notre vis psychique. Mais alors, le paradoxe veut que précisément c'est en refusant à cet autre l'existence d'autre qu'on le « sanctifie », cette sanctification prenant la forme la plus violente de la transformation de l'autre inconnu qui surgit dans ma vie en objet, et donc de sa réduction à l'état ou à la forme « d'esclave » au sens d'entité soumise à ma volonté.

Pourquoi voudrions nous connaître un étranger quand il est plus facile d'aliéner quelqu'un d'autre ? Pourquoi voudrions nous supprimer la distance quand nous pouvons supprimer l'accès ? Les appels lancés par l'art et la religion en faveur de la courtoisie dans la Communauté des Nations sont à peine perceptibles.

J'ai mis un certain temps à comprendre mes prétentions déraisonnables sur cette prêchuse. À comprendre que je ressentais le désir et le manque d'un aspect de moi-même, et qu'il n'existe pas d'étrangers. Il n'existe que des versions de nous-mêmes, auxquelles nous n'avons pas adhéré pour beaucoup et dont nous voulons nous protéger pour la plupart. En effet, l'étranger ne vient pas d'un autre pays, il est aléatoire ; il ne vient pas d'un autre monde, mais est remémoré ; et c'est la nature aléatoire de notre rencontre avec notre moi déjà connu – bien que non reconnu comme tel – qui suscite une légère vague d'inquiétude. C'est ce qui nous fait rejeter l'image et les émotions provoquées par cette rencontre, surtout quand ces émotions sont profondes. C'est aussi ce qui nous donne envie de posséder, de gouverner et d'administrer l'Autre. D'embellir cette personne, si nous le pouvons, en la renvoyant à nos propres miroirs. Dans un cas comme dans l'autre (d'inquiétude ou de fausse

révérence), nous nions son statut de personne, cette individualité spécifique sur laquelle nous insistons pour nous-mêmes. (MORRISON, 2018, p.40)

## **Celui qui nous attend**

Il y a un mystère et il constitue le cœur battant de la quête spirituelle, que celle-ci passe par l'art, par certaines formes de la religion ou relève simplement d'expériences individuelles. Ce mystère est à la fois insaisissable, en tant que tel et d'autant plus qu'il s'est démultiplié dans le miroir brisé aux reflets infinis. Ce miroir se déplace à travers le temps et il se multiplie dans les pratiques culturelles. Mais cet aspect des choses, la dimensions sociologique et historique par laquelle le mystère vient à nous ne peut jamais recouvrir la source intime à travers laquelle il se manifeste à chacun. C'est vers celle-ci que Toni Morrison nous conduit. Elle le fait d'une manière singulièrement puissante parce qu'elle parvient à associer dans sa réflexion les pires aspects de l'altérité vécue et agie par les hommes, à travers le racisme. Mais elle montre aussi, et c'est la romancière qui rend cela possible, la femme capable de penser le monde à partir des prismes des individus singuliers, que cette horreur dont les hommes sont capables est rendue possible trouve sa source dans un aspect non exploré de la vie psychique, la présence en nous d'un autre auquel nous ne prêtons pas attention.

L'autre n'est pas un autre moi en moi ni le je qu'un vrai moi pourrait contredire, même si ces approches du self, vrai ou faux, vrai et faux, viennent frôler la reconnaissance de cette « entité » vivante en nous qu'il nous fait pourtant découvrir hors de nous pour l'appréhender. L'autre n'est pas un je qui aurait disjoncté et je n'est pas un autre comme une ou deux générations de rimbaldiens l'ont répété à l'envi, se dédouanant ainsi de leur incapacité à percer le mystère pour avoir confondu désinhibition spectaculaire et comportementale et spiritualité. Je n'est pas un autre. L'autre, s'il n'est qu'un autre je, un autre moi, est alors un reflet inversé du moi ou du je que nous nous sommes construits socialement et sur lequel nous projetons toutes nos angoisses, toutes nos limites, toutes nos insatisfactions. Mais là n'est pas la question.

Ce que Toni Morrison a mis à jour dans ces six conférences, c'est à la fois l'existence en chacun de nous d'une structure psychique qui tend à objectaliser l'autre réel, celui ou celle qui nous fait face et la reconnaissance d'une autre source qui rend caduque la notion même d'altérité, d'autre.

Cette structure qui nous pousse à voir en l'autre un objet suffit à transformer la vie en enfer, si l'on ne parvient pas à la fois à saisir, à comprendre et à contenir ou retenir, en d'autres termes à inhiber, même partiellement ce processus. C'est que le chemin qui passe par ce que nous offre le monde d'à la fois fascinant et répugnant, nous éloigne à chaque pas un peu plus de ce secret sans secret qui constitue pourtant notre intériorité la plus

profonde et la plus occultée. C'est cette source-là que Toni Morrison perçoit et qu'elle nous invite à rejoindre alors même qu'elle a passé sa vie à écrire pour combattre les formes les plus terrifiantes de l'altérité. Mais elle l'a fait sans jamais perdre de vue que cet aspect du combat ne pouvait ni ne devait occulter le fait qu'il laissait dans le cœur une insatisfaction profonde.

Car l'obsession qui porte ce texte et peut-être toute l'œuvre de Toni Morrison tient en ceci : comment comprendre qu'il existe quelque chose comme cela le racisme c'est-à-dire quelque chose qui est l'aveu qu'il y a au cœur de la psyché humaine une mécanique qui reporte sur « l'autre » un mépris qui finalement ne s'adresse qu'à lui-même.

On le comprend, cette distinction entre moi et l'autre n'est pas pertinente. Elle sert seulement à masquer un phénomène rarement approché, rarement pris en compte, rarement reconnu. Ce qu'elle pressent, c'est que l'autre n'est non seulement pas une notion efficace pour comprendre ce qui nous arrive mais que ce que l'on nomme en disant l'autre n'est en rien une altérité mais un aspect non vu d'une dimension qui existe en nous en chacun de nous.

Elle parvient elle-même à l'énonciation de cette dimension à la reconnaissance de ce que l'on pourrait appeler l'autre absolu, celui qui justement va rendre la notion d'altérité caduque au terme d'un détour singulier. Elle mentionne et appuie les dernières remarques de sa dernière conférence sur des analyses concernant la littérature africaine. À ce sujet elle remarque les parallèles entre les tropismes entre littérature occidentale et littérature africaine concernant « l'extranéité », montrant encore une fois combien l'une se construit en miroir de l'autre.

Elle s'appuie sur *Le Regard du roi*, roman de Camara Laye dont la découverte a été pour elle un choc. Ce roman de l'auteur guinéen est paru en France en 1954. Roman allégorique, il relate les interrogations et le cheminement mystique d'un homme blanc désargenté en Afrique noire. Si elle s'appuie sur ce livre déjà ancien, c'est qu'il met en scène les deux aspects relatifs à la question de l'altérité telle qu'elle les a développés, celui de l'extranéité et celui de la découverte de l'autre intérieur dont la reconnaissance abolit jusqu'à l'idée et la nécessité de l'autre.

Parlant donc de cet ouvrage elle remarque ceci : « Les tropes littéraires de l'Afrique qu'il utilise sont des répliques exactes des perceptions de l'extranéité : 1) Menace ; 2) dépravation ; 3) Inintelligibilité. » (MORRISON, 2018, p.89).

Mais ce qui importe au terme de ces conférences, c'est de pointer, en se référant à ce livre, à la fois comment tant la façon dont on parvient à cet autre absolu qui loge en nous et se tient face à nous que la façon dont sa rencontre scelle l'abolition inévitable de l'altérité comme concept opératoire pour penser notre relation à ce que fait d'autre terme il nous faut continuer à appeler les autres.

Relevons que Clarence, le personnage central de ce roman de Camara Laye, un homme blanc au bout du rouleau donc qui a en quelque sorte tout perdu et s'attend en rencontrant le roi du territoire où il se trouve à être condamné à mort ou de se voir transformer en esclave « noir ». Or celui qu'il a en face de lui et qui va le juger se trouve être à un enfant.

Il n'est pas utile ici de prolonger de remarque les dernières lignes de cet ouvrage de Toni Morrison. Il suffit en effet de les citer in extenso et de laisser se produire en chacun l'effet qu'inévitablement elles produiront.

Clarence s'avance tout nu en rampant jusqu'au trône, quand enfin il voit le roi, qui n'est qu'un enfant couvert d'or. Le « vide effrayant » qu'il a en lui - vide qui l'a protégé de la révélation) s'ouvre pour recevoir le regard du roi. C'est cette ouverture, cet effondrement de l'armure culturelle maintenue par la peur, cet acte de courage sans précédent, qui marque le début du salut de Clarence. Sa bénédiction et sa liberté. L'enfant le prend dans ses bras ; enveloppé dans cette étreinte sentant battre son tout jeune cœur, Clarence entend le roi murmurer ces propos exquis d'authentique appartenance, propos qui l'accueillent dans la race humaine : « ne savais-tu pas que je t'attendais ? » (MORRISON, 2018, p. 92 ; LAYE, 1954, p. 251).

## Ce qui nous attend

Qui est celui qui nous attend s'il est une part de nous-même ? Julian Jaynes à travers son livre *La Naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit bicaméral*, répondrait : le dieu qui vit en nous, soit les données injonctions et admonitions que recèle aujourd'hui encore notre cerveau droit. C'est bien de cela dont nous parle Toni Morrison, de la possibilité qui nous est à la fois offerte structurellement et interdite culturellement non tant de faire la paix avec un ennemi, un autre que de reconnaître comme socle de la levée de l'omerta sur laquelle est assis la civilisation occidentale ce double agissant, ce dieu en moi qui est aussi le dieu qui vit en chacun.

Le Brésil actuel semble être porteur de tous les stigmates de cette dérégulation, dirigé qu'il est par un super ego qui fait de l'altérité le pôle négatif à exterminer ou du moins à éradiquer du paysage comme solution aux problèmes du pays. Or il n'en est rien. Ce moi gonflé à l'hélium de volonté de puissance au sens le moins philosophique du terme est l'entité qui en nous a appris à tuer en elle l'autre comme semblable pour l'externaliser pourrait-on dire sus les formes des autres qui peuplent la réalité dans laquelle il n'y a qu'à choisir ceux que l'on souhaite faire disparaître pour coaliser la haine. Mais il est aussi porteur des solutions qui peuvent se dessiner si l'on comprend bien le propos de Toni Morrison. Ceux qui ne vivent pas dans la haine de leur double mais dans l'acceptation de celui-ci tant en eux-mêmes que dans la réalité sont légion. Ils sont liés à la terre, ils vivent

dans les régions non urbaines, ils sont porteurs des voix qui remontent au-delà des traditions, ces voix qui une fois qu'on les a entendus ne nous quittent pas. Mais pour qu'elles puissent parvenir à notre oreille interne comme externe, il importe de s'ouvrir à cette voix en nous qui murmure inaudible tant qu'elle n'est pas acceptée comme possible et plus encore comme réelle.

Dédoublé le moi retrouve sa véritable unité celle de n'être pas un mais l'éternel plus qu'un l'éternel en excès par rapport à soi. À condition là encore d'entendre dans ces excès la voix paradoxale de l'inhibition qui est au fondement de toute culture, pas celle qui interdit celle qui indique que pour qu'adviennent les voix en nous il importe de NE PAS faire certaines choses. Comme si pour qu'une porte s'ouvre il fallait s'abstenir de l'ouvrir pour la laisser s'ouvrir d'elle-même.

C'est précisément ce qui est en jeu dans la fin de ce roman de Camara Laye, les retrouvailles entre les deux faces de ce qui ne peut plus se définir comme un moi mais comme un nous. Il est vain de vouloir en faire la condition de possibilité de toute rémission de l'enflure égotique, mais il importe d'y voir l'élément central d'une démarche globale incluant en effet la levée de l'omerta sur ce double dont la reconnaissance rend caduque le moi et l'autre comme entités et comme couple et l'établissement d'une nouvelle norme psychique qui nous permettrait de devenir à la fois archaïques et surpermodernes, capable d'être à l'écoute de l'altérité du semblable en nous et capables d'accueillir les autres non comme des étrangers mais comme des êtres que de toujours nous attendions pour que notre complétude puisse exister.



## Références

BURROUGHS, W.S. *Le Festin nu*. Trad. Éric Kahane. Paris : Gallimard, 1964

\_\_\_\_\_. *Révolution électronique*. Trad. Sylvie Durastanti. Paris :  
Hors commerce, 1999

\_\_\_\_\_. *Essais*. Trad. Gérard-Georges Lemaire. Paris : Bourgois, 2008

COHEN, Albert. *Belle du seigneur*. Paris : Gallimard, 1968

DICK, Philip, K. *Siva*. Trad. Robert Louit. Paris : Gallimard, 2006

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1973

QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998

JAYNES, Julian. *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*. Trad. Guy de  
Montjou. Paris : Presses universitaires de France, 1994

LAYE, Camara. *Le Regard du roi*. Paris : Plon, 1954

MORRISON, Toni. *L'origine des autres*. Trad. Christine Laferrière. Paris : Bourgois, 2018

MUSIL, Robert. *L'Homme sans qualités*. Vol IV. Paris : Gallimard, 1958

RILKE, Rainer Maria *Élégies de Duino*. Trad. Bernard Pautrat. Paris : Payot & Rivages, 2007

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. d'Alain Morvan et Marc Porée. Paris : Gallimard, 2015

---

# Imprudência humana tragicamente poética

## Human imprudence tragically poetic

---

Vera Bastazin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Antonio Coutinho Soares Filho

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

<https://orcid.org/0000-0002-5584-9197>

<https://orcid.org/0000-0001-8667-0379>

Recebido em: 16/08/2019

Aceito para publicação em: 25/11/2019

---

## Resumo

O artigo faz uma caminhada pela narrativa contemporânea, revelando intersecções de teor existencial, místico e mito-poético. A magia da linguagem instiga o leitor, pela construção das relações de intersubjetividade que se estendem do núcleo familiar para o social e pela ambientação espectral que atinge momentos de tensão e lirismo. O enfoque mito-trágico é outro aspecto que evidencia um quadro de animosidade e inquietações interiores dos protagonistas. A análise se estende para o ideário grego, retomando componentes do trágico e possibilitando uma leitura enriquecedora em movimentos entre a miséria do cotidiano e a consciência iluminadora que alimenta o fazer artístico.

**Palavras chave:** Trágico. Mito e Literatura. Valter Hugo Mãe. Homens imprudentemente poéticos.

---

## Abstract

*The article retraces a journey through contemporary narrative, highlighting intersections of existential content, mystical and mythical-poetic. The magic of language incites the reader by building the relationships of intersubjectivity that extend from the family unit to the social and by the spectral atmosphere that reaches periods of tension and lyricism. The mytho-tragic approach is another aspect that highlights a picture of animosity and inner restlessness of the protagonists. The analysis extends to the Greek ideology, taking up components of the tragic that offer an enriching possibility of reading the book in constant movements between the misery of everyday life and the enlightening conscience that feeds the artistic practice.*

**Keywords:** *Tragic. Myth and Literature. Valter Hugo Mãe. Homens imprudentemente poéticos.*

*A força das ideias era tanta que pensar se tornava também uma disciplina do fogo. Pensar era um modo de arder.*  
Valter Hugo Mãe

## Poética de múltiplos caminhos

Valter Hugo Mãe é um escritor com ânsia de amplitude. Depois de percorrer os recantos portugueses nos primeiros romances e os fiordes islandeses em *A desumanização* (2014), ele aporta no Japão arcaico com *Homens imprudentemente poéticos* (2016). Com esse novo salto espaço-temporal, o romancista, numa prosa lírica e encantatória, inscreve a trajetória do artesão Itaro e do oleiro Saburo. As personagens são moradores de uma anônima aldeia de Quioto no sopé do monte Fuji e à entrada da Floresta Aokigahara, conhecida como *mar de árvores*, mas referida na obra apenas pelo seu epíteto popular de *floresta dos suicidas*.

Vaticinado por um mal irremediável, Itaro divide-se entre a preocupação com o futuro de sua irmã, Matsu, a menina cega, e o fabrico de leques no intuito de garantir o próprio sustento enquanto o presságio de uma cegueira não se efetiva. Paralelo a isso, o artesão vive num estado crescente de rivalidade com o vizinho Saburo, um homem marcado pela morte trágica de sua esposa, a senhora Fuyu. Sem razões aparentes, esses homens alimentam um ódio recíproco, o qual se mostra num latente desejo assassino. “Por seu lado, Saburo, sentimental, pensava que, se pudesse, gostaria de matar o artesão. Depois, ponderava e pensava que gostaria de o ver morto.” (MÃE, 2016, p. 60). De igual modo, “Itaro, se pudesse, gostaria de o ver morto. Depois, pensava, se pudesse, gostaria de o matar.” (MÃE, 2016, p. 60).

Esse quadro de animosidade, associado às inquietações interiores dos protagonistas, é o fio condutor a partir do qual Hugo Mãe tece uma narrativa com forte teor existencial, místico e mito-poético. A tessitura do romance constrói uma atmosfera lírica, contribuindo para isso a brevidade dos capítulos, as frases curtas, a oclusão de minúcias narrativas, bem como, na esteira saramaguiana, a mescla de narração e discursos das personagens no interior dos parágrafos. Pode-se mesmo dizer que o texto de Mãe cria a imagem linguística do modo de vida daquela esquecida aldeia de Quioto, um ambiente carregado de silêncio, de reclusão, de interdição, de um cotidiano monótono, mas, interiormente, intenso.

Nesse contexto, o cenário do Japão arcaico, sobretudo o isolamento do vilarejo, é um dos elementos fundamentais para que venham à tona os sentimentos mais primitivos do homem. Contudo, é importante ressaltar que as escolhas espaciais de Hugo Mãe não são meros exercícios literários de exploração de paisagens exóticas. Se em *A desumanização*, os fiordes, dentre outras possibilidades interpretativas, metaforizam a desolação e o desamparo do ser humano, em *Homens imprudentemente poéticos*, o espaço é propício a uma ambientação espectral e mítica, na qual sacralidade e humanidade atingem pontos altos de tensão e lirismo.

[...] Uns cem passos de jardim sob as copas das primeiras árvores, um alarido de cores e perfumes que contrastava com o rude que as coisas selvagens podiam ser. [...] O jardim na floresta era uma renda colorida na franja subindo da montanha. No pé da montanha, junto ao caminho abria a planície, onde imediato se punham as casas e se lavravam os campos. [...] Para Matsu as montanhas podiam fazer promontórios que se suspendessem sobre as aldeias. Braços de pedra que se levantavam entre as nuvens e sombreavam as aldeias. (MÃE, 2016, p.30)

Mais que o procedimento episódico, prevalece, no romance, o imagético. Nesse universo, destacam-se os leques de Itaro, a floresta dos suicidas, o poço no qual Itaro enfrenta a fera real-imaginária, o sábio enigmático, o quimono da senhora Fuyu e, ainda, o jardim de Saburo. De igual modo, a vidência de Itaro, a presença de feras invisíveis e as constantes referências aos mortos e aos deuses compõem um conjunto ficcional no qual o mítico, a fantasmagoria e o místico não passam despercebidos.

Em razão disso, a presente análise adota a perspectiva mito-trágica, tendo como ponto de partida o jardim de Saburo, visto, aqui, como local de desmedida e de purgação humana. Considerando essa linha interpretativa, o esforço do oleiro em cultivar as flores é uma afronta aos deuses, pois seu intento é evitar a realização do presságio que ameaça a vida de sua esposa e o fim de sua felicidade. Em outros termos, Saburo é um mortal em confronto direto com a força implacável do destino. Esse princípio trágico é, assim, uma das chaves de leitura da obra, uma espécie de fio de Ariadne, não para fugir, mas para percorrer o intrincado labirinto mito-poético de Hugo Mãe.

### **A Moira no jardim**

O jardim de Saburo nasce envolto numa atmosfera mito-trágica, visto que o oleiro inicia a obra como forma de driblar o terrível destino anunciado pelo artesão: “Por três vezes o vizinho Itaro lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher.” (MÃE, 2016, p. 30). Diante do presságio, “Saburo, justificado

pelo amor, magoou-se longamente e quis saber de que modo poderia demover tal fera de lhe trazer tão impossível dor. O vizinho, talvez por pouca definição das suas premonições, talvez incauto, o aconselhou a mudar a natureza.” (MÃE, 2016, p. 30). Rejeitando o que lhe dita o futuro, Saburo leva a sério a recomendação irônica do artesão, pois este, na verdade, ao recomendar a mudança da natureza, “Queria certamente aludir à utopia de [Saburo] o conseguir [...]” (MÃE, 2016, p. 30), dado que o destino já reservara ao casal aquela triste sina.

Em relação a essa presença premonitória, pode-se dizer que Itaro personifica a força imperiosa da Moira, quer dizer, o destino. Segundo o ideário grego antigo, o homem, ao nascer, recebe seu *daímon*, “uma divindade intermediária entre homens e deuses, e o homem, apesar de ter o *daímon* como transcendente, mantém com ele laços mais próximos que com os deuses.” (GAZOLLA, 2001, p. 64). Dito de outro modo, essa divindade particulariza cada ser humano, por isso ela “diz respeito a seu destino singular, explicita o lote que a Moira consigna a cada um quando do nascimento.” (GAZOLLA, 2001, p. 64).

Sob esse aspecto, a tragédia grega configura-se como a encenação de uma vida fadada ao fracasso em virtude de uma imprudência do herói trágico ou de fatos anteriores a seu nascimento, como é o caso de Édipo, o lendário rei de Tebas. Para melhor compreender a dimensão dessa arte dramática é preciso levar em conta o contexto político, social, mítico e religioso no qual ela floresceu. Assim, para a leitura da tragicidade no romance de Hugo Mãe, interessa saber que o percurso trágico envolve três elementos, a saber, *hýbris*, *hamartía* e Moira, os quais expressam a cosmovisão helênica da Antiguidade. Ressalte-se que a tragédia ficou datada no tempo, mas o trágico não se limita ao gênero dramático, podendo então ser encontrado numa narrativa fílmica ou num romance.

A par desses “componentes ou condições do trágico” (MAFRA, 2010, p. 73), é possível empreender uma leitura desse aspecto no texto literário fora do âmbito estrito da tragédia grega. Desse modo, a *hamartía* é uma *falha trágica* que, consciente ou não, acompanha o homem assinalado pela tragicidade. Nas palavras de Mafra, “A leitura e a reflexão, aos poucos, levam a descobrir que a *hamartía* pode estar no herói ou em situação anterior que envolve a sua vida.” (2010, p. 74), a exemplo de Édipo, “marcado por um destino trágico não por força de uma falha sua, mas por força de acontecimentos anteriores ao seu nascimento.” (2010, p. 74). A *falha trágica* não se dá por um desvio de caráter do herói, mas por circunstâncias que fogem a seu controle, como antigas manchas ou crimes familiares, ou por ele desrespeitar sua limitação humana, considerado pelos

deuses como uma afronta grave a seu poderio. De qualquer forma, a Moira trama a sorte dos que serão agraciados ou desgraçados.

Por seu turno, a *hýbris* significa a desmedida humana, uma impetuosidade que, residente no coração do homem, o leva a não aceitar seus limites, chamado pelos gregos de *métron*. O herói trágico tem o peito inflamado pelo arroubo de ultrapassar sua condição mortal, ele anseia se igualar aos deuses, comportamento altamente condenável pelos olímpicos numes. A *hýbris*, “Do ponto de vista da tragédia, é a falta ou o pecado daquele que é excessivo, orgulhoso, insolente etc., qualidades pelas quais um homem entra em conflito com outro homem ou com os deuses, ou com outras forças superiores.” (MAFRA, 2010, p. 76). Assim, a *hýbris* constitui o sentimento exacerbado do homem frente a suas limitações, a qual é o fio condutor da *hamartía*, a falha trágica.

Com isso, percebe-se que o conceito de trágico, na cultura grega, está atrelado ao sentido de ordem e controle. Desse modo, “o *anér*, o ator, o herói torna-se êmulo dos deuses.” (BRANDÃO, 2009, p. 11), ou seja, é lançado sobre o herói trágico a cegueira da razão (*áte*) para que todas as suas iniciativas se revertam contra ele. Note-se que a busca de Édipo desemboca em sua derrocada, sua palavra real o condena ao exílio e sua capacidade intelectual o conduz à terrível verdade de suas origens. Nublado pela *áte*, o *anér* vai ao encontro do aniquilamento, seu espírito exacerbado faz com que se fechem sobre ele “as garras da Μοῖρα, ‘Moira’, o destino cego.” (BRANDÃO, 2009, p. 11). Para a plateia grega, o castigo do herói era modelar, a punição se devia a sua ousadia – ou a de seus ancestrais – em desafiar os ditames das divindades enciumadas, o que, no plano político, representava uma forma de interdição aos que se atrevessem desafiar a estabilidade da *pólis*. Nesse sentido, garante Gazolla que

Sem afastar a crença no lote que Moira distribui a cada homem, no nascimento, e que vem a constituir o ser que lhe é próprio, o homem da *pólis* reconsidera seus valores e ações por meio do herói, tendo sob os olhos o que de mais terrível e tocante poderá acontecer-lhe se resolver assumir a desmesura (2001, p. 80).

Portanto, a representação da tragédia conciliava a um só tempo o espetáculo artístico, o ritual mítico-religioso, a memória identitária do povo grego e a *propaganda* ideológica a serviço do controle dos cidadãos frente ao poder estatal. A apresentação teatral congregava, sob a égide do mito, a ideologia da prevalência da *pólis* sobre os anseios do sujeito, em outros termos, o comunitário acima do individual, este visto como o princípio da fatalidade, aquele como o caminho da felicidade.

## Oleiro das flores

Do ponto de vista do trágico, os esforços de Saburo concernentes ao cultivo do jardim são inúteis. Sua luta inglória, porém, faz dele um homem *imprudentemente poético*, pois ele acreditava que “se destituísse a floresta do seu cariz selvagem amansariam as bestas, ganhariam coração, seriam um pouco domésticas, como alguns pássaros que se habituavam a amizades com as gentes.” (MÃE, 2016, p. 30–31). A imprudência de Saburo o leva a sonhar com um mundo apaziguado no qual o selvagem e o humano sejam capazes de se irmanar. Inicialmente, o oleiro, ingênuo, acredita ser possível, por meio de seu jardim, escapar do quinhão ruim que a Moira lhe reservara.

Saburo alegrava-se julgando que o esforço sensibilizaria também o espírito divino. O tempo passava e a sorte continuava. Era um sinal de que o destino se compadecia com o plano bonito de mudar absurdamente as maneiras do mundo. Dizia: ando a curar o destino. Acreditava que o mérito convencia os deuses, como se os pudesse também educar. (MÃE, 2016, p. 31).

Contudo, o anúncio profético da Moira-Itaro se realiza. Com a morte da senhora Fuyu, Saburo se dá conta de sua impotência diante do destino: “O oleiro falhara. Agraciado três vezes com a adivinha de Itaro, nem assim se melhorara ao ponto de salvar a esposa.” (MÃE, 2016, p. 34). Desse modo, o relato da morte da mulher adquire contornos sobrenaturais, conforme atesta o esposo aos moradores do vilarejo: “E as pessoas lhe diziam o que ele mesmo lhes contara, que o animal assomara ao interior da casa como fumo. Era um espírito, uma assombração. Mordera a senhora Fuyu com o mando do destino.” (MÃE, 2016, p. 34). Tal como Édipo, depois de comprovada sua insensatez, o oleiro reconhece que o fato “Era decisão do espírito divino, havia que ser respeitada. A senhora Fuyu teria a celebração que lhe competia, Saburo deveria apaziguar-se com os deuses. Era uma decisão. O oleiro tinha de a aceitar. Era claramente uma decisão.” (MÃE, 2016, p. 34).

Esse ponto do percurso trágico de Saburo coincide com o que Aristóteles (2014) chama, em sua *Poética*, de *pathos*. De fato, ensina o sábio estagirita que o enredo do drama trágico compõe-se de três partes, quais sejam, a peripécia, o reconhecimento e o patético. A primeira “é uma reviravolta das ações” (ARISTÓTELES, 2014, p. 30), enquanto o segundo são as revelações em cena as quais levam ao desenlace funesto. O patético, por sua vez, “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.” (ARISTÓTELES, 2014, p. 31).

Nesse cenário, o patético (*pathos*) é o movimento dramático cuja função é provocar na assistência terror e piedade, conforme preconiza Aristóteles: “É a tragédia a



representação duma ação grave [...], a qual, inspirando **pena e temor**, opera a catarse própria dessas emoções” (2014, p. 24, grifos nossos). Como consequência do *reconhecimento*, o herói trágico é tomado pelo *pathos*. Essa explosão de emoções antecede a catarse, a qual, por sua vez, traz o aniquilamento do *anér*. Dessa forma, a comunidade aprende que a ordem estabelecida não deve ser abalada. Lembre-se que a tragédia, em última instância, é uma pedagogia social.

Seguindo o roteiro convencional, esse seria o clímax do drama trágico quando a Moira, efetivando seu desígnio, leva o herói à purgação (catarse) de sua *hýbris*. Édipo vaza os olhos como autopunição, Antígona se enforca, Clitemnestra é assassinada pelo filho, Othelo se apunhala após a consciência do erro a que fora induzido. Fugindo ao *receituário* trágico, Saburo mostra que a paixão pela esposa é uma desmedida que nem mesmo o destino pode aplacar. Assim, passado o choque, contradizendo-se, ele cria uma forma de presentificar aquela que se fora, dando mostras de seu inconformismo com os ditames divinos. O coração desmedido do oleiro não aceita a morte da esposa, ele recusa a solidão.

Assim, “Uns dias mais tarde, ainda incapaz de se dirigir às flores, o oleiro pendurou o quimono da mulher no espantalho do seu quintal. Espaventava ali a imitar-lhe a companhia. Dizia: imita ver os pássaros.” (MÃE, 2016, p. 34). Desse modo, a senhora Fuyu, numa representação fantasmagórica, volta a habitar a casa, o jardim e a vida do oleiro, bem como toda a aldeia: “A terra do oleiro parecia observada para sempre pela mulher. Era uma mulher abundante. Restava.” (MÃE, 2016, p. 35). Contrariando a função estrita do espantalho de afastar os pássaros das plantações, o quimono da senhora Fuyu é signo de sua permanência. Sob a ação do vento, a vestimenta agita-se como se a dona da roupa tivesse renascido. Simbolicamente, o oleiro repete a cena genesíaca quando o Criador dá vida à criatura humana: “Então lahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente.” (Gn 2,7)<sup>1</sup>. Em vez do barro, o oleiro usa o tecido; no lugar do respiro divino, o vento que agita seu jardim.

Sob a perspectiva mítica, Saburo tenta transpor sua condição humana, ambicionando, mesmo que inconscientemente, a posição da divindade. Nesse sentido, seu jardim metaforiza o Éden com o qual ele tenta afastar a fera que, conforme a profecia de Itaro, ronda sua mulher. Na visão cristã, a fera que espreita todos os homens é o pecado, princípio do mal no mundo e motivo de expulsão do Paraíso. Neste ponto, considerando o forte teor simbólico do romance, aventura-se uma hipótese, qual seja, a de que a

---

<sup>1</sup> Livro do Gênesis.

senhora Fuyu pode ter sido assassinada pelo marido, tendo como motivo o amor quase obsessivo que o mesmo demonstra dedicar a sua companheira. Não se pode conjecturar uma infidelidade, a obra não fornece maiores informações, contudo a premonição de Itaro em relação ao perigo que rondava a vizinha poderia ser atribuída à *fera do desejo interior* que habita todo homem e toda mulher.

O oleiro voltou às flores. Dizia: são uma escola. Ensinarão lentamente até os bichos mais casmurros e antigos, os que já só pertencem ao lado da morte. Queria dizer, os de fumo. Aqueles que talvez chegassem sem descer a floresta. Aqueles que se consumavam por dentro do destino de cada um, certamente admitidos ou convidados pela incúria moral ou pela ignorância. *Bichos que vinham do próprio sangue.*” (MÃE, 2016, p. 35, grifo nosso).

Lembre-se que os vaticínios, na esteira do oráculo de Delfos, não são discursos objetivos, mas simbólicos, tanto que a Pítia – sacerdotisa suprema de Delfos – fazia suas predições em estado de transe, necessitando, muitas vezes, que sua mensagem fosse interpretada. Nessa ótica, a narrativa fantástica da morte da senhora Fuyu poderia ser vista como a forma encontrada por Saburo, aproveitando-se do discurso premonitório de Itaro, de acobertar seu crime e, ao mesmo tempo, de purgar sua culpa.

De qualquer forma, a trajetória de Saburo se encaminha pelo trágico, visto que sua *hýbris* o impulsiona não só a desafiar os deuses, mas a eles tentar se igualar. O oleiro, ao contrário do *anér* trágico, não desiste de seu intento após a morte da mulher, tanto que ele “voltou às flores e mesmo às noites. Quando levava as preces e o incenso, acordado indefinidamente pelo desnível da encosta, luzindo apenas um pouquinho na solidão.” (MÃE, 2016, p. 35). Se, antes, o jardim era forma de afastar o mau presságio, agora, ele é prática catártica, seja movido pelo desejo de agradar os deuses para trazê-la de volta ou, caso se admita o assassínio da esposa, sua autopunição: “Saburo pensava que, se o jardim fosse maior, seria imperdível até aos olhos dos deuses. E os deuses o amariam e, se o amassem, lhe devolveriam a senhora Fuyu ou, ao menos, a fariam feliz até que ele se lhe juntasse.” (MÃE, 2016, p. 35).

Os esforços do oleiro são em vão, sua perseverança não resulta no renascimento da esposa. Desse modo, Hugo Mãe encena, com a trajetória dessa personagem, a esperança catártica de um desejo que não se efetiva. No entanto, nem tudo é estéril, pelo contrário, os esforços de Saburo fazem dele um herói. Se os deuses condenam os excessos do coração humano, o narrador do romance inscreve a atitude desse protagonista na esfera épica: “Nunca se ouvira de um amor que ressuscitasse. Mas as melhores lendas contavam de heróis que nunca desistiam. Saburo era assim. Recusava desistir.” (MÃE, 2016, p. 35).

Assim, se a obstinação pode ser trágica, não deixa também de ser heroica, quer dizer, o ser humano torna-se grande porque, mesmo ameaçado por suas limitações, é capaz de empreender as tarefas mais árduas, inclusive, as improváveis. O que constitui nossa humanidade é o buscar, não necessariamente o conseguir.

### **Imprudência e poesia**

O caráter de Saburo e sua forma de enfrentar a vida incomodam profundamente Itaro, gerando neste um antagonismo não muito justificável em relação ao vizinho. A paixão do oleiro por sua mulher, a tentativa de driblar a vontade dos deuses e aplacar a selvageria das feras ao plantar o jardim são atitudes que intrigam o artesão. Em vista disso, ele interpreta negativamente a persistência do rival em manter as flores como forma de seduzir os deuses para que lhe devolvam a esposa ou a preservem em paz no mundo dos mortos até que o casal volte a se reencontrar no plano espiritual. A forma como Saburo concebe seu ofício é outro fator que agrava a animosidade entre os protagonistas. Na visão de Itaro, o outro distorce a natureza do amor, como também o trabalho de olaria. Por isso,

O artesão pensava no vizinho oleiro como um incauto sentimental. Por paixões várias, agia igual a uma criança imbecil. Até os pratos e as taças que cozia enfeitava absurdamente, a infligir à pureza do barro a utopia ridícula de ser uma fantasia. Aceitava mal que o barro fosse só o que era. Aliás, nunca aceitaria a natureza de quase nada. Implicava-se com as coisas do mundo e queria ser uma autoridade para os aspectos e para os significados do que o rodeava. Por isso, Itaro o rejeitava. Era fraco. Suspirava pelos mortos sem os honrar porque perdia a robustez. Era mais velho pela covardia e pela opção por ser um sonhador do que pela idade. (MÃE, 2016, p. 60).

Essa aversão de Itaro pelo vizinho coaduna-se com a postura da irascível Moira em relação aos desafetos mortais. Em decorrência disso, o artesão persegue Saburo, chegando a ponto de roupar o quimono da senhora Fuyu, forma simbólica de castigar o adversário. Em meio à tempestade, Itaro se lança a recolher o vestuário, pois “queria o quimono perdido da senhora Fuyu a todo o preço. Haveria de o sequestrar em absoluto segredo para se abeirar dele matador, como quem atormentava um prisioneiro. Apreciaria o desalento do vizinho.” (MÃE, 2016, p. 92). Assim, o artesão se delicia com o sofrimento de Saburo, o qual, ao se dar conta do sumiço da vestimenta, “carpia no chão, entre o restolho das flores, esse morto lugar da sua esperança.” (MÃE, 2016, p. 93).

O roubo do quimono fora antecedido da destruição das flores do jardim: “O artesão, rasteiro de braços e também com os pés, matou todas as flores no exacto momento em que a primavera ia começar” (MÃE, 2016, p. 86). Momentos antes, o artesão surpreendera

o vizinho dormindo embriagado vestido no quimono da esposa: “Era ele por dentro da pele vazia da mulher. Os dois misturados momentaneamente” (MÃE, 2016, p. 85). Diante dessa visão, Itaro, enquanto personificação do *daímon* ruim de Saburo, deseja vingar-se daquele que ousa sonhar apesar dos maus augúrios e da perda efetiva da mulher. Nesse sentido, Itaro não compreende a imprudência poética do oleiro no esmero de sua arte, no fato dele ressuscitar imagetivamente a esposa na peça de vestuário e, ainda mais, em continuar a embelezar a selvageria da floresta dos suicidas.

A solidão de Saburo não é destrutiva, pelo contrário, do nada, do caos, das derrotas, ele consegue criar, pois sabe que “A criação é uma necessidade existencial. É produto e produtora da própria espécie. Ela está no homem como condição de vida.” (BASTAZIN, 2006, p. 28–29). Itaro não tem essa percepção de vida apesar de, também, ser um artista. No entanto, como homem utilitário ameaçado pelo presságio de uma cegueira iminente, ele dedica-se à produção dos leques como forma de prover o sustento de Matsu e da senhora Kame.

Neste ponto, é preciso salientar que a mola do destino tem seus revezes. Se, por um lado, Itaro metaforiza a Moira de Saburo, por outro, ele também é um brinquedo de forças que o ultrapassam. Predestinado a uma cegueira que se aproxima a cada dia, ele passa a ser atormentado pelo fantasma do pai e pela fera invisível que o ataca na floresta. Apesar de conseguir resolver a situação da irmã cega, arranjando-lhe um pretendente às escondidas do vilarejo, o artesão não consegue livrar-se de seus demônios interiores. Na esteira de Hamlet, Itaro é perseguido pela sombra do pai, não para pedir vingança, mas para vingar-se do filho: “Quando o corpo lhe chegou junto, o rosto exposto à reveladora luz, Itaro mais se amedrontou e disse: peço perdão, senhor meu pai. Peço perdão, senhor meu pai. E o pai o tocou em mão de ferro para o esganar” (MÃE, 2016, p. 109). Diante disso, nota-se que a relação de Itaro com o pai é muito mais edipiana do que hamletiana, sendo o espectro do genitor a personificação do *daímon* terrível que ameaça o artesão. Este entende que o pai morto o pune pelo abandono de Matsu, por sua irreverência com os mortos, pelos males provocados a Saburo, como também pelas mortes dos animais usados para adivinhação. Dá-se, em termos aristotélicos, o reconhecimento trágico do protagonista, o qual, consciente de sua *hýbris*, anseia por uma purificação.

Nesse contexto, o emblemático episódio do poço inicia o processo catártico de Itaro, no qual ele enfrenta sua fera interior. Com essa experiência, ele aprende a conviver com a selvageria que o habita, resultando no resgate de sua alma estiolada, metaforizada no invisível animal ferido. Depois desse evento, Itaro pode continuar sua purgação interna,

visto que ele fora iluminado pela coragem de assumir a própria solidão e a sua capacidade criativa.

## O leque e o barro

Seguindo a trilha do processo trágico, vê-se que o último lance de *Homens imprudentemente poéticos* ocorre com a manifestação do *pathos* dos protagonistas. A quarta parte do romance, intitulada *A síndrome de Itaro*, encena o clímax da rivalidade e do apaziguamento dos dois artesãos. Enquanto Itaro se apossa de sua arte, Saburo dá vazão a uma fúria assassina até então latente. Assim, é notável a caçada que o oleiro empreende ao vizinho, a qual só não termina em catástrofe devido à interferência da senhora Kame usando o quimono fantasmático da esposa de Saburo como bandeira de paz:

Entre o interminável canavial, o oleiro e o artesão se caçavam em fúria. E, súbito, aquela senhora Fuyu apareceu elevada observando o intenso ódio com os seus preciosos olhos espirituais. Itaro hesitou. Saburo deitou-se por terra à vergonha do amor. O sabre imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha. (MÃE, 2016, p. 165).

Depois desse episódio, Itaro e Saburo, tomados pelo patético, põem em prática atos desmedidos a fim de executarem a catarse. O oleiro, envergonhado pelo desejo homicida, decide apagar, definitivamente, a memória da esposa. Em vez das peças de barro, Saburo incinera, sob os olhares perplexos da vila, o quimono espectral: “Atendiam à cerimônia fúnebre. Imediatamente olharam o espantalho vazio e sentiram que a senhora se fora embora novamente. Mais do que nunca. A senhora Fuyu morrerá por completo.” (MÃE, 2016, p. 169). Diante do acontecimento, o povo conclui que “O oleiro curava-se, a mulher libertava-se.” (MÃE, 2016, p. 170). Além disso, Saburo abandona de vez o plantio do jardim. Agora, ele é um *deus* vencido, na verdade, apenas um mortal perante a realidade, pois fora expulso do mundo da fantasia. O simulacro da esposa e o jardim impossível perdem seus efeitos mágicos, restando ao oleiro apenas aceitar sua humanidade.

Por seu turno, Itaro experiencia a descoberta da potencialidade da arte. De homem prático, cotidiano, que considerava que “A utilidade era a única ciência decente” (MÃE, 2016, p. 63), torna-se, de fato, alguém com uma alma de artista. Antes, a produção dos leques tinha como finalidade imediata suprir a carência financeira, evitar a *arte da fome*; depois, ela ganha contornos sobrenaturais, o que leva o artesão a recusar-se a vendê-los por mais que insistam:

Pago três vezes, dizia um homem. Pago quatro vezes. À escuta dos valores, Itaro gemia como se o preço fosse uma arma contra aquela paixão. Negava sempre. E mais

o homem repetia: seis vezes. E mais Itaro se contorcia atingido pela avidez, resistindo contra a tentação de também enriquecer. (MÃE, 2016, p. 160).

Dessa forma, Itaro intui a sacralidade da existência a partir do contato com o divino da criação artística. Pode-se mesmo dizer que o artesão deixa-se levar pela desmedida da invenção. Destarte, ele tornar-se um *anér*, inaugurando seu próprio processo trágico, não mais como Moira de Saburo, mas como um homem de *hýbris*. A arte é seu excesso, sua tentativa de palmilhar o território da divindade:

A arte, por seu lado, mais do que a presciência tinha o sublime. Podia servir apenas para ser pura transcendência. Quando Itaro descia sobre as suas pinturas e as protegia estava a recolher com o corpo o inteiro mundo dos espíritos. Dizia: para a alegria de cada deus. Sentia-se o criador de uma prova dos deuses. (MÃE, 2016, p. 159).

À vista disso, Itaro atinge um estado de clarividência tão assombrosa que a visão humana torna-se insuportável, ele chegara a vislumbrar o mistério divino: “O artesão obstinava-se e considerava o resto dos seus olhos e as suas mãos como autorizações divinas, oficiais dos deuses que abriam na realidade uma urgente graça.” (MÃE, 2016, p. 157). Nesse ponto, o artesão assemelha-se ao homem que conseguira penetrar a luz da verdade conforme indica Platão na alegoria da caverna em sua *República*. Ao mesmo tempo em que lança luz, a luminosidade excessiva pode cegar, em outros termos, a arte traz luz, mas também perturba, é desconfortante.

Nesse quadro de consciência e perturbação, depois de visualizar o rosto de Matsu no leque há muito guardado, Itaro entende ter chegado à perfeição artística. Assim, ao mesmo tempo em que ele não deseja abrir mão da transcendência, também tem consciência do poder terrífico que a arte possui, por isso sente que “Nunca mais suportaria a angústia de criar.” (MÃE, 2016, p. 175). Por conseguinte, é preciso pagar o preço para permanecer no plano artístico-divinal. A catarse, nesse caso, resulta na automutilação: “Tomou a sua lâmina e sorriu. Lembrou-se, olhar para sempre. [...]. Ser como um elemento de universalidade. Saber apenas das ideias, a essência de cada coisa. Ficar livre. Itaro pensou, ficar livre. Furou os olhos.” (MÃE, 2016, p. 175).

O ato desmedido de Itaro o qualifica aos olhos alheios como um homem insensato, no entanto, ele encontra, na cegueira, a iluminação de si, do mundo e da arte. Ao contrário de Édipo, a atitude de Itaro resulta no encontro da plenitude. Como o adivinho Tirésias, ele sabe mais das coisas do que quando enxergava. Nesse ponto, Saburo se aproxima do vizinho como um igual. Depois de todas as perdas, os homens se apaziguam. Como o oleiro, Itaro torna-se, também, um homem imprudentemente poético, capaz de enxergar

a luz na escuridão, a esperança no caos, a companhia na solidão. Finalmente, ele entende Saburo, sente o outro como um igual. Irmanam-se.

Assim, o romance de Hugo Mãe, apesar de ter um percurso trágico, não segue à risca o receituário grego. Pelo contrário, operam-se mudanças interessantes. Em vez do catastrófico, Itaro e Saburo compreendem e aceitam as dores e aleluias da realidade humana. A Moira, também, se rende à desmedida e a catarse não é castigo, mas plenitude. Nesse quadro, os protagonistas conseguem suportar as perdas, seja a visão ou o paradeiro de Matsu, seja o fim do jardim ou a morte definitiva da mulher amada. Ao mesmo tempo, percebe-se uma inversão de polos, a saber, Itaro passa de pragmático a contemplador do etéreo ao passo que Saburo abandona o imagético para se fixar no cotidiano. Por isso mesmo, eles se entendem, conhecem os dois lados da moeda, mais que isso, já tiveram suas efígies cravadas em ambas as faces da vida.

Sem o jardim, o oleiro só tem o barro para moldar o ganha pão. Sem a iluminação dos olhos, ao artesão resta, por mais estranho que seja aos outros, a alegria da mendicância. Desse modo, Itaro e Saburo experimentam a miséria cotidiana, mas conscientes de que a vida humana é algo além do que se mostra. Destarte, o romance de Hugo Mãe expõe as mazelas dos excluídos socialmente, incluídos nesse rol os artistas populares. Contudo, o escritor português faz isso com a veia poética que lhe é peculiar como a dizer que a arte salva o homem de sua profunda miséria, mesmo que esta seja inexplicável em termos humanistas. O narrador chama o leitor a ampliar seu horizonte de visão. O barro não é somente argila, é a matéria divina da qual Deus fez o ser humano. O leque não é apenas bambu, é a força que movimenta o ar, o sopro divino.

## Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica: arte poética (Aristóteles), arte poética (Horácio), Do sublime (Longin)*. Trad. Jaime Bruna. Introd. Roberto de Oliveira Brandão. 17 reimpres. São Paulo: Cultrix, 2014.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção Leituras Filosóficas).

GÊNESIS. In: *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. 2. reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Homens imprudentemente poéticos*. Prefácio de Laurentino Gomes. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MAFRA, Johnny José. *Cultura clássica grega e latina: temas fundadores da literatura ocidental*. Prefácio de Audemaro Taranto Goulart. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010



---

A escritura visual de Atiq Rahimi:  
entre guerras e corpos

The visual scripture of Atiq Rahimi:  
between wars and bodies

---

Leila Aguiar Costa

Depto. de Letras/Programa de  
Pós-Graduação em Letras  
Escola de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas  
Universidade Federal de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0001-5269-6327>

Recebido em: 30/10/2019

Aceito para publicação em: 21/12/2019

---

## Resumo

Em 2000, é publicada a primeira obra de ficção de Atiq Rahimi, *Terra e cinzas*; em 2011, *Maldito seja Dostoiévski*. Na primeira, encena-se a errância de um velho e de seu neto por terras afegãs devastadas pela guerra contra os soviéticos; na segunda, outra errância, aquela de um jovem afegão por uma Cabul entregue à guerra civil após a retirada das tropas soviéticas. O objetivo aqui é enunciar algumas notas sobre uma escritura seca, áspera, despojada, que se faz visual juntamente com o deslocamento de sujeitos imersos nos horrores de guerras.

**Palavras chave:** Errância. Visibilidade. *Punctum*. Guerra. Afeganistão.

---

## Abstract

*In 2000, the first work of fiction by Atiq Rahimi, Terre et cendres was published; in 2011, Maudit soit Dostoïevski. In the first stage, the wandering of an old man and his grandson for Afghan lands devastated by the war against the Soviets; in the second, another wandering, that of a young Afghan man by a Kabul immersed in civil war after the withdrawal of Soviet troops. The objective here is to enunciate some notes on a dry, rough, stripped writing, which is made visual along with the displacement of subjects immersed in the horrors of wars.*

**Keywords:** *Wandering. Visuality. Punctum. War. Afghanistan.*

## Feganistão em meio à poeira

Em certo momento de *A balada do cálamo*, o narrador-protagonista, ao contar sobre o golpe de estado que em 1973 depõe a monarquia afegã e instaura a República do Afeganistão<sup>1</sup>, explica que seu pai havia sido preso, por dez anos, apenas por “um jogo de palavras”:

seu erro fora de dizer que com o golpe de Estado o Afeganistão havia perdido sua primeira letra para se tornar *Feganistão*. O que em nossa língua significa: terra de grito e de lamentação (RAHIMI, 2018, p.32).

“Terra de grito e de lamentação”, Feganistão... Eis aí um mote que parece nortear boa parte da produção ficcional e cinematográfica do franco-afegão Atiq Rahimi, exilado desde 1985 na França. E que motiva, justamente, a escrita de um livro, *Terra e cinzas*, composto com o “coração em luto por [seu] irmão morto na guerra”<sup>2</sup> (RAHIMI, 2018, p.107).

Luto de um irmão mas, igualmente, luto de todo um povo afegão submerso em tempos sombrios infundáveis. Não por acaso, *Terra e cinzas* traz como exergo, e que serve de moldura para todo o texto, a seguinte proposição:

*De meu pai  
De outros pais  
a guerra roubou as lágrimas* (RAHIMI, 2002, p.7).

Essa escrita que se lê ao longo de pouco mais de setenta páginas, que valeram a Rahimi sua entrada na cena literária francesa nos anos 2000<sup>3</sup>, acompanha o deslocamento de um velho e de um menino em direção da “mina de carvão de Karkar...” (RAHIMI, 2002, p.12), onde trabalha o filho do primeiro e o pai do segundo. Ao velho, a tarefa de anunciar

---

1 Que seja permitida aqui uma nota explicativa, mesmo que longa. Se, por um lado, o golpe de Estado liderado por Daoud Kahn põe fim a dois séculos de poder monárquico e inaugura a República afegã, as relações com a União Soviética se deterioram, sobretudo porque o novo presidente anuncia sua adesão à política tradicional afegã de não-alinhamento. Além disso, a data-marco 1973 traz consigo toda uma tragicidade, de certo modo profetizada pela personagem de *A balada do cálamo*, que resultará nos dez anos de invasão soviética no Afeganistão. Como se sabe, após quatro anos no poder, período em que se afasta progressivamente das forças marxistas e soviéticas, Daoud Kahn é morto em um golpe de Estado militar — conhecido como a *Revolução de Saur* — que instaura um modelo de desenvolvimento socialista, sob a presidência de Nur Muhammad Taraki que, dentre algumas iniciativas, propõe a reforma agrária, a introdução da educação laica e a permissão da entrada das mulheres na política. Entretanto, um novo golpe de Estado advém e leva ao poder Hafizullah Amin. Embora não haja consenso entre os historiadores quanto às motivações da invasão militar soviética em 1979 em terras afegãs — destituição de Amin que parecia acenar para uma aproximação com os Estados Unidos ou ataque aos islamitas radicais conhecidos como mudjahidin que se declinarão, em seguida, em grupos extremistas como os Talibãs e a Al-Qaeda —, certo é que a mais longa guerra conduzida pelos soviéticos — dez anos de intervenção — provocará a morte de cerca de um milhão de afegãos e, do lado soviético, aquela de mais de 15 mil soldados.

2 Veja-se nota 12.

3 Importa observar que a narrativa *Terra e cinzas* foi originariamente escrita em *dari*, uma variação da língua persa, em uso no noroeste do Afeganistão.

ao filho que toda sua família e todo seu vilarejo desapareceram sob os bombardeios. Eis aí a intriga de *Terra e cinzas*. Que será conduzida, como se procurará mostrar, por uma escritura que, igualmente errática, para não dizer fragmentada, desenha e torna visível a dramática errância do velho e do neto.

*Terra e cinzas* abre-se e se encerra com a eloquente imagem — que tem tudo de visual, tal a *enargeia* ali empregada — de uma trouxa *gol-e-seb*<sup>4</sup> (RAHIMI, 2002, p.11) sempre segurada pelo velho. Na primeira página, a trouxa é vermelha; na última, ela é apenas trouxa. No início da narrativa, aprende-se que ela tem em seu interior maçãs, cuja função é alimentar o menino; ao final, a trouxa ainda está lá, como que a apontar para o fato de que restou ao velho e ao menino tão somente uma trouxa, índice de um cotidiano imerso na desesperança de um país destruído pela guerra. Essa mesma trouxa, aos poucos, é declinada pela narrativa que revela, mais à frente, que ela era o lenço da esposa do velho, lenço que ainda guarda seu perfume.



Imagem 1: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>

Assim, a trouxa vermelha de *gol-e-seb* originária lá está para anunciar a figura de um menino, Yassin, cujo rosto já “é cheio de sulcos” (RAHIMI, 2002, p.11) e de um velho, Dastaguir, de “braço cansado”; e para situá-los no espaço, em uma ponte que “ao norte da cidade de Pol-e-Khomri, liga as duas margens do rio seco” (RAHIMI, 2002, p.12); espaço que, graças a uma prolepse, antecipa o destino — a “mina de carvão de Karkar” (RAHIMI, 2002, p.12) — das duas figuras, uma cujo futuro já está perdido, outra cujo passado se perdeu. Futuro e passado que ficaram em meios às bombas.



Imagem 2: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em:

<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>



Imagem 3: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>

---

4 A tradução brasileira esclarece que *gol-e-seb* é, literalmente, “flores de macieira”, isto é, “um tecido muito popular em toda a Ásia central” (RAHIMI, 2002, p.11).

Em meio igualmente à poeira — ela parece estar por toda a parte... em um espaço seco e desértico, sobretudo após os bombardeios soviéticos que aniquilam aldeias afegãs — levantada e disseminada sobre a ponte pela passagem de “um caminhão militar ostentando uma estrela vermelha”.



Imagem 4: *Terre et cendres*. ©Bodega Films  
Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>



Imagem 5: *Terre et cendres*. ©Bodega Films  
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-gcJuR9zpw>>

Trouxa vermelha e estrela vermelha, observe-se de passagem. Objetos diversos, vermelhos opostos, vermelhos inimigos brandidos sub-repticiamente pela linguagem desse narrador que tudo vê e que tudo compreende — narrador que se refere ao velho empregando o pronome pessoal “você” e, quase em toda a sua narração, o presente como tempo verbal; pronome e verbos conjugados no presente que, como pequenas janelas, obliteram a narrativa em um sentido de visualidade<sup>1</sup>. Essa visualidade se constrói, aliás, graças à escrita rápida, como que feita de clichês fotográficos ou de fotogramas que são desencadeados, como se verá mais adiante, por jogos verbais ligados ao ver e, sobretudo, à visão, no que ela se liga à *ad-miratio*, à miragem.

Ainda: ao lado da trouxa vermelha *gol-e-seb*, e em meio à poeira, uma latinha de *naswar* — “mistura narcótica para mascar, de cor esverdeada” (RAHIMI, 2002, p.12) — que o velho segura igualmente em suas mãos e com a qual alimentaria corpo e, sobretudo, o espírito da memória e do esquecimento; e, igualmente, o “grande turbante” que usa sobre a cabeça, geralmente desalinhado, “desarrumado” e cujo “peso afunda [sua] cabeça nos ombros” — turbante, aliás, é relevante notar, “coberto de poeira” (RAHIMI, 2002, p.13).

Trouxa, latinha de *naswar* e grande turbante que funcionariam, cada um, como um *punctum* de que se serve a narrativa para empreender à intriga toda a sua forte carga ligada ao olhar e ao que se vê — olhar e ver comandados por aquele narrador que a tudo organiza. Pois que é inegável que *Terra e cinzas* se organiza, a cada breve parágrafo, em pequenas cenas, cenas de uma cena maior, cena que pontua — no sentido barthesiano de pontuação — aquela da deperdição e da desesperança. Todas elas a abrir na página as feridas e para as feridas causadas pela invasão soviética no Afeganistão — vale lembrar

---

<sup>1</sup> *Terra e cinzas* é, igualmente, o título de um filme de Atiq Rahimi, que é também cineasta. Esse filme valeu-lhe o prêmio “*Regard sur l’avenir*” no Festival de cinema de Cannes de 2004. Observe-se, aliás, que as imagens que aqui ilustram o artigo são clichês desse filme, todos disponíveis na internet.

que *punctum* vem do verbo latino *pungere*, isto é, “picar”, “furar”, “perfurar”; o *punctum*, por isso mesmo, é o que punge, que mortifica, que fere<sup>2</sup>. É, ainda, uma fulguração — que vem do latino *fulgor*, isto é, raio, radiação que se dissemina por todos os lados... Esses três *puncti*, que insinuam os afetos que ligam Dastaguir ao neto, ao filho, ao passado e ao não-futuro e que igualmente insinuam hábitos e gestos perdidos pela tragédia, estarão sempre presentes nas sequências de imagens que assombam, ferindo, a visão e o espírito de Dastaguir — aquele que “foi condenado a existir e a ver a vida passar, a assistir à morte [da] mulher e [dos] filhos” (RAHIMI, 2002., p.62); aquele para quem as imagens se oferecem em seu “modo de aparição [que] é o tudo o-que-vier (ou o tudo-o-que for), diria Roland Barthes (1984, p.31). Esses *puncti*, esse *fulgor* obrigam Dastaguir a enfrentar uma série de *phantasmata* — no sentido primeiro do termo — quando seu “olhar se evade” ou, simplesmente, quando se trata de contar a explosão que transformou sua aldeia “em túmulo para [sua] mulher, [seu] outro filho, sua esposa e as crianças dele...” (RAHIMI, 2002, p.36).

Se a narrativa se constrói em pequenas janelas que se abrem sobre pequenas cenas, é porque tudo ali é matizado pela visão. Janelas e cenas que inegavelmente interpelam a personagem do ancião, em um convite incessante ao “olhe”, “veja”, “ali está”, “eis aqui”. É como se, deslocando a lição de Roland Barthes enunciada em *A Câmara Clara*, a *mise en scène* se constituísse em um “*vis-à-vis*” e não pudesse escapar de certa “linguagem dêictica”<sup>3</sup>. Tudo passa, pois, por aquilo que viu Dastaguir e que ele preferiria não ter visto — ele preferia ter perdido a vista para não ver, por exemplo, a nora correndo nua e que desaparece nas chamas; ou apenas “chamas e poeira” (RAHIMI, 2002, p.35). Seja como for, basta um pouco de *naswar* sob a língua... e seu “olhar se evade”. E o desfile das *phantasmata* começa.

É o rosto de Murad, o filho que trabalha na mina de Karkar, que inicialmente aparece, em meio a “rochedos incandescentes”, a uma “montanha [que] não passa de um imenso braseiro”, a um “rio que está pegando fogo”. Subitamente, na mesma cena, emerge uma voz, a da “mãe de Murad”, que pede a Dastaguir que vá enxugar o suor do rosto de Murad com o “lenço *gol-e-seb*”, aquele da “trouxa” (RAHIMI, 2002, p.20-21). Em seguida,

---

2 A noção de *punctum* que aqui serve de emblema é emprestada de *A Câmara clara*, texto de Roland Barthes publicado pela editora Gallimard em 1980. A(s) ferida(s) em *Terra e Cinzas* como que remeteria, em leitura lateral, à definição barthesiana que aqui se empresta: “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação [...]; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A [...] esse elemento [...] chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados” (BARTHES, 1984, p.46).

3 Leia-se com proveito as observações de Barthes sobre a natureza dêictica da fotografia (1984, p.14). Faz-se aqui a hipótese de que a visualidade da narrativa de Rahimi toma justamente de empréstimo esse universo barthesiano da *deixis*.

Dastaguir ouve a voz de uma mulher: é a voz de Zaynab, a mãe de Yassin, que o conduz até embaixo da terra, onde verá Zaynab

sob uma árvore, nua, ao lado de uma menina. Você a chama. Tua voz parece não atingi-la. Ela pega a menina em seus braços e a protege com o lenço *gol-e-seb* [...] Yassin está encarapitado num galho da jujubeira, nu ele também. Ele explica [a Dastaguir] que a menina é irmã dele, que ele deu à mãe o lenço *gol-e-seb* de tua mulher, aquele que servia de trouxa [a Dastaguir], para que ela pudesse proteger a irmã do frio (RAHIMI, 2002, p.46).

Zaynab voltará a aparecer — e é fundamental insistir sobre o sentido desse verbo *aparecer*: ele deve ser apreendido em seu significado primeiro, isto é, algo que, invisível, torna-se visível, manifesta-se subitamente a ponto de causar espanto e estupor. Pois que a nova aparição de Zaynab — trata-se, evidentemente, de uma *apparitio*, ou, se se preferir, *epiphania* — relembra a Dastaguir seu dilema, “como anunciar a morte da mãe, da mulher e do irmão” (RAHIMI, 2002, p.58) ao filho mineiro, aquele que, como Zaynab, está debaixo da terra, mas ainda vivo. O encontro com aquele *phasma* — Zaynab não é mais corpo vivo, mas tão somente *phasma*, vale lembrar — faz Dastaguir sentir sobre seus joelhos, ela outra vez, a “trouxa vermelha”, de onde retirará, agora, “maças calcinadas”. Maças calcinadas como a “obscura nuvem de poeira” no interior da qual Zaynab corre nua, com “sua cabeleira molhada [que] voa ao vento, deslocando a poeira. Como se os cabelos dela varressem o ar” (RAHIMI, 2002, p.59).

Sempre a trouxa, sempre o lenço *gol-e-seb*, sempre o recorrente *punctum* que costura a narrativa e que a costurará até o final. E sempre a poeira, que confere à narrativa seu aspecto a um tempo factício — a poeira provocada pela guerra e seus bombardeios — e metafórico — a poeira que é “terra e cinzas” a que sujeito algum escapa nessa espacialidade entregue ao trágico e à morte. Poeira que, como vê Dastaguir naquela *miratio*, que é igualmente *admiratio*, põe-se sobre o corpo de Zaynab como um véu negro, levando-a consigo. Zaynab é, nesse sentido, não apenas *epiphania* mas, *tumulo* — que, importa lembrar em latim, significa “cobrir de terra”. Por conseguinte, a envolver essa *miratio* desvela-se aos olhos de Dastaguir uma espécie de simulacro que seria essencialmente um *spectrum*, isto é, o regresso do morto em um espetáculo — *spectrum*-espetáculo, a raiz do primeiro garante essa relação.

É relevante assinalar que há uma espécie de paralelo entre o destino de morte de Zaynab e o destino de vida, *malgré lui*, de seu marido Murad. Já se disse que ele trabalha em uma mina, nas profundezas da terra — tornada *tumulo* para sua esposa ali posta nua. Diga-se ainda que, ao saber que toda sua família havia sido dizimada — e o dilema de Dastaguir ao tomar conhecimento dessa notícia será outro, logo se verá —, Murad, certa

noite, muito tarde, saiu completamente nu, foi juntar-se ao grupo dos mineiros que estavam se mortificando, e fustigou o próprio peito até a alvorada. Depois, ele se pôs

a correr em volta do fogo e se precipitou na direção das chamas. Seus amigos o salvaram... (RAHIMI, 2002, p.74).

Fogo, chamas — é quase uma imolação que parece se esboçar aqui, imolação desses corpos entregues ao invasor —: esse é o destino de destruição desses mesmos corpos afegãos, vivos ou mortos.

Se a guerra do invasor não leva à morte ou à destruição em vida, ela rouba os sentidos. Como se dá com o jovem filho de Murad, o neto que acompanha Dastaguir em sua errância. Sobrevivente aos bombardeios que aniquilaram o vilarejo,

o mundo de Yassim tornou-se um outro mundo. Um mundo mudo. Ele não era surdo, ficou surdo. Nem ele mesmo tem consciência disso [...] Imagina que você é um menino como Yassim [...] E depois, um dia, você não ouve mais nada. Você não ouve, você não entende, você nem sequer imagina que é você que não ouve mais. Você acha que são os outros que ficaram mudos. Os homens não têm mais voz, a pedra não faz mais barulho (RAHIMI, 2002, p.18).

E o mundo, à semelhança uma vez mais de um *tumulo* — pois que “reduzido a pó” —, “ficou silencioso” (RAHIMI, 2002, p.18 e p.35). Nas interrogações eloquentes do menino surdo é um mundo sem sentido que se desenha: os “russos vieram tirar a fala de todo mundo? O que eles fizeram com todas as vozes?” (RAHIMI, 2002, p.43). Mais grave ainda: no raciocínio do menino surdo, perder a voz é morrer. E por que então ele ainda está vivo, ele que tem voz, mas a quem ninguém mais ouve? Porque todos estão mortos? ou mortos-vivos?

A guerra rouba, igualmente, as lágrimas. Não se pode esquecer que na epígrafe de *Terra e cinzas* lê-se:

De meu pai,  
De outros pais,  
a guerra roubou as lágrimas  
(RAHIMI, 2002, p.7)

Ao longo de toda narrativa, chorar ou não chorar é uma questão que se liga aos costumes afegãos — “um homem não chora” (RAHIMI, 2002, p.78); ele ocupa-se, antes, “com seus próprios mortos” (RAHIMI, 2002, p.57) e, como Dastaguir, vela pela vida sobrevivente que lhe restou, o menino surdo. Entretanto, Dastaguir enfim sucumbe a seu pesar e à sua tristeza — que é “grande” como seu coração. Em um primeiro momento, seu dilema era como contar a Murad que a aldeia e seus familiares haviam sido reduzidos a pó. Em um segundo momento, ao chegar à mina onde ele trabalhava, soube que Murad já tomara conhecimento da tragédia — como então perdoar um filho que não voltara à aldeia para enterrar seus mortos? Por fim, ao saber que a ele contaram que “os resistentes e os traidores tinham assassinado a família inteira” (RAHIMI, 2002, p.77), o dilema de Dastaguir dissipa-se e transforma-se em desamparo; é incontornável então lhe deixar uma prova de



vida, e uma prova de afeto. Essa prova é a latinha de *naswar*, presente que Murad outrora fizera ao pai. Pai, Dastaguir, que enfim “fecha os olhos e deixa correr lágrimas vagarosas em [seu] peito [...]” (RAHIMI, 2002, p.78). Sem *naswar*, Dastaguir “colhe uma pitada de terra cinza, a coloca sob a língua”: ele está próximo dos seus mortos, reduzidos às cinzas, sob a terra. E, às costas, mãos entrelaçadas, carrega a trouxa *gol-e-seb* — ela afinal “guarda o perfume de [sua] mulher” (RAHIMI, 2002, p.76)<sup>4</sup>.

### Feganistão em sangue e em chamas

O motivo das flores de macieira que imprimem à trouxa de Dastaguir toda uma imagem afetivo-familiar abre a narrativa intitulada *Maldito seja Dostoiévski*, publicada alguns anos depois de *Terra e Cinzas*, em 2011, e dessa feita, composto originariamente em francês. A cena de abertura é dostoiévskiana, pois que ali se reedita o assassinato de uma usurária e cafetina, *nana Alia*, que explora a todos em geral e, em particular, Souphia, a noiva do protagonista Rassul<sup>5</sup>. Tudo em meio, não mais à invasão e à destruição do Afeganistão pelos soviéticos, mas, agora, à guerra fratricida entre afegãos.

Mal levantara o machado para descê-lo sobre a cabeça da velha quando a história de *Crime e castigo* lhe atravessou o espírito. Fulmina-o. Seus braços temem; suas pernas vacilam. E o machado escapa-lhe das mãos. Racha o crânio da mulher e fica enterrado lá. Sem um grito, a velha desaba sobre o tapete vermelho e preto. Seu véu com motivos de flores de macieira flutua no ar antes de cair sobre o corpo gordo e flácido [...] O olhar aterrorizado se perde na onda de sangue, este sangue que escorre do crânio da velha e se confunde com o vermelho do tapete (RAHIMI, 2012, p.11)

A cena lançará seu agente, Rassul, para uma descida aos infernos, não apenas porque ela atormentará seu espírito — tanto mais porque a sequência da narrativa deixará Rassul e o leitor na dúvida se efetivamente houve assassinato, pois que em cena posterior *nana Alia* (ou seu corpo) desapareceu — mas porque, igualmente, o jogará nas ruas de uma Cabul dominada pela guerra, pela destruição e pela morte. E é exatamente essa errância por uma espacialidade sinistrada e trágica que comporá *ethos* e *psique* de Rassul. Errância que abre a narrativa, ainda uma vez, para a visualidade do narrado, que confunde as vozes que são, a um tempo, o narrador que a tudo vê e a tudo compreende, um “eu” que se substitui ao narrador, e um “ele” que em muitas ocasiões com esse “eu” se confunde — como que para dele se descolar para melhor ver; Barthes não diz, justamente, que para

---

4 Importa lembrar que toda essa rede de objetos mobilizados pela visão atua como uma espécie de ressurreição. As imagens poéticas de Rahimi, pelo fato de empreenderem o mesmo caminho das imagens visuais, fotográficas quase, devem ser compreendidas como uma anamnese que permite entrever o retorno do Outro, que se manifesta não a partir do “eu” mas a partir do “ele/ela”.

5 No original francês, esse prenome escreve-se Rassoul.

ver a História (história do “marginal” Rassul que aponta para a História do Afeganistão contemporâneo) é “preciso estar excluído dela” (BARTHES, 1984, p.98) ?

Depois de executada a ação, Rassul “vagueia pela cidade” abandonada por toda esperança, e, mesmo, pelo “velho sol” que, oculto pela poeira e pela fumaça produzidas pela guerra, “vai para o outro lado da Terra, com pressa de brilhar em regiões menos tristes” (RAHIMI, 2012, p.26). O leitor então descobre, graças uma vez mais à *enargeia*, uma diversidade de lugares, todos eles submersos em uma atmosfera irrespirável: das ruas aos espaços domésticos, passando pelas *tchayhhâna* e *sâquikhâna* — nome que se dá aos salões de chá na Ásia Central onde se pode fumar tabaco livremente; a *sâquikhâna* é o espaço reservado ao haxixe —, pelo Mausoléu de Shalé do Shamsshiray Wali, pela sede do governo *Kabul Wellayat* e, enfim, pela prisão da cidade. Rassul erra por todos esses lugares — públicos ou privados — de Cabul em busca de redenção por um crime que nem mesmo a lei afegã considera crime: “matar uma cafetina [e usurária] não é um crime em nossa sacrossanta justiça” (RAHIMI, 2012, p.201), pois a usurária representa um dos grandes males da sociedade afegã, simbolizando todos aqueles que se aproveitam da guerra civil e exploram a miséria e a infelicidade das pessoas. Rassul cujo nome significa Santo Mensageiro; Rassul “que não é nem *dabarish*, barbudo nem *tavarish*, camarada... nem vencido e menos ainda vencedor” (RAHIMI, 2012, p.38)<sup>6</sup> — nem comunista nem talibã. Talvez um louco... cujo olhar (se) *exorbita* — chame-se a atenção para o sentido primeiro do termo latino *exorbitatio*, “desvio”, “diferença”, margem; e para o prefixo grego *eks* que quer dizer “fora de” — tamanha a intensidade e a alucinação da evidência que põe sob os olhos a imagem que é como um advento.

Esse Rassul que, em razão de seu ato, encarna a figura da testemunha a fim de dar a ver — pois que testemunho em grego quer dizer *autopsia*, isto é, ver com seus próprios olhos, — a guerra e seus horrores. Rassul que, enfim, aí está para “colocar em questão os nossos atos!” (RAHIMI, 2012, p.261) e, quem sabe, permitir aos afegãos “vencer o caos fraticida que reina” no Afeganistão (RAHIMI, 2012, p.260) e, por isso, a loucura que a todos invadiu. Se ele se entrega para se expor a um processo público, é porque pensa que serviria como exemplo para todos os seus compatriotas, em um Afeganistão atual onde reina selvageria e corrupção.

Nesse sentido, o Afeganistão que se expõe aos olhos do leitor pela errância e pela danação de Rassul — e, como se sabe, na religião muçulmana não existe a ideia de redenção — é aquele de um mundo apocalíptico, aquela das terras em ruínas, das terras incendiadas, das terras aniquiladas pelas explosões de bombas e de mísseis. O ato de Rassul é, por isso mesmo, índice da sociedade afegã dominada pelo extremismo, a um

---

6 Os *dabarish*, barbudos, são os mudjahidin que combaterem o regime soviético; os *tavarish* são aqueles que colaboraram com o regime soviético, donde o emprego de “camarada” para designá-los.

tempo particular — a ditadura que impõem os mudjahidin — e universal — a opressão e o totalitarismo que a todos pode afetar.

Não surpreende, pois, que Rassul perca a voz após sua ação “criminosa”. Quase ao longo de toda a narrativa, acompanhar-se-á uma personagem que não pode falar — e que acaba por não desejar mais falar. Em sua garganta, “uma estranha sensação de vazio. Som algum sai dela” (RAHIMI, 2012, p.30) Não haveria aí certa especularidade que coloca Rassul em relação com o menino melancólico de *Terra e cinzas* que não pode ouvir? Importa igualmente lembrar que o cadáver de *nana* Alia desaparece... por isso mesmo “esse assassinato não tem nem vítima, nem testemunhas, nem prova. Não há nenhuma pista dele (RAHIMI, 2012, p.259)”. Nada se pode falar ou ouvir sobre o crime, não há provas, tampouco testemunhas — a *autopsia* inexistente aqui — senão graças ao próprio Rassul que o confessará quase ao final da narrativa, quando recupera sua fala. Por isso mesmo, é-se por vezes tentado a considerar seu emudecimento temporário como uma espécie de logastenia, isto é, um silêncio consciente, filosófico, quase à maneira de um grego antigo cético em terras afegãs onde todos falam e ninguém mais se compreende, apenas mutuamente se matam. Talvez não fosse inapropriado ler essa afasia momentânea como uma das marcas do dilema ético e moral experimentado por Rassul e com o qual terá de conviver e aceitar. Entretanto, tal dilema não se impõe ao comandante dos talibãs: para o culto Parwaiz, que conhece a literatura russa, Rassul não é “bandido”, mas “homem justo” (RAHIMI, 2012, p.229).

Ele, Parwaiz, um herói, cuja família foi martirizada por um míssil soviético que provocou uma grande explosão e que deixou na parte detrás de seu crânio um estilhaço, um pedacinho que o impede “de esquecer a morte de [seus] próximos” (RAHIMI, 2012, p.231). Ora, um “pedacinho”! Que é, ainda uma vez, *punctum*, pois que *punctum*, repita-se a citação barthesiana, “é também [...] pecado buraco [...], pequeno corte” (BARTHES, 1984, p.46). Esse estilhaço, esse pungente pedacinho — não se pode esquecer que o adjetivo “pungente” vem de *pungo* que, a um tempo, tem a ver com a ferida (*punctum*) e com o tormento, com o sofrimento (*pungere*). Em ambos os casos, é inegável a relação do *punctum* e de *pungere* com a Morte: um e outro atestam o que de fato existiu. É como se, emprestando a expressão de Roland Barthes, esse pedacinho, coisa viva, indicasse que o “cadáver está vivo [...] é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p. 118); a Imagem é, afinal, nessas narrativas de Rahimi, “o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20). Vale o mesmo, ter-se-á compreendido, para todo o desfile de imagens que passam diante dos olhos Rassul — à semelhança, aliás, do que acontecera com os olhos de Dastaguir em *Terra e Cinzas* —: trata-se inegavelmente do que Barthes chama “*Isso-foi*”, isto é, “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito [...] ele esteve lá” (BARTHES, 1984, pp.115-116).

### E um *tchadari azul-claro* ...

Se Rassul perde sua voz após o “assassinato” cometido, ele a recuperará graças a um *tchadari azul-claro*<sup>7</sup>.

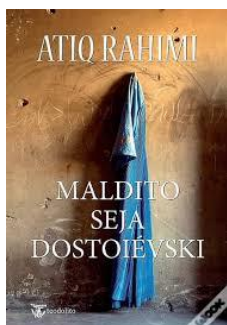


Imagem 6: Capa da edição portuguesa - Lisboa: Teodolito, 2011  
Disponível em: <<https://www.wook.pt/livro/maldito-seja-dostoiévski-atiq-rahimi/11556068>>



Imagem 7: Capa da edição brasileira - São Paulo: Estação Liberdade, 2012  
Disponível em: <[https://issuu.com/estacaoliberalde/docs/maldito\\_seja\\_dostoiévski](https://issuu.com/estacaoliberalde/docs/maldito_seja_dostoiévski)>

É relevante assinalar que o *tchadari azul-claro* anuncia-se como um *punctum* — à semelhança da trouxa vermelha de *gol-e-seb* em *Terra e cinzas* — que parece marcar toda a progressão da narrativa. Quase à maneira de uma escansão — e relembre-se que “com muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja um objeto parcial” (BARTHES, 1984, p.69) — um *tchadari azul-claro* assombra Rassul, do assassinato de *nana Alia* até o momento em que adentra ao *Kabul Wellayat*, a sede do governo. Sua primeira aparição impede-o, após matar a cafetina e usurária, de levar todo seu dinheiro e todas as suas joias: quando uma voz feminina chama a vítima logo depois de ela ser morta, Rassul foge; ao voltar alguns minutos depois ao local do crime, vê sair da casa de *nana Alia* “uma mulher usando um *tchadari azul-claro*” (RAHIMI, 2012, p.18). Na sequência, ao se lançar à sua busca, depara-se com “dezenas de mulheres usando *tchadari azul-claro*” (RAHIMI, 2012, p.19). Sua noiva Souphia usa igualmente um *tchadari azul-claro*, ela que trabalhava na casa de *nana Alia*... Em sua errância pela cidade sinistrada de Cabul, cruza com tantas outras mulheres que usam *tchadari azul-claro*. E, então, para além da barricada, para além dos “tiros, gritos, veículos militares...” (RAHIMI, 2012, p.186), quando os ruídos diminuem, quando o silêncio absoluto se instala, “uma mulher coberta com um *tchadari azul-claro* passa rente a ele” (RAHIMI, 2012, p.186); ele se põe a seu encalço e pede-lhe, gritando, que pare. E então percebe que recuperou a voz!

---

<sup>7</sup> As edições brasileira (São Paulo: Estação Liberdade, 2012) e portuguesa (Lisboa: Teodolito, 2011) perceberam a potência da imagem do *tchadari azul-claro* trabalhada pela narrativa de *Maldito seja Dostoiévski*: contrariamente à sóbria edição original francesa — capa branca com tênues riscos azuis, título em azul —, essas edições põem em evidência, como se pode ver nas imagens reproduzidas, o véu azul-claro usado pelas mulheres afegãs.

Uma mulher vinda de parte alguma como para lhe devolver a voz, mostrar-lhe o caminho, entregá-lo à justiça, conduzi-lo aqui, ao *Kabul Wellayat*, onde tudo está em ruínas (RAHIMI, 2012, p.192).

Uma mulher em *tchadari* azul-claro que é como uma “estranha aparição!” (RAHIMI, 2012, p.192) — segundo a etimologia, aparição é, justamente, *phasma* e *epiphania*. Uma mulher como Souphia, mulher como tantas outras, mulher afegã às voltas igualmente com o enclausuramento — de seu corpo —, mas que permite a Rassul que volte a ter voz. Mas voz para se entregar à justiça para ser julgada “no âmbito de um processo público” (RAHIMI, 2012, p.260) — mesmo que nesse Afeganistão e nessa Cabul caóticos em guerra não haja mais justiça.

Rassul será afinal julgado? Será afinal morto por enforcamento? O final da narrativa de *Maldito seja Dostoiévski* deixa o leitor em suspense. Sabe-se, entretanto, entre o penúltimo e último capítulo, que “nestes últimos tempos, jamais o céu esteve tão azul, tão distante. E o sol, tão claro, tão próximo” (RAHIMI, 2012, p.268). Azul, como o azul do *tchadari* azul-claro?, e sol, doravante distantes da nuance sombria do início e meio da narrativa. E a ecoar “apenas a voz, nada mais que a voz, de Souphia” (RAHIMI, 2012, p.270). Rassul e Souphia enfim libertos do obscurantismo que assombra a todos em terras afegãs? Esse parece ser, inclusive, o gesto de Atiq Rahimi em *Maldito seja Dostoiévski*. Em uma entrevista, o próprio Rahimi afirma assumir o “político no coração de seu romance” e dizer não apenas “a guerra, o obscurantismo, a violência, o desamor” mas, igualmente, “a barbárie ou a decadência” (RAHIMI, 2018). Rahimi observa, ainda, que, no Afeganistão, comunistas, mujahadin e talibãs atribuem-se uns aos outros uma culpabilidade que a seus olhos é invisível — ninguém se sente culpado pela história trágica e sangrenta do país, e ninguém a vê.

### Rassul, um Raskolnikov malgrado?

Dostoiévski, justamente. Por que? Resta, pois, quase como um epílogo da leitura aqui proposta, enunciar uma e outra observação sobre o título desse primeiro romance que Rahimi escreve, diretamente em francês, após ter recebido o Prêmio Goncourt em 2008. *Maldito seja Dostoiévski* é emoldurado, importa sublinhar, pela epígrafe emprestada de Frédéric Boyer, que inscreve a narrativa em pleno registro da intertextualidade: “Mas tanto a existência quanto a escritura dependem apenas da repetição de uma frase roubada de outro” (Rahimi, 2012, p.9). O intertexto é, bem evidentemente, *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Que, aliás, retorna ao último parágrafo de *Maldito seja Dostoiévski*, em uma espécie de ritornelo: ali, lê-se ainda uma vez o parágrafo de abertura do périplo de Rassul e a presença lateral, constante, indireta do romance russo e, sobretudo, de seu protagonista Raskolnikov. Entretanto, esse último parágrafo vem

acrescido de uma interrogação que se acrescenta ao parágrafo da página inicial: o escrivão que recebeu a primeira confissão de Rassul sobre seu crime pergunta-lhe “por que não pegou o dinheiro?” (RAHIMI, 2012, p.275). Eis aí uma interrogação que relançaria a narrativa em um dédalo sem fim e que, por isso mesmo, mergulha-a na incerteza das possibilidades de respostas. Seja como for, é inegável que um e outro romance se centram na questão do crime e da responsabilidade dos atos do indivíduo. Como bem resume Gabriella Körömi,

*C'est justement dans le domaine de la psychologie du crime que – malgré les divergences évidentes –, nous pouvons révéler le plus de parallélismes entre les deux histoires, lesquels nous suggèrent que l'analyse psychologique de Raskolnikov entre en résonance avec celle de Rassoul, qu'elle complète et approfondit (KÖRÖMI, 2016, p.160).<sup>1</sup>*

O russo oitocentista Raskolnikov e o afegão contemporâneo Rassul, para além de cometerem o assassinato de uma usurária — e cafetina, no caso de *Maldito seja Dostoiévski* — assemelham-se em sua constituição de sujeito: ambos são orgulhosos, cultivados, letrados — e importa assinalar que Rassul, empregado na Biblioteca universitária de Cabul, é grande leitor de romances russos, tendo mesmo estudado na Rússia por ocasião do domínio soviético no Afeganistão<sup>2</sup>. Um e outro são de natureza solitária e deixam-se conduzir por um excesso reflexivo: Raskolnikov a partir da reflexão mesma, Rassul a partir da leitura de Dostoiévski e das reflexões que dela decorrem — em um intertexto *à clef*, diga-se de passagem. Um e outro,

*après la mort de leurs pères, [...] doivent prendre soin des femmes de la famille, de leurs mères et sœurs. Bien qu'il y ait peu de possibilités de travail dans la société au sein de laquelle ils vivent, ils pourraient quand même se débrouiller grâce à leur culture, à leur savoir. En se sentant supérieurs aux autres, ils rejettent la morale collective et ne se résignent pas à travailler. C'est à ce moment-là que l'assassinat d'un être néfaste paraît être le remède à leurs problèmes financiers. Au crime*

---

1 “É precisamente no domínio da psicologia do crime que, apesar das evidentes divergências, podemos revelar o maior número de paralelismos entre as duas histórias; elas nos sugerem que a análise psicológica de Raskolnikov entra em ressonância com aquela de Rassul, completando-a e aprofundando-a (Tradução nossa)”.

2 Quando os soldados talibãs, armados de kalachnikovs, tomam seu quarto de assalto, e se deparam com uma pilha de livros da literatura russa — “Comunista dos demônios, você se escondeu como um rato” —, Rassul tenta acalmá-los, dizendo que “não é comunista, que esses livros russos não são de propaganda comunista, mas obras de Dostoiévski. Grite!” (RAHIMI, 2012, p.49). Em outra passagem, quando é interrogado pelo comandante Parwaiz, explica que aprendeu russo quando estudava Direito na Rússia, mas que não é “de nenhum partido” (RAHIMI, 2012, p.54). Importa relembrar, em breve observação biográfica, que o irmão de Rahimi, que estudou também na URSS de 1986 a 1989, era comunista e que se engajou com os soviéticos durante a presença das tropas russas no Afeganistão; morreu assassinado em 1990. Aliás, Rahimi não hesita em afirmar que tudo o que escreve é, de certo modo, para redimir seu irmão.

*de Raskolnikov qui tue une vieille usurière, fait écho l'assassinat d'une usurière-maquerelle dans le roman de Rahimi (KÖRÖMI, 2016, p. 161).<sup>3</sup>*

Entretanto, vale observar que, se em Raskolnikov o assassinato é ato sem razão aparente — ele simplesmente mata, “sem casuística” —, em Rassul ele não é propriamente um assassinato para a moral afegã. É como explica Parwaiz ao protagonista afegão:

o assassinato é um crime quando a vítima é inocente. Essa mulher merecia ser punida. Havia feito mal a sua família, a seu *nâmus*. Ela o havia desonrado. O que você fez chama-se vingança. Ninguém tem o direito de julgá-lo como assassino (RAHIMI, 2012, p.230).

O jogo intertextual que põe em diálogo *Crime e Castigo* e *Maldito seja Dostoiévski* continua no pós-crime. Raskolnikov e Rassul são tomados por certa náusea psíquica — não por acaso um e outro pensam em suicídio — e, ambos, guardam silêncio, de modo voluntário no caso da personagem russa, de modo involuntário no da personagem afegã. Enfim, e eis aí a grande diferença que separa russo e afegão, se há salvação humana e, mesmo, celeste, para aquele que mata um ser humano em *Crime e Castigo*, em *Maldito seja Dostoiévski* a ideia de arrependimento não faz sentido em um Afeganistão contemporâneo que mergulhou em uma guerra interminável; e, muito menos, como já se disse, aquela de redenção, ideia cristã rejeitada pela religião muçulmana. Rassul é, afinal, afegão... e seria, sobretudo, um pastiche malogrado de Dostoiévski.

## À margem

Leia-se com o *pathos*, e ali se procure o *ethos*, a passagem de *A balada do cálamo*. E que ali se veja Dastaguir, Yassin, Murad, Zaynab, Rassul, Souphia, Parwaiz e tantos outros afegãos ... e Rahimi:

Diante de mim, na parede, uma galeria de fotos e de reproduções pictóricas que expõe seres imobilizados em sua errância. Corpos banidos, caçados, perdidos... Esses seres migradores, errantes nas margens da terra, suspensos na nebulosa espiral do tempo, veem-me procurar desesperadamente minhas palavras, meu sopro, a fim de poder descrever seus sonhos, contar seus périplos, carregar seus gritos ... [...]

O desastre que os expulsou de sua terra natal recusa-se a ser nomeado... Ele censura a voz, evacua as palavras.

*A palavra está em errância* (RAHIMI, 2018, p.13-14).

---

<sup>3</sup> “depois da morte de seus pais [...], devem cuidar das mulheres da família, de suas mães e irmãs. Embora haja pouca possibilidade de trabalho na sociedade no interior da qual eles vivem, poderiam assim mesmo se virar graças à sua cultura, a seu saber. Sentindo-se superiores aos outros, eles rejeitam a moral coletiva e não se resignam a trabalhar. É nesse momento que o assassinato de um ser nefasto parece ser o remédio para seus problemas financeiros. Ao crime de Raskolnikov que mata uma velha usurário faz eco o assassinato de uma usurária cafetina no romance de Rahimi” (Tradução nossa).

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

KÖRÖMI, Gabriella. *Le crime et le châtement d'un Raskolnikov raté en Afghanistan*.

“Disponível em”

<[https://www.researchgate.net/publication/314299109\\_Le\\_crime\\_et\\_le\\_chatiment\\_d'un\\_Raskolnikov\\_rate\\_en\\_Afghanistan](https://www.researchgate.net/publication/314299109_Le_crime_et_le_chatiment_d'un_Raskolnikov_rate_en_Afghanistan)> Data de acesso 30/06/2019.

RAHIMI, Atiq. *A balada do cálam*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2018

\_\_\_\_\_. *Maldito seja Dostoiévski*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012

\_\_\_\_\_. *Terra e cinzas*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002

\_\_\_\_\_. Je ne crains pas de dire la barbarie ou la décadence. « Disponível em <<http://www.telerama.fr/livre/atiq-rahimi-je-ne-crains-pas-de-dire-la-barbarie-ou-la-decadence,36049.php>> Data de acesso 02/07/2019



---

# Hallucination politique des écrans et création artistique contemporaine

## Political hallucination of screens and contemporary artistic creation

---

Boris Grebille

Directeur IESA arts & culture –  
École internationale de l'art et de la culture

<https://orcid.org/0000-0001-9361-2476>

Recebido em: 24/10/2019  
Aceito para publicação em: 13/11/2019

---

## Résumé

*L'hallucination politique des écrans* est une réalité qui s'impose aux citoyens comme aux artistes et aux écrivains. L'utilisateur des écrans a accès aujourd'hui à une richesse de contenus qu'il peut croiser, devenant ainsi à son tour le monteur des images et des textes qu'il reçoit et qui sont déjà, eux-mêmes, des constructions de la réalité effectuées par d'autres. Cet article ouvre des pistes de réflexions sur les enjeux esthétiques et politiques de la création contemporaine dans le contexte des travaux du groupe TELAA (Écrans électroniques, littérature & arts audiovisuels) à l'Université nationale de Brasília. Comment l'artiste peut-il questionner le monde sachant que ses propres œuvres subiront un traitement identique? Quelles résonances les œuvres d'art peuvent-elles avoir dans un monde de l'image en perpétuelle construction qui évacue un présent nécessaire à la réflexion émancipatrice? Quels rapports directs l'artiste peut-il nouer avec ses publics sans altérer son processus créatif par des dispositifs lui assurant la maîtrise du sens de ses œuvres ?

**Mots-clés:** Littérature, Médiations numériques, Réception des œuvres, Écrans, Construction des images

---

## Abstract

The political hallucination of screens is a reality that imposes itself on citizens as well as artists and writers. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. Coming from the inaugural conference of these meetings, this article opens avenues for reflection on the aesthetic and political issues of contemporary creation in the context of the work of the TELAA group (Electronic Screens, Literature & Audiovisual Arts) at the National University of Brasília. How can the artist question the world knowing that his own works will undergo the same treatment? What resonances can works of art have in an ever-evolving world of images that evacuate a present that is necessary for emancipatory reflection? What direct relations can the artist make with his audiences without altering his creative process by means of control over the meaning of his works?

**Keywords :** Literature, Art, Digital mediation, Screens, Image construction, Artwork reception

Comment entamer la 3<sup>e</sup> rencontre interdisciplinaire internationale du groupe TELAA (écrans électroniques, littérature & arts audiovisuels) centrée sur la présence des écrans dans la culture contemporaine ? Il s'agit de penser *l'hallucination politique des écrans* à l'Université nationale de Brasília, une rencontre entre artistes, universitaires, écrivains et acteurs culturels engagés dans un dialogue constructif, appuyée sur le contrepoint de séquences réflexives et visuelles permettant un enrichissement continu des réflexions. Pour répondre à cette dynamique et à cette exigence intellectuelle, cette conférence engage une première série de discussions autour du film de Jean-Luc Godard, *Le Livre d'image* (2018). Ouvrir des pistes de réflexions fondamentales pour aborder l'enjeu de ces journées, c'était s'appuyer sur deux questions : la question de ce que les images ne montrent pas et celle de la complémentarité et du découplage image/son ou image/texte, liée à celle de la traduction. Les échanges étaient lancés.

Ces deux questions visent à penser la création contemporaine et son lien avec les publics dans un monde où le rapport à l'image est affecté, dans le domaine politique comme dans le domaine culturel, par l'hallucination politique ou la déformation du sens provoquée, de manière volontaire ou non, par les écrans et la présentation des contenus qu'ils proposent. Il s'agissait donc de réfléchir tout à la fois au rôle de l'artiste dans ce contexte, au sens des œuvres et à la possibilité pour les créateurs de le maîtriser quand celles-ci deviennent publiques. Le texte qui suit évoque des pistes de réflexion relevant des partages d'une telle rencontre pluridisciplinaire.

### **Ce que les images ne montrent pas ou la nature hallucinogène des images montées**

Térésa Faucon, professeur à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle et spécialiste de la question du montage, a très justement rappelé, dans le cadre des discussions sur l'œuvre de Jean-Luc Godard, à quel point le montage des images était beaucoup plus que la somme des images montées. En nous restituant un certain nombre d'équation cinématographiques écrites en langue mathématique<sup>1</sup>, elle nous a redit que finalement,

---

<sup>1</sup> Térésa Faucon citait notamment Alain Resnais (*Avant-scène* n° 263, p. 6.) : "Il y a toujours l'espoir, quand on tourne un film, quel qu'il soit, qu'en collant un plan avec un autre univers, une vitesse avec une autre vitesse, on va arriver à une addition insolite qui serait un peu  $1+1=3$ . Que de la rencontre d'éléments *a priori* hétérogènes va naître quelque chose qu'on ne peut pas toujours prévoir." et Jacques Aumont, dans *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (P.O.L., 1999, p. 19.) : « Il y a plusieurs registres où repérer ce virtuel, donc plusieurs sortes de montage, coïncidant chacune avec un nom propre de cinéaste. Eisenstein et le montage sémantique, avec comme héritiers Hitchcock d'un côté, Resnais de l'autre. Epstein et le montage pathique, avec pour héritiers Cocteau et Renoir. Bresson et le montage idéal, qu'ont repris Straub et Garell. Bien qu'il cite beaucoup les aphorismes des *Notes sur le cinématographe*, c'est moins à Bresson que Godard emprunte les modèles du montage des *Histoire(s)*, qu'aux deux autres, ceux qui ont en commun l'équation  $1+1=1$  (ou  $1+1=3$ ). Une image + une image fusionnent en une image résultante, par complexification ou abstraction ; ou alors, les deux images originelles gardent leur autonomie, et leur combinaison forme une image nouvelle qui ne les annule pas mais s'ajoute à elles. Ce qui est remarquable

quel qu'il soit, le choix opéré de présenter certaines images plutôt que d'autres s'exposait à quasi-montrer des images qui n'étaient pas présentes, non choisies, induites, référentes. L'ensemble de ces images forme finalement autant de stimuli extérieurs qui physiquement n'existent pas. Elles ne sont pas objectivement présentes à notre vue, mais néanmoins stimulent notre imagination. C'est la définition d'une hallucination, telle que le donne le Petit Robert « Perception pathologique de faits, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de stimulus extérieur. »

Si donc il est dans la nature des images montées d'être « hallucinogènes », la question que nous avons à traiter, face à cette caractéristique de l'image, est de savoir si cette hallucination est finalement la place donnée à l'imagination du sujet ou celle donnée à sa manipulation. En ce sens, nous avons bien le questionnement que posent ces journées : l'hallucination politique des écrans.

En fait l'image fonctionne comme un texte littéraire issue de traditions multiples. Je m'explique. Quand j'étais étudiant en théologie, une de mes matières favorites était l'exégèse des textes bibliques et je me souviens particulièrement d'un d'entre eux, le texte du prophète Habacuc, l'un des plus petits textes de l'ancien testament, pour lequel les exégètes avaient mis à jour 14 couches littéraires. La citation de Jean-Luc Godard : « Seule la main qui efface peut écrire » illustre bien la nature de ce texte ; au lieu d'avoir une main, il faut en compter quatorze successives. Quand on étudie un texte de ce type, on recherche donc tout autant ce qui est dit dans le texte que ce qui n'y est pas dit. Et souvent c'est ce qui n'y est plus qui est le plus important pour comprendre le texte tel qu'il nous est parvenu.

L'image ou plus exactement les images quand il s'agit d'audiovisuel, telles qu'elles nous parviennent montées dans les films, les vidéos, les séquences, sont de même nature. Le choix de ce qui est montré est toujours également le choix de ce qui ne l'est pas. Un montage est donc toujours un éclairage personnel, subjectif, de la réalité objective que sont censées être les images. Même si ce n'est pas l'intention de l'auteur, le risque de manipulation du sujet est donc toujours grand, car dans un monde de l'immédiateté, le sujet qui regarde n'a pas forcément le temps, la volonté, le recul ou la connaissance pour décoder l'image qui lui est donnée à voir. En fait ce qui est essentiel ici dans l'image, pour reprendre une discussion sur la photographie, surtout à l'ère du numérique, ce n'est pas tant la question du couple absence/présence que celle du couple construction/réception.

---

dans la pratique élaborée pour les *Histoire(s)*, c'est l'indécision perpétuelle entre ces deux régimes, qui ne cesse de les mêler ou de passer de l'un à l'autre, comme s'il s'agissait d'imiter du plus près possible, quelque chose comme le fonctionnement effectif, compréhension rationnelle et participation affectives mêlées, du psychisme humain. »

Je voudrais faire ici une petite bifurcation, un pas de côté ou plus précisément en arrière, et présenter deux œuvres des années 70 qui montrent à quel point nous avons changé de monde tout en gardant des sujets de réflexion identiques.

La première est une œuvre de l'artiste français Fred Forest, né en 1933, cofondateur de deux mouvements artistiques, celui de l'art sociologique avec Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot, en 1974, et celui de l'esthétique de la communication, avec Mario Costa en 1983. Il est un des premiers artistes à utiliser les nouvelles technologies et est connu pour un travail qui utilise les médias afin de faire passer des messages politiques et sociologiques. Il s'agit d'une œuvre que vous connaissez certainement, les *space media*, qui parurent en 1972 dans plusieurs journaux tel que *Le Monde* ou *La Tribune de Lausanne*. L'artiste avait fait insérer dans les pages de ces journaux des espaces blancs ou vides que les lecteurs pourraient remplir. L'idée de l'artiste était de redonner la parole aux sujets, l'espace blanc étant proposé comme lieu d'expression qui devait être renvoyé à l'artiste afin de participer à l'élaboration d'une œuvre d'art collective. Ces espaces blancs étaient également un clin d'œil à la censure de l'information qui se matérialisait par l'absence physique dans le journal du texte interdit. Une œuvre qu'il reprendra en 1973 au Brésil, en pleine dictature, et qui lui vaudra un prix lors de la XII<sup>e</sup> Biennale de São Paulo. Les espaces blancs passent alors de la presse à des pancartes sans inscription que l'artiste distribue à des passants qui initient une marche qui devient une véritable manifestation politique pour la liberté d'expression de citoyens réduits au silence<sup>2</sup>.



Image 1 : Fred Forest, *Le blanc envahit la ville*.

Biennale 1973 de Sao Paulo.

Droits réservés archives Fred Forest.

Image provenant de <http://www.fredforest.website/actions/>

---

2 <http://www.fredforest.website/actions/>

La seconde est l'œuvre, *News*, de Hans Haacke, présentée pour la première fois en 1969 à la Kunsthalle de Düsseldorf. Né à Cologne en 1936, Hans Haacke vit et travaille aux États-Unis. Son travail, présenté dans les plus grands musées et événements de l'art contemporain, s'intéresse aux liens entre les citoyens et leur environnement, et propose des installations ouvertement critiques sur les médias, l'économie et le politique. *News* présentait ainsi un télex qui imprimait en temps réel les flux d'information de l'agence de presse allemande. Il déversait ses flots de dépêches en cascades qui se déversaient sur le sol, au son de l'imprimante et des arrivées. Ces dépêches étaient ensuite exposées sur les murs de la salle pour que les spectateurs puissent les lire en différé. L'œuvre montrait tout à la fois l'arrivée ininterrompue de l'information mais également posait la question de la différence des présents où immédiateté et temps de lecture ne s'opposaient pas mais se complétaient. L'un étant quelque part notre présent subit et l'autre notre présent contrôlé.<sup>3</sup>



Image 2 : Hans Haacke, *News*, 1969. © Hans Haacke (droits réservés)

Réalisée pour l'exposition « Prospect 69 » à la Kunsthalle de Düsseldorf, cette œuvre a été définie ainsi par l'artiste : « Une machine télex installée dans la Kunsthalle de Düsseldorf imprime toutes les nouvelles communiquées par l'agence de presse allemande DPA. Les imprimés seront exposés à des fins de lecture un jour après avoir été communiqués, et le troisième jour, les rouleaux de papier seront étiquetés et datés, puis entreposés dans des contenants en plexiglas. »

Image provenant de <http://www.medienkunstnetz.de/works/nachrichten/>

Vous aurez compris pourquoi je fais ce détour. L'obsession de ces artistes des années 70, tenants d'un art sociologique, était de réinscrire le sujet dans un monde qu'il semblait avoir déserté. Il s'agissait d'un art très politique, tout autant face au monde de l'art lui-même que face au monde politique en général.

---

3 <https://arth207-spring.tumblr.com/post/50660675934>

Aujourd'hui l'œuvre de Hans Haacke est greffée à notre main, il s'agit de notre téléphone portable sur lequel arrivent si nous le souhaitons les dépêches du monde entier sans arrêt, même si nous pouvons nous interroger sur le tri que nos téléphones font pour nous à travers les divers opérateurs qui se préoccupent des informations qui doivent nous arriver et qui peuvent ainsi nous manipuler à travers les choix opérés.

Mais qu'en est-il des *space media* de Fred Forest ? La réponse est double car si aujourd'hui tous les sujets ont la possibilité de faire valoir leurs opinions sur le net à coup de commentaires sur les réseaux sociaux, les blogs, ou autres media, l'espace blanc lui est quasi inexistant alors qu'il nous est essentiel. Car l'espace blanc c'est tout à la fois celui sur lequel nous pouvons écrire, mais c'est également, et je crois que c'est ce qui est le plus important, celui qui nous met face à nous-mêmes.

Certes, toute œuvre d'art est finalement un espace blanc au sens où l'émotion esthétique et/ou la réflexion intellectuelle qu'elle provoque en nous nous questionne. Mais je vous répondrais que nous avons alors un énorme travail pédagogique à faire car les dernières études sur le comportement des publics face à une œuvre d'art, dans les expositions, sont éloquentes. Le visiteur s'arrête en moyenne 30 secondes devant une œuvre d'art et 11 secondes sont destinées à la lecture du cartel. Je ne crois pas que cela soit suffisant pour traverser le miroir de l'œuvre et se retrouver dans un questionnement personnel propre à un travail d'émancipation. D'où une question qui interroge la suite de ces rencontres : ces espaces vides peuvent-ils exister sur nos écrans où nous sommes mêmes stimulés par des contenus que nous ne voyons pas ou sont-ils forcément des lieux se situant en dehors de ceux-ci ? Ou d'une autre manière, l'écran peut-il générer un espace qui ne soit pas celui de l'immédiateté, un temps qui permette d'être face à soi-même. Je cite Godard : « Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. À l'écran, le présent c'est ce qui vous est présenté au moment où il s'en va. »

L'artiste Jérôme Fortin, né en 1971 et vivant et travaillant à Montréal, semble croire que non. En tous les cas il préfère ralentir le regard en concevant des écrans monumentaux, constitués de vastes alignements de papiers pliés, qui semblent retenir les spectateurs dans un présent long où ils peuvent, selon Sandra Grant Marchand, conjuguer « l'expérience visuelle de l'œuvre définie par sa matérialité avec celle, contemplative, de l'œuvre investie d'une qualité d'immatérialité. »<sup>4</sup>.

---

4 <http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>



Image 3 : Jérôme Fortin, *Ecran n°11*, 2006.

Collage (magazines Artforum). 304,8 x 548,6 cm. Collection de l'artiste. La série des *Écrans* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 février au 22 avril 2007. Jérôme Fortin est représenté par la Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain. Photo : Richard-Max Tremblay. Image provenant de : <http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>.

J'ai choisi de montrer ici son œuvre en écho à un questionnement qui m'a marqué lors de la projection du film *Le livre d'image* de Jean-Luc Godard. Le questionnement sur la main et finalement sur l'authenticité du travail artistique qui viendrait quelque part contrebalancer l'immédiateté intraitable des écrans. Ce questionnement fait également écho à la discussion que nous avons pu avoir avec un artiste qui disait ne pas souhaiter aujourd'hui utiliser les nouvelles technologies car elles représentaient pour lui quelque chose de non authentique.

L'art contemporain, depuis Marcel Duchamp, n'a cessé de mener un questionnement sur ce qu'est l'art et comment il pouvait justement s'émanciper des carcans académiques qui semblent se développer au fur et à mesure que ses batailles émancipatrices sont gagnées. Les appropriationnistes, comme Elaine Sturtevant et ses *Warhol Flowers*, ont nié la notion d'originalité comme source d'authenticité<sup>5</sup>. Les conceptuels, pour qui le protocole de l'œuvre est plus important que sa réalisation, ont affirmé la primauté de l'idée sur la réalisation, à l'image de l'œuvre célèbre de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*

---

5 « Loin de faire des faux bien sûr, Sturtevant crée de vrais faux-semblants. Bien sûr ceci n'est pas une fleur. Pas un Warhol non plus. Ni une copie de Warhol d'ailleurs. Au mieux un italique de Warhol. C'est un Sturtevant. » in Anne Dressen, « Les faux mirages de Sturtevant », *Sturtevant, The razzle dazzle of thinking*, ARC / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2010.

[https://archive.mamco.ch/artistes\\_fichiers/S/sturtevant.html](https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sturtevant.html)



(1965)<sup>6</sup>, où la quatrième chaise suggérée, ni la définition, ni la photographie, ni la chaise elle-même, est finalement l'œuvre, niant la matérialité comme source d'artefact.

La main est-elle donc toujours la main ? Je crois que oui si nous ne faisons pas de la main finalement le prolongement de notre cerveau, mais un outil connecté qui non seulement fait ce que le cerveau lui dit mais également nourrit notre cerveau des gestes réussis et parfois ratés qu'il produit, qu'il s'agisse finalement de sculpture, de peinture, de montage ou même de codage. En fait, je crois que la main de l'artiste est un outil intelligent qui éduque le cerveau au même titre que l'œil ou l'oreille sont les outils intelligents du spectateur. Dans ce sens l'originalité de la démarche artistique n'est pas seulement conceptuelle ou seulement manuelle, elle se situe justement dans cette complémentarité entre la main et le cerveau. Et les travaux artistiques qui aujourd'hui sont liés aux nouvelles technologies doivent se lire dans ce sens, même quand ils donnent l'impression d'échapper totalement à la production humaine, comme ceux réalisés grâce à des programmations d'intelligence artificielle.

Pour répondre à la question que j'ai posée, je verrai bien dans les œuvres du célèbre vidéaste américain Bill Viola, cette tentative de créer un temps long dans lequel la contemplation de ses vidéos qui abordent des thèmes universels comme la vie, la mort, l'éveil de la conscience, l'esprit et la condition humaine... joue comme un espace qui pousse le spectateur à un questionnement personnel. Je pense particulièrement à son œuvre *Inverted Birth* (2014)<sup>7</sup>, projection monumentale qui illustre les cinq étapes de l'éveil dans une série de transformations violentes qui explorent la nature même de notre existence : vie, mort, naissance et renaissance. Je crois qu'il faut chercher les espaces blancs à venir, particulièrement dans le domaine des écrans, dans des temps blancs, c'est-à-dire dans des espaces étirés qui nous permettent de sortir de l'immédiateté ou de l'événementiel pour nous retrouver dans le temps ordinaire, devenu extraordinaire, de notre auto-construction.

## La complémentarité et le découplage image/texte et le problème de la traduction

Cette question est extrêmement importante car elle est caractéristique à mon avis de notre nouveau mode d'accès à l'image et à l'information. Vous le savez comme moi, il existe un autre collectif d'artiste très connu qui travaille, comme Jean-Luc Godard, sur le

---

<sup>6</sup> Cette œuvre est conservée au Musée national d'art Moderne – Centre Georges Pompidou. "L'objet, présenté entre sa reproduction photographique et sa définition dans le dictionnaire, perd, parmi ses doubles, le formalisme qui était encore le sien, et se voit ainsi efficacement réduit à son seul concept. C'est avec la série des « Proto-Investigations », reposant sur ce principe de triptyque, et dont *One and Three Chairs* est une œuvre emblématique, que Joseph Kosuth apparaît sur la scène artistique. » Christine Macel, in, *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la dir. de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007 – <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>  
<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3dW4dIYVAsw>

découplage image/texte, on les appelle les chaînes d'information continue. Elles vous proposent des images et vous mettent simultanément des dépêches qui n'ont rien à voir avec l'image dans un bandeau inférieur. Évidemment, contrairement à l'œuvre de Jean-Luc Godard, le bandeau vient souligner la séparation entre l'image et le texte. Mais comme certaines fois le texte est lié à l'image et d'autres fois non, il ne fonctionne pas par rapport au cerveau du téléspectateur de manière à l'alerter sur la complémentarité ou non des deux informations.

C'est vrai des chaînes de télévision mais c'est vrai également de la manière dont les jeunes générations se servent des écrans, les multipliant tout en les regardant en simultané. Non seulement l'image leur arrive donc montée, mais en plus ils les regardent en superposition rendant l'écart entre l'image positive et le message construit encore plus riche ou complexe. Finalement quand on parle de l'hallucination politique des écrans, le pluriel utilisé n'est pas seulement une simple formule littéraire pour signifier l'aspect général des écrans, il est également aujourd'hui devenu une réalité physique, celui de l'utilisation croisée d'écrans dans des systèmes combinatoires impliquant des questionnements en abyme des images reçues. Ainsi vous pouvez regarder une vidéo tout en vérifiant des informations sur un site de données et le comparant avec un article de journal. Le cerveau est donc face à une interaction d'images et de données qui l'obligent naturellement en fonction de ses sollicitations successives à effectuer lui-même son propre montage, engendrant de ce fait une inversion du couple production/réception en couple réception/production dont la particularité est de choisir et d'augmenter les images reçues.

Je ne dirai pas, à l'image de Beuys ou de Picasso, que tout le monde en devient artiste, mais il semble évident que ces nouveaux types de rapports aux écrans engendrent pour le coup une réception créatrice d'un ordre nouveau, le passage d'une image reçue à une image coconstruite.

Certes, il s'agit là uniquement d'un rapport aux écrans dans le domaine de l'information et on pourrait penser que, face à une œuvre d'art – cinéma, vidéo ou à fortiori peinture ou sculpture – les choses sont différentes. Pourtant, l'utilisation des nouveaux outils de médiation, par exemple dans les musées, nous apporte la preuve que cette nouvelle manière d'envisager l'information et sa vérification concerne tous les domaines. Dans le cadre d'une exposition, le spectateur regarde une œuvre, l'audioguide sur les oreilles et la notice *Wikipedia* devant les yeux. Il nous faut donc, dans le monde culturel, appréhender notre rapport aux œuvres d'art dans cette nouvelle logique.

Le deuxième point de cette question engage la notion de traduction au sens large (et un sous-titre est déjà un complément d'information surajouté à l'œuvre même), c'est à dire de la mise à disposition de la compréhension de ce que l'on voit ou entend. Le problème de la traduction est simple si on ne le prend que comme la transposition d'une

phrase d'une langue à une autre. Enfin, je dis simple mais elle est déjà à ce niveau extrêmement complexe, la langue n'étant pas le langage comme le souligne lui-même Jean-Luc Godard. Le sous-titrage est une traduction des mots, de l'esprit de la phrase, du degré de langage, plus ou moins soutenu, etc. Ce qui n'est déjà pas facile. Mais la phrase à traduire peut également faire référence à une citation d'auteur, à un contexte socio-politique, bref être chargée d'un sens qui la dépasse largement. Et c'est exactement le même problème pour les images pour lesquels nous n'avons pas de sous-titrage à moins d'être malentendant.

Alors que nous sommes souvent uniquement mal-comprenant.

Je ne rentrerai pas ici dans une grande théorie sur le déclin des humanités et de la culture générale classique, d'ordre littéraire. C'est un débat sans fin et finalement peu intéressant et qui cache le plus souvent une autre question beaucoup plus cruciale – que nos hommes et femmes politiques ne souhaitent pas trop se poser : celui de l'éclatement des cultures géographiques et de la création d'une culture globalisée. Dans mes classes à l'IESA, j'ai des étudiants qui n'ont évidemment pas la même culture car ils viennent de pays très différents, mais également des jeunes qui n'ont pas la même culture alors que leurs parents habitent à six cents mètres l'un de l'autre.

Ajoutez à cela que les discours populistes qui se répandent sur nos écrans offrent des réponses toutes faites à partir d'analyses erronées et de questionnements tronqués défendant des positions tout à fait contestables et incitant à la classification, aux frontières et finalement aux exclusions, vous comprenez alors que le champ d'interprétation des images va devenir extrêmement complexe et périlleux. Et que le système consistant à rechercher des informations pour les expliquer sur le web risque plus de déformer les images reçues que d'en permettre la compréhension effective.

En fait la plus grande œuvre de manipulation de nos écrans consiste à transformer l'information que l'on peut y trouver en vaste champ aléatoire de vérités et d'opinions. A l'image du collectif dont je vous parlais tout à l'heure qui se plaît en permanence à interviewer, sans hiérarchiser l'information, le voisin, l'expert, le politique et l'universitaire comme si tous parlaient avec la même autorité.

Cette question peut sembler ne concerner que les écrans dans leur rapport au savoir. Ce qui est déjà extrêmement important quand on parle de questionnement et d'émancipation. Mais elle influe aussi sur la manière dont l'artiste crée. Elle pose la question de savoir si l'art contemporain va être obligé d'être « bavard », pour reprendre un commentaire que m'avait fait le commissaire d'exposition Simon Djami à propos d'une œuvre de l'artiste Mehdi-Georges Lahlou. Être bavard, cela veut dire donner explicitement les clés de lecture de l'œuvre proposée, à l'intérieur même de l'œuvre.

Mehdi-Georges Lahlou est un artiste franco-marocain, né en 1983, qui travaille sur la notion de genre et de pluri-culturalité. Certaines de ses œuvres sont très poétiques et intériorisent le discours. C'est le cas par exemple de *The Hourglasses* (2015)<sup>8</sup> qui présente des sabliers remplis de couscous et évoque ainsi la notion du temps dans nos différentes cultures. D'autres sont très provocatrices en affichant le discours porté, à l'image de *Conversation* (2010)<sup>9</sup>, un diptyque photographique sur la question du genre et de la religion où l'artiste se met en scène d'un côté en femmes, de l'autre en hommes, avec des attributs des religions musulmane et chrétienne. Dans la première, le spectateur rentre dans l'œuvre sans discours évident, dans la seconde il dialogue avec un discours explicite. Il n'est évidemment pas question de considérer que la valeur artistique et esthétique de l'une est plus grande que celle de l'autre mais cela nous pose la question de la place du discours dans les œuvres contemporaines.



Image 4 : Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses*, 2015.

Verre moulé et couscous, série de 5. Œuvre réalisée dans le cadre du programme de résidence Les Réalisateurs, Nantes (FR)

Image provenant de <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

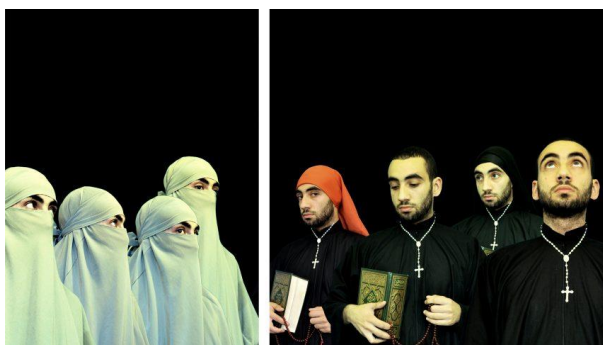


Image 5 : Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation*, 2010.

Diptyque. C-print sur dibond. Édition de 4 + 2 épreuves d'artiste

Image provenant de <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

L'art passe-t-il par un questionnement induit ou par une revendication affichée ? L'artiste peut-il encore avoir ce choix dans un monde où son travail peut être détourné par des informations qu'il ne contrôle pas accessibles à tous ? Plusieurs affaires ont montré que des œuvres pouvaient être détournées, récupérées ou utilisées avec un sens opposé à

---

8 <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

9 <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>

celui que lui avait donné son créateur. Mais même sans en arriver à de telles extrémités, on voit bien que la séparation ancienne, même s'il existait quelques exceptions, où l'artiste créait les œuvres et où le discours sur celles-ci était confié à d'autres, historiens de l'art et critiques, est en train d'évoluer. Notamment car dans un monde de communication directe, les artistes ont pratiquement tous des sites Internet et des comptes sur les réseaux sociaux. Ils sont donc à même de présenter eux-mêmes un discours sur leur œuvre et le faisant semblent pour certains laisser ce discours être de plus en plus présent dans les œuvres elles-mêmes.

En conclusion, je dirais que deux sujets semblent ainsi extrêmement pertinents pour ces études consacrées à l'hallucination politique des écrans :

– Comment faire en sorte que la réception et la construction permanente d'images et de contenus qui sont toujours susceptibles de trahir « la vérité » puissent laisser une place à un présent silencieux/blanc suffisamment long pour permettre à chacun d'être dans une construction critique émancipatrice et non dans une consommation immédiate hallucinatoire, projetée dans un futur sur lequel il n'a finalement pas de prise ?

– Comment les artistes peuvent-ils subvertir ce monde hallucinatoire des écrans, afin que la création artistique ne soit pas malmenée et ne dérive pas dans une production mélangeant l'œuvre et son discours, appauvrissant de ce fait la force symbolique questionnante des images pour les réduire à un discours plus explicite que poétique ?

La grande simplicité imagière du film projeté en ouverture de cette rencontre (le 17 septembre 2019), *Pastor Cláudio* (2017), de la réalisatrice Beth Formaggini, montre à quel point il n'est pas besoin de long discours ni de grands effets pour produire un choc émotionnel violent et faire passer un message sur un sujet pourtant extrêmement sensible comme celui des crimes de la dictature au Brésil et de leur négation aujourd'hui, et surtout sur la possibilité de devenir quelqu'un d'autre après avoir commis de telles atrocités. Un sujet qui n'est pas sans rappeler un autre film, extrêmement célèbre, même s'il n'est pas du tout dans la même veine esthétique, celui de David Cronenberg, *A History of Violence* (2005).

---

# A indústria do livro é frágil demais

## The book industry is too fragile

---

Angel Bojadsen

Editora Estação Liberdade

<https://orcid.org/0000-0003-1860-8199>

Recebido em: 04/11/2019

Aceito para publicação em: 16/11/2019

---

## Resumo

O editor Angel Bojadsen se apresenta como um pedestre que circula entre as cidades da cultura. Promotor de um patrimônio imaterial, ele trabalha para que os brasileiros conheçam o que criam europeus, japoneses ou chineses. Mas, sem o apoio público organizado, a publicação de qualidade permanecerá um setor econômico devastado, impulsionado pela falência da educação.

**Palavras chave:** Livros, Ciências sociais, Tradução, Cidade, Políticas culturais

---

## Abstract

*The publisher Angel Bojadsen is a pedestrian who circulates between the cities of culture. Promoter of an intangible cultural heritage, he works so that Brazilians know what Europeans, Japanese or Chinese create. But, without organized public support, quality publishing will remain a devastated economic sector driven by the bankruptcy of education.*

**Keywords:** *Publishing, Social sciences, Translation, City, Cultural policies*

De 1989 para 2019, o mundo viveu 30 anos de entusiasmo misturado com muitas decepções. A editora Estação Liberdade nasce justamente em 1989. Exatamente no mesmo ano em que assistimos à queda do muro de Berlim e as duas Alemanhas serem unificadas — e que é um dos limites temporais do tema do dossiê deste número da revista *Cerrados – Artistas e criadores, entre muros e exílios: trinta anos de solidão [1989–2019]*.

Inicialmente, abordei a editora em 1993 pronto para qualquer tarefa. Eu trabalhava como tradutor fixo na Gazeta Mercantil e fazia algumas traduções avulsas. Mas, por vivência, estudos e experiências anteriores, tinha agilidade em algumas línguas, e isso foi fundamental para dar um ar cosmopolita à Estação Liberdade, à qual me associei então em 1993, quatro anos depois dela ter sido fundada por Jiro Takahashi.

Inicialmente, sob a direção dele, havia um forte olhar para a produção de nipo-brasileiros, mas ao mesmo tempo houve a contratação de alguns livros no exterior que foram bem acolhidos, e também uma atuação em prol da literatura nacional. Quando cheguei, a principal guinada foi ir diretamente à fonte, da Liberdade, o bairro nipônico de São Paulo, ao Japão propriamente dito e à contratação de autores japoneses que já eram leitura minha: Tanizaki, Kawabata, e vários outros. Houve também o inesperado sucesso do romance épico ambientado na Idade Média japonesa, *Musashi*, que foi best-seller e nos fez sermos vistos como editora “japonesa”.

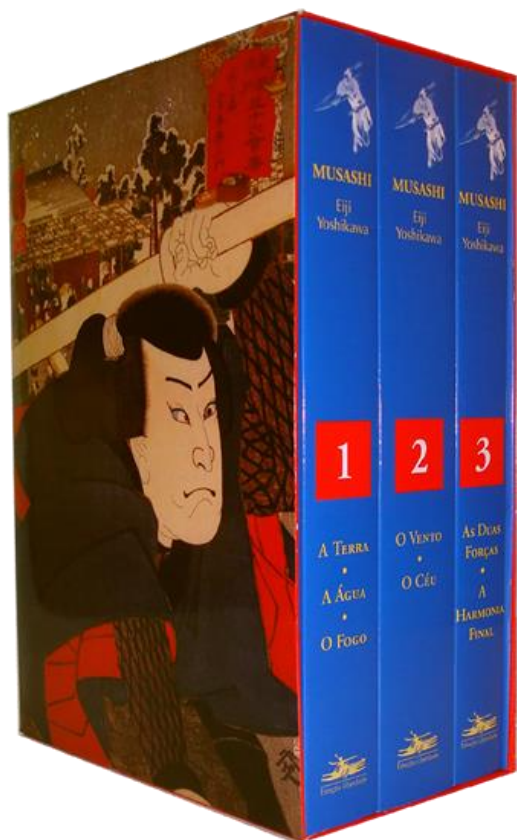


Imagem 1: *Musashi* Box. Ilustrações da caixa: Miyamoto Musashi em Mukojima. Gravura ukiyo-e de Utagawa Kuniyoshi, 1852; Miyamoto Musashi. Gravura nishiki-e de Utagawa Kuniyoshi, c. 1845, Museum of Fine Arts, Boston.



Cultivamos na realidade este nicho de mercado até hoje, no qual somos fortes protagonistas, mas agora estendendonzam-se à China e também à Coreia. E depois veio o Vietnã, que tem uma ótima literatura. Percebemos muito claramente um chamado para algo que transcende nosso mundo cartesiano-ocidental. Os japoneses têm uma abordagem diferente da literatura, os textos são mais concisos e vão mais diretamente ao ponto. Um Proust e suas divagações seriam impensáveis no mundo das cerejeiras. Pessoalmente, caí sob o fascínio daquele país tão diferente e com um cotidiano tão no contrapé do nosso. Fui convidado pelo governo japonês a participar de um colóquio sobre Haruki Murakami, de quem eu era editor aqui na época, e minha percepção da *urbe* e de seus tecidos me viraram de cabeça para baixo. Em Tóquio, são 35 milhões de pessoas convivendo no mesmo espaço, nada menos que três vezes São Paulo. Como isso se organiza na prática é um desafio e tem seu corolário na literatura. No fundo, é uma organização social monstruosa, aniquiladora. O que forçosamente deve gerar uma literatura avassaladora... O que busco, então, é como isso é explorado na literatura. Achei algumas respostas em Yoko Ogawa, Hiromi Kawakami, agora na Sayaka Murata, antigamente em Haruki Murakami também, mas ainda busco o *Berlim Alexanderplatz* ou o *Manhattan Transfer* de Tóquio. É uma história que para mim está longe de estar encerrada.

Da mesma forma, ter me perdido pelas ruelas do bairro medieval do Cairo, no entorno daquele gigantesco mercado de mil ruelas e mesquitas aprazíveis nas quais é uma delícia passar algumas horas lendo, é outra experiência ímpar. Quando um escritor como nosso Gamal Ghitany me leva pela mão, me mostra os segredos da cidade velha, inclusive os cenários de Naguib Mahfouz, isso entre um autógrafo e outro, pois era constantemente parado na rua, a experiência acaba sendo inesquecível e faz se fundirem literatura e experiência pessoal.

Paralelamente, por interesse meu também, como se fosse um complemento de estudos interrompidos, busquei um assentamento nas literaturas europeias, que me eram caras e que foram importantes para minha formação. Como querendo homenagear minhas próprias origens, abri a editora para traduções do alemão e do francês, e não é fortuito eu ter editado autores como Goethe, Fontane, Heinrich Mann, Max Frisch, Christa Wolf, Friedrich Dürrenmatt, para os de língua alemã, e Balzac, Victor Hugo, Zola, André Gide, Romain Gary, Pierre Michon, Réjean Ducharme, Ahmadou Kourouma, Atiq Rahimi, para os francófonos. No caso do Atiq Rahimi lidamos com uma literatura de desterro, de eterno retorno, ainda que literário. Mas isso não teria tanta graça sem as incursões pelas literaturas árabes (por ora argelina, síria, egípcia), afegã, polonesa...

Enfim, quanto mais diversificado, melhor. Sem esquecer as humanidades, afinal eu tinha estudado história e ciência política na universidade, e história sempre foi minha matéria predileta na escola. Acredito profundamente nos encontros de culturas. Morei em países multiculturais, como o Canadá e a Suíça, além da fusão de culturas que é São Paulo. Portanto, essa sensibilidade vem de algum lugar. Começou vindo de casa... meu pai foi refugiado da Segunda Guerra e minha mãe veio da fronteira entre Alemanha e França. Nos anos 1980, passei cerca de três anos em Berlim e fiquei durante esse tempo todo sem encontrar um único judeu. Meus amigos não conheciam nenhum judeu e a ausência total de uma cultura que tanto enriqueceu a vida cultural alemã antes do nazismo foi severa matéria de reflexão para mim. Não tenho nenhuma ascendência judaica, mas aquilo era um elo perdido. Hoje, Berlim tenta se reconstruir um resquício de vida judaica, mas é estranhamente artificial. Notável que a prestigiosa editora Suhrkamp, com quem trabalhamos tanto, Sloterdijk, Handke, Max Frisch, Christa Wolf e tantos outros, tenha acabado de se mudar exatamente para o que era o centro da cultura judaica e da cultura *tout court* de Berlim – o bairro *Scheunenviertel*, as ruas Linien e Rosa-Luxemburg, ao lado do Volksbühne, o teatro ao qual Heiner Müller esteve tão ligado. Belo projeto. Quisera eu.

### **Um romance épico sobre como manter a população afastada das decisões**

O choque do 11 de setembro de 2001 se abateu sobre mim literalmente pelo trabalho editorial: telefonei para nosso autor Peter Sloterdijk para combinarmos detalhes de uma visita que ele faria ao Brasil, e ele, todo atônito com minha ligação, me exclamou: “mas você não está vendo televisão? A história do mundo acaba de mudar”. Mas não adaptei ou tive que adaptar especialmente o programa ou a linha editorial da Editora Estação Liberdade em decorrência dos choques do 11 de setembro. Alguns autores se expressaram bastante sobre isso, como o próprio Sloterdijk ou Luciano Canfora. Editorialmente, tenho dado muita atenção ao *crash* de 2008 e suas consequências. Uma releitura de Thomas Piketty por uma turma de Harvard, os ensaios de Adam Tooze, Luciano Canfora, a teoria da regulação com Robert Boyer, enfim, a questão da distribuição de renda me preocupa muito. E tento dar destaque à reflexão sobre os novos populismos. Acabamos de lançar a obra *A grande regressão*, no qual autores como Zygmunt Bauman, Bruno Latour, Wolfgang Streeck, Slavoj Žižek e Renato Janine Ribeiro se debruçam sobre o fenômeno. Sentimos a globalização no dia a dia, tanto na concentração editorial mundo afora quanto no varejo do livro aqui no Brasil, onde importantes clientes nossos estão em franca dificuldade. Mas esta é uma questão complexa, que ocuparia um enorme espaço aqui. A falta de espaço para livros em livrarias e na imprensa são empecilhos enormes,

quando vejo os suplementos literários de alguns jornais estrangeiros entro praticamente em depressão...



Imagem 2: *A grande regressão*.

Foto: Black Tower © Pexels/Todd Trapani

Refletindo sobre a educação atualmente no Brasil, acredito que estamos inaugurando mais um capítulo de uma longa história triste, um romance épico de como fazer para manter a população afastada das decisões que lhe dizem respeito mediante não-educação e desinformação. Renato Janine Ribeiro diz textualmente em sua contribuição ao *Grande regressão*, intitulada ‘O Brasil voltou cinquenta anos em três’: “Sustento que a desigualdade e a corrupção existem porque foram planejadas: que o Brasil não é um fracasso na igualdade, na justiça social, na honestidade com os dinheiros públicos, mas um *sucesso* na desigualdade, na exclusão social na corrupção.” (in GEISELBERGER, 2019, p. 332) Uma imensa Bacurau?...

Infelizmente, a vida editorial brasileira parece estar dependente dos ciclos econômicos do país. Se olharmos para o número de colegas que perderam suas casas editoriais, ou de livrarias tradicionais que fecharam, não dá para pensar na existência de uma certa forma resiliente que permitiria a sobrevivência das instituições culturais.

Quando comecei nesse ramo, eu ia ao centro de São Paulo e fazia visita comercial em dez livrarias no mesmo dia. Hoje, é um deserto – foge ao meu entendimento uma cidade como São Paulo não fazer o mínimo esforço para conservar o centro de forma minimamente decente. Ele tem muita coisa charmosa e uma política de recuperação não precisaria de enormes investimentos. Em termos de livrarias, a muito custo, resiste ali a Livraria Francesa. Isolada, navio naufragado. Mas é importante registrar que algumas pequenas livrarias estão reaparecendo bravamente.

Teimamos em torcer pela recuperação das duas maiores redes do varejo do livro no Brasil. Para nós e para muitas outras editoras, elas representam uma fração fundamental e incontornável do faturamento, cerca de 40% para sermos mais precisos. A indústria do livro é frágil demais para tanto solavanco, e não à toa recebe ajudas governamentais de diversas formas em muitos países. O livro é um patrimônio cultural como muitos outros por aí mais vistosos.

Penso que a liberdade é um motivo evidente para o leitor – Jean-Paul Sartre falou, em 1947, da literatura como conjunto de liberdades: todo livro convida o leitor a exercer sua liberdade, seja para acompanhar o escritor, seja para se distanciar dele na consideração da situação que ele lhe apresenta. Por sinal, tenho muito carinho pelo golpe no estômago que é o *Aden, Arábia*, de Paul Nizan, com o famoso prefácio de Sartre, que na verdade é do mesmo tamanho que o próprio texto. Vendeu pouco, mas é maravilhoso ao expor o sofrimento de se descobrir a si mesmo por meio do choque com outra cultura. Considerando o programa da Estação Liberdade, acho difícil trabalhar com um autor com o qual tenho divergências, mas dependendo do grau de divergência, me acomodo. Em alguns casos, inclusive, é enriquecedor. Não pretendo ser absolutista. Não cabe a um editor ser censor.

Nosso autor Peter Handke, um gigante inegável das letras, ter levado o Prêmio Nobel me deixa particularmente feliz, após ter sofrido tantas críticas por posicionamentos políticos mal compreendidos. Do alto de sua torre de marfim – pois nunca foi um ser político no sentido de autor engajado, ele observou com desdém a dissolução da Iugoslávia, a ele tão cara, tentando corrigir um maniqueísmo torto que colocava sempre os croatas ou bósnios como vítimas e os sérvios como algozes. Nestes dias pós-outorga do prêmio Nobel, tive que me debruçar sobre a obra de Handke afim de montar um pacote coerente de títulos para fechar com a editora Suhrkamp (pois, obviamente, não mais que de repente, ele saiu do ostracismo editorial que o assolava por aqui. Felizmente, ao sair o Nobel tínhamos sete títulos sob contrato, o que nos dava uma certa dianteira). Esse mergulho prolongado em sua obra, apesar das mil tarefas do cotidiano, foi uma bela

sacudida e fez com que eu o admirasse ainda mais. Decidi, talvez por despeito, mas também para lhe fazer justiça, colocar no pacote um dos livros tão atacados pela crítica em que ele fala das guerras iugoslavas. Tal ação significa para mim tomar partido; tomar partido é assumir para si – pensemos bem nessa formulação, duas pequenas palavras que significam muitíssimo, ‘tomar’, isto é chamar para si, e ‘partido’, no sentido de se posicionar, ingrediente tão necessário hoje em dia. Enfim, passar dois dias e meio mergulhado na obra de Handke me aproximou mais ainda do autor, do qual me senti próximo, já décadas atrás, ao ver seu roteiro para *Falsos movimentos*, de Wim Wenders; me senti próximo, depois que ele atropelou o *mainstream* político; e de quem me senti definitivamente próximo de novo, ao ler longos trechos noite adentro do *Mein Jahr in der Niemandsbucht* [Meu ano na baía de ninguém]. Um libelo de mais de mil páginas sobre a impossibilidade de não-escrever. Tudo nele é elaborado e tudo nele é trabalhado a cinzel... como o belo fax que mandou para justificar sua recusa de participar da Flip, “gosto muito de Paraty, tenho boas lembranças, mas festivais não são para mim”. Computador não é coisa que caiba em sua torre de marfim.



Imagem 3: *A perda da imagem ou Através da Sierra de Gredos*. Composição: B.D. Miranda. Imagem de capa: Dennis Stock/Magnum Photos/Latinstock. *O cânion “ocre”, Roussillon, 1980.* *Don Juan* (narrado por ele mesmo). Composição Johannes C. Bergmann Foto: © Harry Gruyaert / Magnum. Imilchil, Alto Atlas, Marrocos, 1986

Vale a pena voltar um pouco a isso. Handke lamentou claramente as guerras da antiga Iugoslávia e tem um inequívoco viés pacifista. E está longe de ser o único escritor a ter sido contra os bombardeios da OTAN contra a Sérvia (vide o também prêmio Nobel Harold Pinter), mas o crucificaram à época e ainda hoje, pois bodes expiatórios são produto de primeira necessidade. Enfim, ele é a própria personificação de multiplicidades culturais e literárias. Tanto assim, que agora, de vez em quando, escreve em francês, e também escreve — e com que talento — para o cinema e para o teatro. Subscrevo o posicionamento dele contra os maniqueísmos de qualquer espécie, inclusive os da imprensa, quando cabível — e são muitos. Quantos jornalistas pesquisaram o que ele realmente disse no enterro de Milosevic, em vez de alcunhá-lo mecanicamente como “defensor de genocídios”? Então, há sim um engajamento do editor, mais do que isso, um engajamento editorial, um pacto entre editor e editado. Enquanto editor, quero estar em condições de defender autores tão diversos ideologicamente, mas tão unidos pela qualidade do pensamento, quanto um Alain Badiou ou um Peter Sloterdijk. Isso posto, estou intrigado em imergir ainda mais na visão dele da tragédia de nacionalismos aberrantes que destruíram a Iugoslávia e que deram ensejo a regimes neautoritários e regressivos como os da Polônia e da Hungria no Leste europeu. Portanto, seu plantel de obras “sérvias” *Viagem de inverno*, *Perguntas sob lágrimas* e *Noite moraviana* são desafios que me aguardam como editor em particular.

### **Militância fundamental: manter uma linha editorial independente e de qualidade**

Desenvolver um projeto e um programa de publicação nos tempos críticos em que vivemos me parece, de certa forma, e paradoxalmente, ainda mais fácil. Pois, em tempos de conflito precisamos cerrar fileiras e demarcar posições. Quis me juntar a outros editores ao fazermos em vários países este livro multieditorial que é *A grande regressão*. Tinha que discutir esses neopopulismos autoritarizantes. E Bolsonaro veio depois do livro original estar pronto, mas recuperamos o terreno perdido com a participação de Renato Janine Ribeiro. A coisa não termina aí. Estamos fazendo uma série de livros sobre autoritarismos e perseguição, sobre os campos de concentração, sobre o gueto de Varsóvia, sobre o linchamento de Emmett Till nos EUA. Na ficção, também busco autores que tenham uma perspectiva histórica, como Heinrich Böll, Andrzej Szczypiorski ou agora o chinês Chen Zhongshi.

Acredito que uma editora pode e deve atuar no contexto cultural e de ideias, sejam os tempos convulsionados ou não. Mas na fase atual da distopia política brasileira, a gente se sente um pouco mais atuante. Já mencionei algumas publicações nossas que se inserem

nesse contexto. Enviamos também livros para presídios, ajudamos nas bibliotecas de uma ou outra ocupação, como a Nove de Julho, em São Paulo, mas mantemos uma postura literária acima de tudo; não me vejo como panfletário. A militância fundamental é manter uma linha editorial independente e de qualidade, mesmo em momentos econômicos difíceis. Até porque, se tivesse que mudar a linha editorial, como fazer autoajuda ou livros espíritas, eu não saberia fazer. No exterior, às vezes me perguntam de que grupo fazemos parte. Lá fora, mesmo editoras pequenas já se associaram na gestão econômica, tendo uma distribuição comum. Somos de fato independentes na verdadeira acepção da palavra. Tem um preço que por ora está dando para pagar, mas a tendência é também buscarmos formas de parceria.

O catálogo da Estação Liberdade junta a literatura e o pensamento japonês com expressões da esquerda europeia. Essa dicotomia “esquerda europeia” e “literatura japonesa” são frentes díspares, assunto sobre o qual estou refletindo. São duas tendências, dois eixos que não dialogam tanto, mas os dois me são muito caros. Tento ser ecumênico, mas não sei se a melhor apelação seria dizer “esquerda europeia”. Bem, nosso principal teórico de literatura japonesa, Shuichi Kato, era marxista, então temos o elo! No fim, talvez faça sentido fazermos dois selos, um orientalista e outro mais tradicional.

Sabemos que a educação é ainda mais necessária no mundo globalizado e tecnológico que conhecemos. Mas assistimos uma grande indiferença no país a propósito de tal desafio. Minha grande preocupação, quanto ao futuro da cultura literária brasileira, é o decréscimo de leituras obrigatórias na escola. Eu ainda tive que ler Dostoiévski, Kafka, Camus e Sartre no colegial; em SP, hoje, isso não existe mais. Existem algumas leituras obrigatórias de vestibular – e certas editoras agradecem! No Canadá, com treze ou quatorze anos, eu tinha que pesquisar e fazer trabalhos de vinte páginas cumprindo uma série de exigências de forma e conteúdo. Hoje, o pessoal chega na editora e não sabe como redigir ou endereçar uma carta. Os conhecimentos de gramática e sintaxe são péssimos. O aprendizado do hábito de leitura e também o apreço por formar sua pequena biblioteca pessoal precisam ser trabalhados, o que vejo como condição de sobrevivência. Redes sociais e smartphones não me assustam, exceto na medida em que fomentam uma cultura do superficial e do descartável. Por ora, não tenho solução. Talvez vire moda, uma espécie de desafio a novos *establishments*, ostentar um belo livro no metrô. Quando vejo alguém lendo algo edificante, me encho de alegria quase infantil. Um dia, até fotografei um cara lendo *O capital no século 21* no metrô, e retornando da feira de Frankfurt, meu vizinho, que não tinha nada que a ver com livros, um executivo, estava lendo Arturo Pérez-Reverte. A gente hoje fica eufórico com cada coisa boba... Em 1979, viajei com um amigo

pela União Soviética. Na época, no metrô de Leningrado os calhamaços de Dostoiévski ou Tolstói eram coisa comum. Em Gdânsk, na Polônia, em pleno estado de sítio liam *Ferdynand* do Gombrowicz, nos poucos exemplares disponíveis e que passavam de mão em mão, enquanto íamos buscar vodka nos bordéis no meio da noite, único lugar que tinha algo para beber. De manhã, íamos nos estaleiros Lênin, onde os guardas faziam contrabando de *samizdats* contra o regime e de fotos da repressão às greves. De tarde, a turma perguntava por que cargas d'água o Reagan ainda não tinha invadido a Nicarágua. Francis Fukuyama ainda andava de calças curtas...

Sob outro plano, me parece possível pensar na existência de um potencial ontológico de disciplinas, como a arquitetura, a estética, a filosofia, a história, a literatura, etc., tanto que fazemos questão de atuar nessas diversas frentes. Apesar de certas especializações e da consolidação de alguns nichos de mercado, a Estação Liberdade pretende ser uma editora generalizante. Eu me sentiria reduzido como editor, por exemplo, ficando só com a literatura do Extremo Oriente por ser nossa área mais bem-sucedida e encerrar o resto. Por outro lado, não creio que uma editora possa contribuir para incentivar o pensamento além de sua capacidade de fazer livros. Fazemos eventos, discutimos em diversos fóruns, diversificamos nossa linha editorial para provocar a atingir públicos diversos, em alguns momentos somos ativistas culturais, mas não somos uma instituição de ensino.

A fuga da aristocracia social se dá, em geral, pela atuação em áreas desfavorecidas por diversos meios. Mencionei aqui, anteriormente, presídios e ocupações. De vez em quando participamos de eventos na periferia. Há gente muito interessante militando por aí e que precisa de apoio. Sem paternalismo. Nossa própria equipe na editora representa os diversos setores da sociedade. Temos um olho aberto para isso. Não é demagogia nem letra morta. No entanto, como editora que traduz muito, e, portanto, que compra títulos fora, temos um engajamento literário na descoberta de novos autores brasileiros um pouco menos forte. Apostamos num autor maravilhoso do Rio de Janeiro, sem meio algum a não ser seu grande talento, que faz bicos para revistas de maçonaria ou de pesca, e que agora eu talvez consiga, finalmente, vender no exterior – nesta última feira de Frankfurt houve real interesse por seu trabalho. Chama-se Francisco Maciel. Queria fazer mais, sempre podemos fazer mais. A Estação Liberdade publicou, recentemente, *A invenção de Paris*, que foi uma aposta num livro militante sobre Paris falando dos movimentos populares e insurreições, e não da Paris dos Champs-Élysées, provavelmente a avenida mais chata da cidade. Eu sou um grande andarilho de cidades, e esse livro é exatamente o que eu procurava. A história de Paris por suas ruas e mais um belíssimo material iconográfico. O



autor, Eric Hazan, vendeu a editora Hazan, que era da família e fez uma pequena editora bem militante – *La Fabrique*, menor do que a nossa, inclusive.

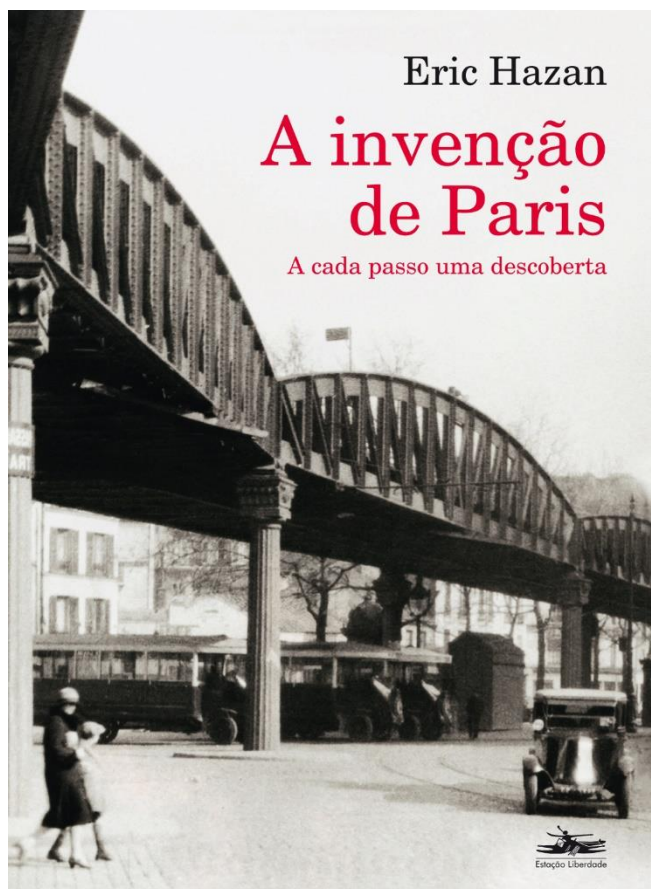


Imagem 4: *A invenção de Paris*.  
Imagens de capa © Germaine Krull, 1927

## A utopia da bibliodiversidade

Penso que existem múltiplas utopias no que concerne a invenção de formas de cultura que poderiam atingir as forças reflexivas dos leitores. Começamos pelo prático. Fizemos nos anos 90 um projeto coletivo envolvendo seis editoras, unindo os respectivos departamentos comerciais. Funcionou um tempo. Mais tarde, militei muito pela consolidação, enquanto entidade, da LIBRE – Liga Brasileira de Editoras, da qual fui presidente de 2003 a 2005. Cerca de cem editoras independentes, em geral pequenas, que se juntaram para militar pela bibliodiversidade e encampar projetos comuns, inclusive feiras. Conseguimos algumas vitórias, como, por exemplo, quando foi possível democratizar as compras por parte do Ministério da Educação. Houve reuniões em Brasília com Tarso Genro, também com Gilberto Gil e Juca Ferreira. Houve também o plano nacional do livro e da leitura, enfim, uma época de degelo para os editores independentes, principalmente face à realidade de hoje, em que se achou por bem suprimir o Ministério da Cultura. Lamentavelmente, não conseguimos implementar, o que eu sempre achei que

seria fundamental para nossa sobrevivência, uma lei do preço único para o livro, em que pequenas e grandes livrarias estivessem competindo em pé de igualdade. Jérôme Lindon, o lendário resistente e fundador da Éditions de Minuit, me disse uma vez do alto da mansarda de escadaria estreita onde tinha seu refúgio editorial: “Jovem colega, se posso lhe aconselhar uma coisa, é que lute pelo preço fixo do livro em seu país. É fundamental para nos mantermos à tona, sem isso não temos chance”. Essa utopia, necessária, mas inatingível, nos foi sonhada, inclusive por uma boa parte do setor do livro e suas instituições, que não entenderam sua importância ou estiveram por demais submissas à lógica da ortodoxia liberal. Outra utopia que vejo como inatingível (com desculpas pela redundância) seria o que existe em vários países com melhor cultura livreira: que as compras de bibliotecas públicas das várias esferas (municipais, regionais, estaduais, o que for) cubram o grosso dos custos da primeira edição dos livros. Isso não é mendicância de produtores culturais mimados, isso é, sim, defesa de patrimônio.

## Referências

GEISELBERGER, Heinrich. *A grande regressão*. Trad. Silvia Bittencourt, Alexandre Hubner, Débora Landsberg, Sérgio Molina, Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2019.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Trad. Georges Sédir. Paris, Éditions Christian Bourgois, 1972.

HANDKE, Peter. *A perda da imagem ou Através da Sierra de Gredos*. Trad. Simone Homem de Mello. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009

\_\_\_\_\_. *Die morawische Nacht*. Frankfurt : Suhrkamp Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. *Don Juan (narrado por ele mesmo)*. Trad. Simone Homem de Mello. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2007

\_\_\_\_\_. *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1996

\_\_\_\_\_. *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1994

\_\_\_\_\_. *Unter Tränen fragend*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2000

HAZAN, Eric. *A invenção de Paris*. Trad. Mauro Pinheiro. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017

NIZAN, Paul. *Áden, Arábia*. Trad. Bernadette Lyra. São Paulo : Editora Estação Liberdade, 2003

RAHIMI, Atiq. *A balada do cálamo*. Trad. Leila de Aguiar Fonseca. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Gallimard, 1947.

SLOTERDIJK, Peter. *Ira e tempo*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

YOSHIKAWA, Eiji. *Musashi*. 3Vol. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2008

Flávio Mendes [Soneka] Pindorama vive, 2014



Literatura & Artes

---

Le rire haïtien:  
rires et chansons dans *Compère Général Soleil*,  
de Jacques-Stéphen Alexis

Haitian laughter:  
laughs and songs in *Compère Général Soleil*  
by Jacques-Stéphen Alexis

---

Jean Dieumettre

Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários da Faculdade de Ciências e Letras  
da Unesp de Araraquara

<https://orcid.org/0000-0002-1769-346X>

Recebido em: 14/07/2019

Aceito para publicação em: 19/11/2019

---

## Résumé

Cet article traite de la figuration de rires et de chansons, qui se présentent comme trait identitaire de l'être-haïtien dans le roman *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques-Stéphen Alexis. À cette fin, ce travail est construit comme un examen critique destiné à analyser quelques extraits de ce récit qui entretient des relations d'intertextualité avec la définition de l'être-haïtien : "un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui rit, qui chante sans cesse ..." formulée par Jean Price-Mars dans *Ainsi parla l'oncle* (1928). L'examen critique dudit récit, à partir de la figuration de rires et chansons, permettra d'observer à quel point l'auteur fait de la trace une pierre de touche de son entreprise.

**Mots-clés:** Rires et chansons. *Compère Général Soleil*. Transtextualité. Littérature Haïtienne du XX<sup>e</sup> siècle.

---

## Abstract

*This article deals with the representation of laughter and songs, which appear as the identity trait of the being-Haitian in Jacques-Stéphen Alexis' novel Compère Général Soleil (1955). To this end, this paper is constructed as a critical examination designed to analyze some excerpts into this narrative marked by an effective intertextuality remembering the definition of being-Haitian: "a people who sings and suffers, who pains and laughs, who sings incessantly ..." formulated by Jean Price-Mars in Ainsi parla l'oncle (1928). Our critical examination of the book, from the figuration of laughter and songs, will help us to observe how the author traces a touchstone of his idea.*

**Keywords:** *Laughter and songs. Compère Général Soleil. Transtextuality. 20th century Haitian Literature.*

## 1. Considérations initiales

Le rire et la chanson sont des phénomènes irréductiblement sociaux (BERGSON, 1940, p.9; CORDIER, 2010, p.45) ; ils expriment ou reflètent un “état d’âme”, un “état d’être” d’un groupe, d’un peuple donné. Répondant à certaines exigences de la vie en société, selon Henri Bergson, dans *Le rire : essai sur la signification du comique*, pour le comprendre, il faut placer le rire dans le milieu social et surtout en déterminer la fonction sociale. Il en est de même pour la chanson. C’est justement dans cette perspective que le rire et la chanson seront traités dans la présente étude, qui voudrait aborder un aspect particulier dans la composition du roman *Compère Général Soleil* de Jacques–Stéphen Alexis<sup>1</sup>.

Publié par Gallimard en 1955, le roman *Compère Général Soleil* est divisé en trois parties (en plus d’un prologue), et adopte une organisation particulière, dont l’intrigue est marquée par un ensemble de va–et–vient d’actions qui se développent dans des lieux et temps différents. Ce roman met en scène le protagoniste Hilarion Hilarius qui, victime de l’espace sociopolitique dans lequel il s’insère, sans emploi, sans aide sociale, tenaillé par la faim, se fait emprisonner pour vol. Et en prison, il fait l’objet de toutes sortes de bastonnades et de mauvais traitements. Grâce à l’intervention du député, Lapointe, Hilarion est libéré et, une fois libéré, il trouve du travail, par l’intermédiaire de Pierre Roumel, prisonnier politique qu’il a rencontré dans la prison. Par la suite, il s’est marié avec Claire–Heureuse ; ensemble ils ouvrent une petite boutique. Le couple a tout perdu lors d’un incendie criminel, et se voit obligé à immigrer en République Dominicaine. Hilarion s’initie au travail dans les champs de canne à sucre et rejoint le syndicat ouvrier par le biais de Paco Tores, militant communiste qui a connu Pierre Roumel dix ans plus tôt à Hambourg. Président du syndicat des travailleurs de canne, Torres lance un appel à la grève, au cours de laquelle il est assassiné. Sa mort provoque une vaste protestation qui permet aux travailleurs d’obtenir une augmentation. Prenant les travailleurs haïtiens comme bouc émissaire de ces révoltes, le gouvernement de Trujillo ordonne la vengeance. Ainsi, les Haïtiens sont massivement massacrés. Le couple Hilarion/Claire–Heureuse s’enfuit avec son nouveau–né vers la terre natale, grâce à l’aide de plusieurs personnages dominicains. En route, le nouveau–né, Désiré, meurt des suites de l’agression d’un chien. Au passage du fleuve qui marque la frontière entre la République Dominicaine et Haïti,

---

<sup>1</sup> Écrivain haïtien, Jacques–Stéphen Alexis (1922–1961), en plus de trois romans (*Compère Général Soleil*, 1955 ; *Les Arbres Musiciens*, 1957 ; *L’espace d’un cillement*, 1959) et d’un recueil de contes (*Les romancero aux étoiles*, 1960), tous édités par Gallimard, a publié, en autres, *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* (Présence Africaine, 1956), *Où va le roman : Débat autour des conditions du roman national chez les peuples noirs* (Présences Africaine, 1957).

Hilarion est tué par la police trujilliste. Avant de mourir, il raconte à sa femme le long récit de sa vie.

Pour composer l'intrigue de son récit, comme le remarque Maximilien Laroche, Alexis a puisé son inspiration dans le discours collectif le plus enraciné dans l'histoire haïtienne (LAROUCHE, 1991, p.151). D'ailleurs, dans son essai *Où va le roman ?* l'auteur de *Compère général Soleil* a laissé entendre que "le roman est le plus puissant domaine littéraire de notre temps capable d'appréhender l'homme et la vie dans leur réalité mouvante de les expliquer et de contribuer à leur transformation" (ALEXIS, [1957], 2013, p.82). Il écrit, par ailleurs, que s'il pouvait se permettre une définition, il dirait que

l'art du roman consiste à découvrir toujours plus profondément la vie et l'offrir à l'homme sous une forme artistique actualisée, circonstanciée et individualisée afin de réveiller en lui tous les échos de son expérience de la beauté de la nature et du réel, tous les plaisirs, toutes les satisfactions, toutes les joies, toutes les duretés, toutes les luttes, tous les drames, toutes les merveilles de l'existence. (ALEXIS, [1957], 2013, p.83).

Ainsi, étudier la figuration de rires et de chansons dans cette entreprise d'Alexis peut donc être un moyen d'examiner quelques traits identitaires des personnages du roman. Selon sa conception de l'œuvre romanesque, le rire et la chanson ne sont pas gratuits : en tant que phénomènes irréductiblement sociaux, ils peuvent offrir des substrats pour comprendre des aspects, des traits inhérents des personnages du roman.

Dans la théorie alexisienne, l'œuvre d'art est conçue comme une tradition à (ré)inventer, à (ré)écrire ; ainsi donc, l'inspiration de l'artiste ne tombe pas du ciel. L'artiste doit s'abreuver dans ses expériences avec le monde, dans ses contacts fréquents et prolongés avec la vie, avec la nature, avec les gens qu'il côtoie pour pouvoir composer son œuvre. Dans cette perspective, Alexis laisse entendre que, pour les peuples noirs, l'art est une affaire quotidienne. En effet, à travers sa théorie et sa conception artistico-littéraire, il prône un style littéraire qui ne part pas de zéro, – un style qui se base sur une logique de (ré)écriture, sur une logique de transtextualité ou de transcendance textuelle du texte.

Le concept transtextualité ou transcendance textuelle du texte a été énoncé par Gérard Genette, dans son ouvrage intitulée *Palimpsestes : la littérature au second degré*, publié en 1982, où il entend, grosso modo, par cette notion, "tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes" (GENETTE, 1982, p.7). Genette postule cinq relations transtextuelles<sup>2</sup>, parmi lesquelles l'intertextualité est celle qui nous

---

2 De manière très succinctes, voici les cinq type des relations transtextuelles que Gérard Genette postule: i) Intertextualité (relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, identiquement et le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre), ii) paratextualité (relation généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit maintient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, intertitres, préfaces, post-préface, avertissements,



intéressera dans ce travail. Définie par Genette comme une relation de coprésence de deux ou plusieurs textes, qui se manifeste sous la forme la plus explicite et littérale (la pratique traditionnelle de la citation), sous une forme la moins explicite et moins canonique (le plagiat), sous une forme encore moins explicite et moins littérale (l'allusion) (GENETTE, 1982), l'intertextualité est une affaire de mémoire littéraire. Car, elle ne s'agit pas seulement de relations avec des textes, mais aussi avec l'Histoire, avec le déjà dit. C'est justement par ce biais que la notion de transcendance textuelle du texte se révèle incontournable pour l'examen critique de la figuration de rires et de chansons dans le roman *Compère Général Soleil* de Jacques-Stéphen Alexis.

De prime abord, il faut préciser que le rire qui est configuré dans ce récit d'Alexis – comme on verra – ne manifeste pas, en premier lieu, un sentiment de gaieté, mais, avant tout (et surtout) un “état d'être” dans un monde caractérisé par une perte de dignité humaine. Pour cela, il nous importe de souligner que les rires qui y sont configurés se classifient en deux catégories : alors que dans la première, il se réfère à un trait identitaire, aussi contradictoire soit-il, de l'*être-haïtien* ; dans la deuxième, il se résulte d'un type d'humour propre à un mode narratif d'Haïti : la *lodyans*<sup>3</sup> (l'audience).

Ainsi, les lignes qui suivent se divisent en deux parties. Dans la première partie, nous parcourons la première catégorie de rires ainsi que l'occurrence de chansons comme trait caractéristique de l'*être-haïtien* dans la narration *Compère Général Soleil* de Jacques-Stéphen Alexis. Dans la deuxième partie, nous analyserons la deuxième catégorie de rires, le rire provoqué par la *lodyans*. Après avoir souligné quelques caractéristiques de la *lodyans*, nous tenterons de montrer comment ce mode narratif spécifiquement haïtien situe le roman *Compère Général Soleil* à mi-chemin entre le mode narratif et le mode dramatique.

---

avant-propos, notes marginales, infrapaginales, épigraphes, illustrations, prière d'insérer, etc... iii) métatextualité (la relation, on dit plus couramment "commentaire" qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer, (le convoquer), voire à la limite sans le nommer, iv) hypertextualité (toute relation unissant un texte B, hypertexte, à un texte antérieur A, hypotexte, sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire e v) architextualité (relation tout à fait muette, qui n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésie, Romans, Essais, etc...) ou, le plus souvent, infratitulaire (l'indication Roman, Récit, Poésie, etc... qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique» (GENETTE, 1982, p.7-11).

<sup>3</sup> Comme souligne Léon-François Hoffman, la *Lodyans* ou *l'audience* est une habitude haïtienne de se réunir le soir pour tirer des contes, raconter des anecdotes, échanger des potins et, parfois, commenter les dernières nouvelles du quartier ou de la République. Initié avec le romancier haïtien Justin Lhérisson (1876 – 1907), elle est devenue un genre littéraire haïtien, qui se caractérise, en outre, par sa brièveté où le talent de l'*audiencier* consiste à trouver l'expression originale, à choisir l'image pittoresque, à varier les niveaux de langue, à faire alterner le sérieux et le burlesque, à ménager des pauses, etc. dans le but “d'informer ironiquement”.

## 2. Rires et chansons comme traits identitaires aux *êtres-haïtiens*

Accompagné souvent de chansons, le type de rires qui est configuré dans le récit de *Compère Général Soleil* peut être étudié comme un aspect distinctif ou encore comme “signe de vie” de certains personnages haïtiens. Toutefois, il faut remonter au temps de la Plantation ou au passé lointain du peuple de l’espace du roman pour examiner l’articulation de ce type de rires avec des chansons chez certains personnages dans le récit.

Le roman *Compère Général Soleil* a pour espace narratif l’île d’Haïti. Comme on le sait, l’esclavagisme a fait de cette île le lieu d’une transplantation d’êtres humains en provenance de toute l’Afrique noire<sup>4</sup>. Ces *êtres-humains*, une fois transplantés dans leur condition d’esclavagisation, pratiquent des *détours* pour convivre la déportation, la barbarie ou l’impossible retour à leurs terres natales. Si certains par *détours* ou *marronnages*<sup>5</sup> avaient choisi d’abandonner les champs de leurs maîtres, d’autres ‘acceptaient’ l’esclavagisation, en pratiquant également des *détours* qui auraient contribué à alléger leurs fardeaux d’esclavagisés. Il semble que le rire, la danse et la chanson étaient pour ceux-ci une forme de *détour* et, comme descendant d’esclavagisé, il semblerait que le peuple haïtien recoure à cette même stratégie comme moyen de convivre l’insupportable. C’est dans ce sens que Jean Price-Mars, dans son ouvrage *Ainsi parla l’Oncle*, considéré par la critique comme l’œuvre emblématique et théorique de *l’Indigénisme Haïtien*<sup>6</sup>, affirme :

Je crois, en vérité, qu’on pourrait très justement définir l’Haïtien : un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui rit, un peuple qui rit, qui danse et se résigne. « De la naissance à la mort, la chanson est associée » à toute sa vie. Il chante la joie au cœur ou les larmes aux yeux. Il chante dans la fureur des combats, sous la grêle des mitrailles et dans la mêlée des baïonnettes. Il chante l’apothéose des victoires et l’horreur des défaites. Il chante l’effort musculaire et le repos après la tâche,

---

4 Dans son essai *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*, Jean Price-Mars présente une généalogie sur les provenances des africains transplantés dans la colonie de Saint-Domingue: depuis le 17° de latitude Nord, à l’embouchure du Sénégal jusqu’au Cap de Bonne Espérance, les Comptoirs se développaient sur toute la côte que baigne le Golfe de Guinée, comprenant la côte du Sénégal, la côte des Graines, la côte d’Or, la côte du Sénégal, la côte des Graines, la côte d’Or, la côte d’Ivoire, la côte des Esclaves et la côte d’Angola. (PRICE-MARS, [1956] 2010, p.26).

5 Le terme *marronnage* provient du lexique ibérique (*cimarron*) et il aurait été emprunté aux premiers habitants de Quisqueya, les Arawaks (LUCAS, 2002, p.14 cité par BECHACQ, 2006, p.205). Comme postule Dimitri Béchacq, *Cimarron* désignait à l’origine les animaux domestiqués retournant à la vie sauvage et, dans le contexte esclavagiste, il s’appliquait aux esclaves qui s’enfuyaient des plantations (2006, p.205) dans l’espoir de pratiquer leurs cultes, leurs coutumes et se préparer afin d’attaquer le système colonial.

6 L’Indigénisme haïtien qui a apparu avec la publication, en 1927, de la revue *Indigène* visait principalement réhabiliter les différents apports culturels qui participent dans la formation de l’homme haïtien. Dans l’histoire littéraire haïtienne, l’indigénisme haïtien se définit comme la volonté des inventeurs esthétiques de s’abreuver dans la tradition orale, dans la culture populaire.

l'optimisme indéclinable et l'obscur intuition que ni l'injustice, ni la souffrance ne sont éternelles et qu'au surplus rien n'est désespérant puisque "bon Dieu bon". (PRICE-MARS, 1928, p.31).

D'une part, cette observation de Price-Mars permet de constater le rire et la chanson comme un trait inhérent de *l'être-haïtien*, formé dans le contexte d'esclavagisation. Dès lors, nous observons que ces deux éléments résultent de l'ère de la Plantation. L'esclavagisé, arraché de sa terre natale est triplement orphelin : sans parents biologiques, sans culture, sans histoires (VETE-CONGOLO, 2016, p.17) avait recouru aux rires, aux chansons comme moyen de défoulement. Ainsi, ils riaient, chantaient, dansaient leur présente situation pour se défouler. Cela s'en suit que le rire et la chanson deviennent une pratique constante, une forme de (re)défoulement et, en même temps, un cri de révolte aussi bien qu'une forme de dénonciation. L'entrelacement de ces éléments chez *l'être-haïtien* se veut ainsi un "réel merveilleux" ; il permettait aux esclavagisés et à leurs descendants de camoufler une situation, une condition : c'est un moyen de subsistance. Comme si, soumis et pétrifiés sous le fouet d'un bourreau, des esclavagisés avaient rencontré dans la chanson et le rire des moyens pour convivre la barbarie, pour convivre l'invivable. Voilà pourquoi ils chantent, ils rient sans cesse. Suivant cette perspective, rires et chansons expriment un "état d'âme", un "état d'être" dans un espace où la barbarie, "la mercantilisation de l'homme qu'a été l'esclavagisation", pour reprendre les termes de Claude de Grève (2016, p.22) s'érigait et s'érige en norme. Comme il a été ci-haut postulé, ce type de rires et de chansons ne subjuguent pas à un divertissement, à une gaieté, mais à un outil autant qu'une stratégie pour convivre l'invivable. C'est à la lumière de ces notes qu'on arrivera à comprendre la première catégorie de rires et les chansons qui s'installent dans le récit de *Compère Général Soleil* d'Alexis.

D'abord, le nom du protagoniste de ce roman, Hilarion Hilarius, symbolise bien la contradiction qu'est l'occurrence de ce type de rires et la chanson chez l'haïtien. Car, le nom Hilarion et le prénom Hilarius viennent du latin *Hilaris, Hilarus* ou du grec *Hilarodos Hularulus* qui signifient gaieté, joie, bonne humeur. Selon le *Lexicologos Gaffiot Latin* (1934, p.746-748) le nom latin *Hilaritas itas (hilaris)* signifie gaieté, joie, belle humeur. En outre, *Hilaritos, avi, atum ave, (Hilarus)* signifie rendre gai, joyeux, de belle humeur, réjouir, et *Hilarodos*, du grec, signifie qui chante des chants joyeux, et, *Hilarulus* qui est assez gai. On peut se demander comment un personnage aussi miséreux qu'Hilarion pourrait se définir comme un personnage joyeux, un personnage de bonne humeur qui chante des chants joyeux ? Ainsi donc, en attribuant de telles caractéristiques à un personnage aussi miséreux, Alexis s'abreuve aux contradictions de *l'être-haïtien* « *un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui rit, un peuple qui rit, qui danse et se résigne* » (PRICE-MARS, 1928, p.21), pour inventer son protagoniste. Voilà pourquoi Schallum Pierre (2013) observe que le nom Hilarion Hilarius évoque le rire haïtien. De ce

fait, Hilarion Hilarius, devenu un prétexte, renvoie à une représentation tournée vers le rire, le comique, l'effet le plus contradictoire possible pour caractériser des personnages miséreux.

Dès le prologue du roman, le lecteur ne manquera pas de remarquer que le narrateur alexisien recourt aux propos de Jean Price–Mars pour définir le peuple haïtien :

Depuis le temps longtemps, depuis le temps des cercles avec la barrique, la guerre de tous les nègres d'Haïti, la guerre de Dessalines qui ne voulait pas voir le blanc dans le pays, les blancs méchants pour sûr. Depuis le temps longtemps, depuis que le petit concombre se gourme avec l'aubergine, comme on dit pour badiner. Nous autres, nègres, nous badinons tout le temps. À l'heure où nous souffrons, nous rions, nous badinons ; à l'heure où nous mourrons, c'est-à-dire à l'heure où nous avons fini de souffrir, nous rions nous chantons, nous badinons. (ALEXIS, [1995] 1998, p.5).

Avant tout examen critique de cet extrait au regard de la figuration de rires et de chansons, il est indispensable d'en souligner l'usage de la tradition populaire et la présence de la première personne du pluriel 'nous'. D'une part, l'expression *depuis le temps longtemps, depuis le petit concombre se gourme avec de l'aubergine* est la réécriture ou la traduction littérale de l'une expression populaire haïtienne *depi nan tan lontan, depi ti konmkonm ap goumen ak berejèn*. Cet énoncé qui renvoie à l'incompatibilité culinaire de ces deux légumes est utilisé pour exprimer une durée, un temps immémorial et ce procédé est propre au style d'Alexis. Il recourt souvent à la culture populaire, aux métaphores du peuple haïtien dans la composition de ses œuvres romanesques. Maximilien Laroche l'a bien remarqué lorsqu'il affirme que c'est "en s'abreuvant dans cette source qu'Alexis s'est créé son style propre sur le fond d'un discours commun le plus enraciné dans l'histoire haïtienne (LAROUCHE, 1991, p.55). Cela montre aussi à quel point, l'intertextualité fait écho dans l'œuvre alexisienne. D'autre part, il y a l'usage du pronom personnel 'nous'. Sur ce point, il faut souligner que la voix narrative dans le roman *Compère Général Soleil* se donne à la troisième personne. Toutefois, dans plusieurs passages, l'auteur intervient de manière directe ou indirecte et passe du 'il' au 'nous' ou 'je'. Comme l'explique Elisabeth Mudimbe–Boyi, "chaque fois qu'il s'agit de son peuple, Alexis, si discret en général s'enflamme et passe du "il" objectif au nous, du statut d'un narrateur "il" à un narrateur "je" pour s'identifier avec le milieu et avec les personnages" (MUDIMBE–BOYI, 1992, p.72). En plus de fusion entre la voix du narrateur et celle de l'auteur, cette procédure établit une sorte de complicité entre l'auteur et les personnages du roman. Pouvons–nous souligner que cette complicité établie une sorte de relation entre la vision du monde de l'auteur et celle des personnages, qu'incarne le rire et la chanson.

En examinant l'extrait ci–haut sous la lumière de l'occurrence de rires et de chansons, nous observons sa très forte relation d'intertextualité avec le postulat price–marsien où l'entrelacement de rires et chansons se veut un trait identitaire de *l'être*–

*haïtien*. Cette relation d'intertextualité met en exergue la conscience qu'Alexis a de l'identité du peuple de l'espace du roman. Plusieurs scènes dans le récit figurent ce type de rires et de chansons, scènes où cette relation d'intertextualité peut être observée. Le narrateur alexisien ne cesse pas de relater la place qu'occupent ces deux éléments dans le quotidien des personnages haïtiens du roman :

le chant était pour eux le mur des lamentations, le gémissement collectif, le long du calvaire collectif. De chaque morceau de cœur était né un seul cœur nègre, chargé de tous les reflets intérieurs de ces nègres courbés et dressés sur croûte dure de la glèbe. (ALEXIS, [1955] 1998, p.43).

On peut dès lors observer que des cris, – qu'ils soient de réclamation, de désespérance, de contemplation, qu'ils soient des cris d'espérance, de révolte –, deviennent des sources inépuisables pour composer des chansons, aussi contradictoires et spontanées soient-elles. Ainsi le narrateur présente-t-il le chanteur-compositeur Gabriel, qui chante toutes les choses qui font mal aux pauvres nègres : "la jalousie qui rend les hommes fous, la nature qui sent le soleil, le travail et ses douleurs ..." (ALEXIS, [1955] 1998, p.85). À cela s'ajoute le tambourineur Dompéto qui, par son talent et sa voix, fait tout un chacun oublier leur lamentation (ALEXIS, [1955] 1998, p.123).

De ce fait, la chanson représente dans la formation de l'*être-haïtien* une réalité collective, un appel à la solidarité, une invitation à se mettre ensemble pour affronter la vie, l'insupportable, l'invivable : c'est aussi un cri de rassemblement. C'est ainsi qu'on arrive à comprendre le segment narratif suivant, qui présente le moment suivant un cyclone qui a dévasté le département de l'Artibonite<sup>7</sup>:

Les chants jaillirent des entrailles de la terre, irrésistibles portés par toutes les cohortes de reconSTRUCTEURS. Toute la vallée retentit bientôt de la rumeur du travail, de l'écho des chansons et de la palpitation des tambours. La levée en masse, dans le compagnonnage et la fraternité s'organisait sous la bannière des vieux chants qui disent nos certitudes immémoriales. (ALEXIS, [1955] 1998, p.173).

Ces considérations réitèrent que la configuration de chansons dans ledit récit d'Alexis traduit une réalité qui remonte au temps de la Plantation. En effet, les chansons – aussi contradictoires soient-elles – qui imprègnent tout le tissu de la narration de *Compère Général Soleil* permettent notamment aux personnages misérables du récit de se défouler, avec l'espoir : *toutan tèt poko koupe li espere met chapo*<sup>8</sup>, comme dit l'adage haïtien. En d'autres termes, elles réconfortent les pauvres qui, sans emploi, sans aucune aide du

---

7 La République d'Haïti est divisée en 10 départements administratifs. L'Artibonite en est un et, du point de vue de production rizicole, il est considéré comme le plus important. Il se situe au nord du pays.

8 Cet adage haïtien qui peut être traduit par *tant que tête ne coupe pas, elle espère mettre chapeau* signifie tant qu'on est vivant, il faut espérer, il faut croire en des jours meilleurs.

gouvernement, recourent aux chansons comme source de réconfort, comme source de (re)défolement.

En effet, la première catégorie de rires dans le récit ainsi que les chansons peuvent être pensées comme *détour* aussi bien qu'une tradition, une résultante de l'esclavagisation. C'est dans cet ordre d'idée qu'une vieille qui chante et rit, affirme dans le récit : "les jeunes d'aujourd'hui ne savent plus danser ni rire comme autrefois". (ALEXIS, [1955] 1998, p.134). Suivant cette affirmation, on dirait que l'*être-haïtien* devrait cultiver le rire et la chanson dans n'importe quelle situation. D'ailleurs, le narrateur d'Alexis souligne qu'Hilarion et Claire-Heureuse arrivent peu à peu à comprendre que "l'amour ce fut manger sans viande<sup>9</sup>, avec le sourire, en parlant d'un air détaché de la rude journée de travail". (ALEXIS, [1955] 1998, p.158). En outre, le narrateur postule que pour eux, "l'amour devint un ravaudage de pantalon, afin que rien n'y paraisse. L'amour apprit à se mettre au lit sans souper, puis habiller de tout et de rien, avec une bouche pleine de goût des larmes". (ALEXIS, [1955] 1998, p.158). Ainsi, camoufler la situation présente est une stratégie d'existence où le rire devient une pulsion et doit apparaître dans des moments inespérés.

Au regard du chemin parcouru par le rire tout au long de ce récit d'Alexis, on pourrait étudier plusieurs scènes dans lesquelles ce type de rires spontanés ou inespérés apparaît sur les lèvres de certains personnages haïtiens. Par exemple, l'épouse d'Hilarion, Claire-Heureuse se voit définie comme une petite fille au rire rouge (ALEXIS, [1955] 1998, p.158) ; elle était dans une situation de tristesse quand des chansons et des rires apparaissent brusquement sur ses lèvres (ALEXIS, [1955] 1998, p.99). De plus, immédiatement après l'incendie qui a ravagé la boutique du couple, Claire-Heureuse rend une visite à Jean-Michel et, sans lui raconter ce triste événement, se met à rire et à pleurer (ALEXIS, [1955] 1998, p.257). Cela montre à quel point ce type de rires se révèle un trait essentiel de certains personnages haïtiens dans le récit. Dans ce sens, la misère, l'adversité ne peut enlever ce rire sur les lèvres de ces personnages et son absence révèle une situation de désespoir extrême. C'est dans cette perspective que la voix du narrateur s'accorde avec celle de l'auteur pour s'interroger :

Quant aux vieux riaient-ils ? Eh bien ! On sentait que leurs cœurs étaient blasés, fatigués, que la gaieté n'était plus chez eux qu'une habitude persistante d'être fait pour aimer et croire en la vie. À vrai dire, qu'avaient-ils donc comme joie, sinon le rire immodéré à propos de n'importe quoi, les cancons, la rue et l'ivresse sans lendemain de quelques fêtes populaires ? (ALEXIS, [1955] 1998, p.147).

Dans cette citation, on observe que ce type de rires qui se veut une impulsion de l'*être-haïtien* se révèle une constante dans ce récit d'Alexis. Dans la réalité haïtienne, une personne qui se met à rire dans n'importe quelle situation est appelée de *kannannan*. Alors,

---

<sup>9</sup> Manger sans viande ne signifie pas à proprement parler manger sans viande, mais manger ce qu'on trouve, ce qu'on a à notre portée.

il faut être un *kannannan* pour cohabiter joyeusement l'invivable ou convivre joyeusement l'insupportable, pour jubiler sous le fouet d'un bourreau. En d'autres termes, il faut être un *kannannan* pour rire, chanter, danser sa propre mésaventure, sa propre infélicité, sa propre misère. C'est peut-être cela qui explique que le *kannannan* ne choisit pas le suicide devant l'insupportable ; il la vit avec espérance que la souffrance n'est pas éternelle. L'occurrence de ce type de rires et de chansons incarnent donc des vertiges, séquelles, des traces du temps de la plantation ou de la colonisation. De ce fait, l'articulation de ces deux éléments dans le roman s'inscrit dans une perspective de ré-invention du passé.

### 3. Notes sur l'occurrence des chansons dans *Compère Général Soleil*

Dans le roman, il faut souligner qu'on y rencontre douze chansons. À l'exception des chansons intitulées *Ça pique* et *Waya-Waya*, qui se répètent respectivement cinq fois dans le premier chapitre et trois fois dans le deuxième chapitre, les autres figurent uniquement une fois dans le récit, comme on peut le constater dans le tableau ci-dessous :

Chants	Fréquence	Langue
<i>Ça pique/Ça pique sous les tropiques,/ Le sol/ Le soleil,...</i>	5	Français
<i>Ouille ... ouille (2X)/Ouille (3X)/ Fanm nan, ô....</i>	1	Haïtien
<i>Hilophèbe, manman pas là vini m' palé ou!</i>	1	Haïtien
<i>Zombi man-manna</i>	1	Haïtien
<i>Help! Tiguidimpa.....</i>	1	Anglais
<i>Belle bagaille</i>	1	Franco-Haïtien
<i>Any time your Lambeth way/ Any evening/ any day ....</i>	1	Anglais
<i>Waya-yaya, le bâton est amer!/Waya-waya, ....</i>	3	Franco-Haïtien
<i>La rivière débodé/ N'a passé manmans nous/.....</i>	1	Franco-Haïtien
<i>Tombé à la tâche,/ Vaincu, tu terrasses la mort! ....</i>	1	Français
<i>Pour le drapeau/Pour la patrie/ Mourir est beau....</i>	1	Français

Ces chansons sont des petites compositions qui expriment non seulement des cris d'émotions, de sentiments, de nostalgies, mais aussi des cris de révoltes, de ras-le-bol contre l'invivable. La première chanson intitulée *Ça pique*, ... peut être considérée comme une chanson d'animation, elle sert à animer, alerter ou à éveiller le lecteur. La deuxième chanson, pour sa part, est une composition satirique, elle critique le comportement d'une femme qui fait de la cuisine, et, par sa négligence un anolis tombe dans la nourriture qu'elle prépare. Une chanson de ce type correspond aux compositions de *Rara* haïtien. Le

*Rara* est l'unique festival du campagnard<sup>10</sup> haïtien, et, c'est pourquoi quand Hilarion, le protagoniste du roman, une fois arrivé en République Dominicaine, les tas d'histoires que son cousin Josaphat lui raconte sur des festivités populaires dominicaines l'ont beaucoup surprises, comme relate le narrateur :

Petit paysan de Léogane, Hilarion n'avait d'autre termes de comparaison que la fête des Raras où, le vendredi-saint au carrefour Ça-Ira, toutes les bandes de paysans masqués se donnent rendez-vous, selon les traditions vivaces transmises par les Indiens Chemès. (ALEXIS, [1955] 1998, p. 266).

Pour cette festivité, les groupes musicaux composent fréquemment des chansons sur toutes les choses considérées mauvaises qui s'étaient produites dans la communauté, et, c'est dans cette logique que s'inscrit la composition *Waya-Waya* sur la négligence de la femme ci-dessus mentionnée.

La chanson *La rivière débordé* est une composition spontanée sur l'inondation du département de l'Artibonite. Elle sert à lancer un appel à la solidarité pour affronter la présente situation. Pour sa part, *Zombi Mann-mannan* est une ré-invention d'un chant folklorique du peuple haïtien. La chanson, *Pour le drapeau* est une strophe de l'hymne national d'Haïti qui surgit brusquement aux lèvres d'un personnage haïtien au sein du massacre des immigrés haïtiens en République Dominicaine, selon le narrateur : "L'un d'eux, au moment de mourir avait retrouvé en lui-même le chant des grandeurs d'autrefois. [...]. Des voix reprennent le chant de la terre natale lié à tant de souvenir lumineux". (ALEXIS, [1955] 1998, p.307). Ces propos du narrateur synthétisent un peu ce que nous avons élaboré à propos des chansons comme stratégie de convivre et/ou d'affronter l'invivable.

Cette ébauche n'est qu'un survol peu exhaustif des différentes chansons du récit d'Alexis. On constate également dans cette figuration une stratification linguistique de l'espace du récit ; à travers les chansons se manifestent des conditions sociolinguistiques et économiques des personnages du roman. Car, comme on observe dans le tableau ci-dessus, deux d'entre elles sont en anglais, trois en français, trois en haïtien et trois en franco-haïtien. D'une part, la problématique linguistique figurée dans le récit traduit la complexité linguistique d'Haïti et, d'autre part, des situations inattendues. Ces dernières relèvent du réalisme merveilleux ; car, comme l'observe Schallum Pierre, le merveilleux est aussi une technique d'écriture qui met en rapports des éléments d'origine diverse, comme le montre l'extrait suivant :

Là, trois marines ivres sont aux prises avec un taxi qu'ils refusent de payer. Des faux-poings luisent dans leurs mains. Ils titubent : "God damn you!" Hilarion court

---

<sup>10</sup> Le *rara* qui est une sorte de festivité rurale en Haïti se réalise dans les rues par des bandes de défilés, où des gens se déguisent comme cela arrive dans les festivités carnavalesques. Cette festivité se déroule durant la période de Carême.



toujours, décidé. Il parle et rit tout seul. "Comme c'est amusant !... Oui, la bamboche, les putains saoules, les jeunes gens de famille, les dollars, les chulos, le rhum-soda, les marines, le jazz, les bouzins espagnoles, les sexes, les vomissures, les grouillades, la bière "Presidente Especial" ! Oui, la bamboche, oui, la misère, oui la faim ! Ah ! Ah ! Laissez-moi rire, rire avec leurs jazz, rire avec ma faim, mon grand goût qui me déchire le ventre... Hilarion ça ! Qu'est-ce que tu racontes ? Ah ! oui, cette nuit la vie est douce-aigrelette comme une canne créole, amère comme une bouzin sentimentale, et un petit goût sûr coule des deux côtés de la bouche, le petit goût de la faim. La mierda ! [...]. Hilarion marche dans Port-au-Prince aux rues comme des veines charriant le sang royal du devant-jour qui pointe. (ALEXIS, [1955] 1998, p.12).

De prime abord, on observe ici la présence de plusieurs points de suspension et d'exclamation. Sur ce point, cet extrait réunit quelques techniques discursives utilisées par Alexis dans la composition de son œuvre romanesque, où, les points de suspension ne manquent pas. Comme on le sait, les points de suspension peuvent exprimer tantôt l'incomplet, l'inachevé ou encore l'expression incomplète d'une pensée ou d'une idée, tantôt le non-dit, le sous-entendu, l'hésitation. Ainsi, son usage peut être traduit tantôt un style littéraire qui exprime un sous-entendu, un procédé littéraire qui imprègne le discours de marques d'hésitation, ou encore le fait que quelque chose ou quelqu'un interrompe le dialogue, tantôt comme une figure de style qui indique une omission volontaire. En tout cas, les points de suspension laisse quelque chose en suspens, soit que le locuteur/auteur ait été interrompu ou ait voulu omettre quelque chose, soit parce qu'il veut prendre une pause, faire une omission. Il revient donc à l'interlocuteur/lecteur d'imaginer, de compléter ou d'interpréter le reste.

Dans ce sens, les points de suspension, fréquents dans les récits alexisiens, occupent une place prépondérante dans les signifiés élaborés par la technique du récit. L'usage de points de suspension dans notre récit exprime tantôt des hésitations du narrateur, des personnages, tantôt des réflexions prolongées, des pauses, des moments de silence ou encore un sentiment de perplexité, un effet de surprise ou un éventuel choc. À côté des points de suspension, Alexis utilise tantôt des points d'exclamation pour exprimer des étonnements, tantôt des guillemets pour mettre en relief, d'une part, des aspects importants et, d'autre part, des discours indirects.

Enfin, on dénote dans le passage susmentionné que l'entrelacement de chansons et rires projette des signifiés qui pointent pour la routine de plusieurs actions, pour la monotonie répétitive de plusieurs segments narratifs. L'usage de trois points de suspension, de guillemets, de point d'exclamation qui imprègnent le discours est un procédé esthétique qui incarne l'imprévisible, l'incomplet – et celui-ci est très cher au

réalisme merveilleux<sup>11</sup>. À cet égard, il faut relever quelques termes ou expressions dans l'extrait susmentionné qui expriment l'imprévisible, l'incomplet liés à ce réalisme merveilleux. L'imprévisible se manifeste d'abord dans la rencontre fortuite entre des personnages (*trois marines ivres* et *taxi*), ensuite dans l'entrelacement des langues (*God damn you*, anglais ; *bouzins*, haïtien ; *mon grand goût*, franco-haïtien ; *Présidente Especial, la mierda*, espagnol et, enfin dans l'articulation des actions entre elles (les *faux-poing des Marins*) et la course d'Hilarion). De plus, il y a l'expression Hilarion *ça !* qui reprend littéralement une expression courante de l'haïtien, *sa-a*, une telle expression se réfère à un comportement inespéré (une surprise) positif ou négatif d'une personne. Ainsi, l'expression, Hilarion *ça !* correspond au comportement inespéré d'Hilarion, qui se met à courir, à parler, à rire tout seul.

Il y en a aussi les métaphores : *la vie est douce-aigrelette comme une canne créole, amère comme une bouzine sentimentale ; marche comme des veines charriant le sang royal* qui traduisent un certain type d'inconfort. Les deux premiers énoncés peuvent renvoyer à une certaine étrangeté : *douce-aigrelette comme canne créole* et *amère comme une bouzine sentimentale*. Elles peuvent être pensées comme le mélange de l'agréable avec le désagréable ou encore un mariage du beau avec le laid, du sublime avec le grotesque. Et ces mélanges conduisent le langage du roman dans le royaume du réalisme merveilleux.

Enfin, il y a les répétitions. Dans l'extrait ci-haut, on constate la présence de tout un ensemble de répétitions ; d'ailleurs, la répétition est récurrente dans la composition de *Compère Général Soleil*. Dans un énoncé comme : *Ah ! Ah ! Laissez-moi rire, rire avec leurs jazz, rire avec ma faim, mon grand goût qui me déchire le ventre...* on rencontre toute une mélodie, tout un rythme poétique. Bien que les rires relevés dans cet énoncé par le biais de la répétition renvoient un peu à une dramatisation liée à la deuxième catégorie de rires qu'on analysera plus loin, on observe une sorte d'imprévisibilité qui permet de les classer aussi bien dans le premier type de rire examiné plus haut. On constate également que la répétition se donne par l'usage de langues distinctes pour dire une même chose : *faim* en français et *mon grand goût*<sup>12</sup> en franco-haïtien. On comprend que la répétition est l'un des mécanismes qui prend plusieurs formes dans le discours du narrateur alexisien. La

---

11 Formulé par Jacques-Stéphen Alexis dans la communication intitulée *Du Réalisme merveilleux des haïtiens*, au cours de la première Conférence internationale des écrivains et artistes noirs, à Paris en 1956. Le réalisme merveilleux est une théorie de critique littéraire ou de critique d'art qui se réfère aux productions artistico-littéraires particulièrement des peuples noirs dans lesquelles le réel est fortement teinté par le merveilleux. Par réalisme merveilleux, terme inspiré par la notion de "real maravilloso" promue par le Cubain Alejo Carpentier, Alexis entend, dans le prologue de son roman *Le Royaume de ce monde* (1949), dont l'intrigue est Haïti et son histoire, l'imaginaire dans laquelle un peuple enveloppe ses expériences, sa vision du monde.

12 *Faim* se dit *grangou* en haïtien; avoir faim en français équivaut à *grangou* en haïtien. Cela dit, en disant *mon grand goût* Alexis ne fait que francisé l'haïtien.

notion de répétition à laquelle recourt Alexis, comme l'observent également Ana Aura Maria Boadas et Schallum Pierre, augmente l'intensité du texte, ce qui se traduit par l'usage abondant de synonymes, de champs lexicaux et sémantiques créant une série de rythmes (BOADAS, 1990 ; PIERRE, 2013). Ainsi, les figures de style et du langage escritural auxquelles se soumettent les différentes parties du roman *Compère Général Soleil* participent à l'invention du merveilleux comme style, pour reprendre les termes de Pierre (2013). C'est ce style et ce langage imagés qui sont responsables de la figuration de la deuxième catégorie de rires. Cette catégorie de rires est liée à la ré-invention de contes populaires et à l'invention de l'abîme socioéconomique des deux mondes du roman : le monde de l'opulence et celui de la masse défavorisée.

#### 4. Le rire de la *lodyans* dans *Compère Général Soleil*

Le rire dont il sera question ici est causé ou provoqué par des scènes satiriques liées à la *lodyans*. Grosso modo, la *lodyans* (l'audience) comme mode narratif haïtien peut se définir comme l'art de raconter des potins, des contes ou des faits divers. Le narrateur de ce mode narratif qui est dénommé *lodansye/lodyanseur* ou *l'audiencier* relate à un public ou un auditoire – pris comme spectateur – une histoire où l'une des principales intentions est d'informer, bien qu'à cette intention s'ajoute la satire devant provoquer le rire. Le pouvoir de provoquer le rire de ce mode narratif réside dans sa technicalité, qui consiste à transposer de l'oralité<sup>13</sup> ou de la littérature orale à la littérature écrite, pour reprendre les termes de Judith Charles (1984). Comme l'a remarqué Léon-François Hoffmann, tout le talent de ce dernier consiste "à trouver l'expression originale, à choisir l'image pittoresque, à varier les niveaux de langue, à faire alterner le sérieux et le burlesque, à ménager des pauses et des changements de rythme" (HOFFMANN, 1995, p.227) dans le but d'informer ironiquement.

Ce sont justement ces procédés esthétiques qui renforcent le caractère satirique et comique de ce mode narratif. D'ailleurs, comme remarque Price-Mars (1928, p.21), le comique et la satire sont deux aspects essentiels des contes haïtiens et apparaissent souvent dans le réalisme et le pittoresque des personnages. C'est dans cette perspective que s'inscrit le rire provoqué par des scènes satiriques figurées, surtout, dans les deux premières parties du roman. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous nous attardons principalement à deux procédés esthétiques liés à la *lodyans*, figurés dans les deux premières parties du roman : l'acte de maltraiter ou de bastonner des gens et la dramatisation de l'abîme socioéconomique des peuples du roman.

---

<sup>13</sup> Maximilien Laroche affirme que le concept d'oralité a été forgé par l'haïtien Ernst Mirville dans le journal *Le Nouvelliste* en avril 1974, pour contrer la notion de "littérature orale". Il est utilisé dans la critique littéraire pour analyser des oeuvres aussi bien populaire que savante.

Comme nous l'avons signalé en préambule, outre un prologue, le roman *Compère Général Soleil* est divisé en trois parties. Alors que les deux premières parties ont comme matière la misère de la masse populaire dans les quartiers populeux, l'opulence des élites dans les beaux quartiers de la capitale haïtienne, Port-au-Prince, surnommée Port-au-Crime par le narrateur alexisien, la troisième partie a comme matière la condition de vie de la classe prolétarienne dans la municipalité Macoris, en République Dominicaine, suivie du massacre des travailleurs haïtiens<sup>14</sup>.

Le prologue du roman, pour reprendre les thèmes de Elisabeth Mudimbe-Boyi, est une suite de tableau qui débouche sur une progression de prise de conscience chez le protagoniste Hilarion Hilarius. Le narrateur ouvre le prologue, présentant la situation misérable d'Hilarion qui cherche en vain le sommeil à cause de la faim qui le terrorise. N'arrivant pas à dormir, il décide à assouvir sa faim, laissant son quartier Nan-Palmiste (qui pourrit comme une mauvaise plaie au flanc de Port-au-Prince) pour se rendre à Bois-Verna " (un des beaux quartiers de Port-au-Prince, celui des gens de bien, des gens comme il faut, qui mangent cinq fois par jour)". (ALEXIS [1995], 1998, p.13). Parvenu à pénétrer une villa de ce beau quartier, Hilarion met la main sur un portefeuille bourré de billets :

C'était une pièce à conviction, une pièce justificative de son droit. Le droit de défendre son existence, le droit de rançonner les rançonneurs. En une seconde toute une philosophie sociale qui était née. Il croyait parfaitement comprendre ce qu'était leur morale. Les deux mondes contradictoires qui cohabitent face à face, le monde des malheureux, le monde des riches ; cela suffisait pour retrouver la morale qu'il avait acceptée comme naturelle jusqu'alors. (ALEXIS, [1955] 1998, p.15).

Mais brusquement un coup de sifflet traverse, comme écrit Elisabeth Mudimbe-Boyi, bris, cris, Hilarion ne jouira jamais de son butin. La première partie du roman s'ouvre avec la situation de ce dernier dans la prison où il est l'objet de toutes sortes de tortures. Dès le début du premier chapitre du roman, le lecteur ne manquera pas d'observer :

Un gendarme entra et appela : Hilarion Hilarius ! Il répondit d'une voix fatiguée. [...]. Il tenta de se lever et rendit compte qu'il était affreusement mal. Il retomba... [...]. L'apparition reprit avec colère : En avant, grouille ton corps, vite ! Il essaya de nouveau, en vain. La voix s'enfla brusquement : si tu fais le macaque, je te montrerai

---

14 L'histoire d'Haïti à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est marqué principalement par l'Occupation américaine (1915-1934) et le massacre des Haïtiens en République dominicaine, perpétré en 1937 sur ordre du dictateur Rafael Leonidas Trujillo. Ce massacre a coûté la vie de plusieurs milliers d'haïtiens en République Dominicaine. Louis-Philippe Dalembert et Lyonel Trouillot, dans *Haïti : une traversée littéraire*, parlent de 15 à 20 mille morts, la plupart des travailleurs saisonniers haïtiens tués à la machette (DALEMBERT ; TROUILLOT, 2010, p.24). Jacques-Stéphen Alexis est l'un des premiers romanciers haïtiens à avoir thématiqué ce génocide dans son roman *Compère Général Soleil*, il parle de plusieurs milliers de morts. Alexis avait 15 ans au moment de ce génocide qui marquera plusieurs générations d'écrivains.

ce que c'est le macaque. Comme il essayait encore, soulevé sur les coudes, un grand coup de pied l'atteignit en pleine poitrine. (ALEXIS, 1955, p.22).

Tout au long du premier chapitre, le narrateur décrit les tortures dont le protagoniste fait l'objet. Ces actes de tortures servent de spectacle aux soldats. Par exemple, à chaque faux pas d'Hilarion, le gendarme qui le conduit éclate de rire. Au cours de son audience, pour avoir bredouillé des mots confus, Hilarion a reçu un coup de poing en pleine figure et le sang pissa de son nez, pour reprendre les termes du narrateur. Puis, le lieutenant Martinès qui l'auditionnait répète : "alors tu ne parleras pas ? ... Un coup de poing atteignit Hilarion à l'œil gauche. Jérôme, le petit gendarme, frétillait de joie ...". (ALEXIS, [1955] 1998, p.26). Après ce coup de poing, Jérôme continue de le bastonner avec une cravache qui le cingle au visage et il s'écroule sur les genoux. Et le narrateur ajoute : "[...] Sa figure se tordit en une telle grimace que Jérôme pouffa de rire. Le lieutenant regarda lui aussi et se mit à rire, d'un rire amer, hystérique, saccadé" (ALEXIS, [1955] 1998, p.27). À ce stade, on peut se demander comment des humains peuvent rire d'une situation qui n'inspire que de pitié ? Il faut se référer à la fonction de ces agents militaires dans le récit pour comprendre comment ceux-ci peuvent jubiler de ces actes odieux.

Dans le récit, le personnage Martinès, lieutenant de son état, se définit comme un professeur de cruauté ; et le narrateur affirme que la cruauté marque terriblement le visage ce dernier. En tant que tel, il recrute des gens vulnérables pouvant lui offrir des drames qui tourneront à la comédie, comme l'a souligné longuement le narrateur d'*Alexis* :

suppose que fatigué par la misère, blasé par la misère, ne croyant plus à grand-chose, excepté au ventre et peut-être à la volupté, tu te fasses gendarme. En Haïti, quand on est garde on mange certes, mais on mange mal, on travaille nuit et jour, on n'est pas content. Autour de toi les autres maltraitent de pauvres types et font mille méchancetés. On se moque de toi si tu fais le sentimental, alors tu caches ton jeu, tu camoufles ton trouble, tu t'endurcis. Les officiers te traitent comme un chien, et tu te remplis de fiel. Un jour, bien fauché, bien "raveur", un jour où tu n'as pas un centime rouge en poche, si un détenu se rebiffe, sans t'en rendre compte, tu cognes dessus. En rentrant chez toi le soir, tu ressens une immense détresse, et puis gosses te sautent sur genoux, tu les repousses, car brusquement le remords t'étouffe comme un repas resté sur le cœur. [...] Quelques jours après, c'est un gosse qui est malade ; et à la caserne on te dit "d'interroger" quelqu'un. Alors tu t'exécutes, l'esprit absent ... [...]. Le docteur de l'hôpital a demandé un médicament qui porte un drôle nom, tu ne sais pas comment l'acheter ... Tu tapes sur le bonhomme, sans t'occuper de ce que tu fais, tu frappes plus fort. Puis tout d'un coup, de rage d'être sans un centime, de rage d'être bourreau pour vivre, tu frappes, tu cognes de toutes tes forces. [...]. Tu es fatigué, tu es à bout, tu cogne ... tu cognes ... tu es gendarme comme les autres ! Une voix hurle en toi ces mots tel un Ariel frénétique, avec un rire épouvantable, comme un défi : comme les autres (ALEXIS, [1955] 1998, p.25-26).

Ce long extrait met en exergue que maltraiter, bastonner les gens devient un art, une nécessité tant pour le pauvre qui se fait gendarme ou bourreau en vue de subvenir médiocrement à ses besoins, tant pour le haut gradé de l'armée, du système judiciaire, qui, assoiffé de spectacle, utilise cet acte de cruauté comme comédie. En figurant ces scènes dans la composition de son récit, Alexis ne dramatise pas seulement les intrigues de son roman, mais présente aussi une critique acerbe contre la déchéance de la dignité humaine. Il suffit que quelqu'un ferme son cœur aux souffrances de l'autre pour qu'il puisse rire, jubiler de la souffrance de celui-ci. Comme souligne Henri Bergson dans *Le rire : essai sur la signification du comique*, le rire exige pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Cette idée s'accorde avec ce que le narrateur a présenté ci-haut où le petit gendarme, une fois arrivé chez lui après le sale boulot, se sent attristé par les actes odieux qu'il a commis sur les des *êtres-humains* et décide de repousser ces sentiments afin de ne pas étouffer de remords. Ainsi, suivant Bergson (1932, p.4), le comique s'adresse à l'intelligence et cette intelligence doit rester en contact avec d'autres intelligences. Bergson explique par ailleurs qu'on ne goûterait pas le comique si l'on se sent isolé, c'est-à-dire, le rire a besoin d'un écho. Ainsi donc se comprend pourquoi le lieutenant Martinès enrôle des gens vulnérables pour les faire complices. Ceux-ci, une fois intégrés dans cette culture, se sentent à l'aise de bastonner, de maltraiter des gens pour produire des scènes comiques, auxquelles eux aussi jubileront, comme souligne le narrateur d'Alexis :

Et puis, l'habitude vient, un jour tu arrives à penser que c'est amusant de voir hurler un homme et pisser dans son pantalon. Il y en a qui pissent dès qu'ils voient le bâton ! Tu éclates de rire pour de bon, tu ris pour la première la fois. C'est comme ça que le lieutenant sait que tu es mûr, alors il te propose comme caporal ... Peu à peu, tu trouves que le métier commence à devenir intéressant ! Battre les gens devient une activité comme les autres. Tu deviens dur, ça ne te fait plus rien, au contraire ... Tu deviens un véritable gendarme, un bourreau ; un travail comme un autre .... (ALEXIS, [1955] 1998, p.26).

Ces notes sur l'acte de bastonner ou maltraiter des gens montrent à quel point Alexis dramatise les intrigues de son récit, une telle dramatisation permet d'observer comment de hauts gradés de l'armée exploitent la misère de certains pauvres types et, une fois à leurs soldes, leur font commettre des actes de cruauté sans limite. En quelque sorte, dans le roman, l'acte de bastonner des gens sert à critiquer la misère qui battait son plein au temps historique de la narration.

À côté de la violence physique qu'est l'acte de maltraiter les gens figurées dans le récit, il y a l'usage des noms propres malsonnants qui peuvent provoquer le rire. Les noms de personnages comme Konpè Gròg, Grògmann, Zélie, Zuléma, Tonton Alcius, Kokozumba, Zétrenne, Ti Jan-Pedro, Ti Jean Pied Fin, Ti-Mouché sont des noms de personnes malsonnants, qui suffisent à provoquer le rire chez le récepteur ou le public

haïtien. Les noms Grògmann, Konpè Gròg se réfèrent, dans la réalité haïtienne, à des personnes toujours ivres qui ne cessent de faire des grimaces et celles-ci provoquent toujours des rires chez des observateurs. Il y a aussi les noms de personnes avec le préfixe “Ti” qui renvoient à une connotation péjorative, qui font toujours l’objet de farouche et de ricanerie. Parallèlement, il faut souligner l’usage d’un ensemble d’expressions vulgaires qui peuvent provoquer ce type de rires chez le public haïtien. Ces expressions sont figurées tout au long de la première partie du récit d’Alexis :

i) Alors tu ne cesses pas de faire l’imbécile ? Nous te ferons parler, sale cochon! (ALEXIS [1955] 1998, p.27); ii) C’est à moi que tu parles, maman de cochons, – Han? Maman, de cochons (p.36) ; iii) Tu es toujours en train de bêtiser ; (p.106) iv) Prends tes précautions avec moi pour que je te dise pas de gros mots! v) Sans blague..., vi) le con de ta mère, sal cochon (p.107).

Dans cet extrait, on rencontre un ensemble de gros mots, d’injures, lesquels mettent en relief qu’Alexis nourrit son invention dans le discours collectif, dans le discours commun. C’est dans ce procédé esthétique que réside la forme de l’audience, qui consiste à recourir à l’emploi d’un langage commun, avec des expressions banales, grotesques afin de susciter le rire. Et ces procédures esthétiques situent le récit de *Compère Général Soleil* au mi-chemin entre le mode narratif et le mode dramatique.

Enfin, il y a la satire par laquelle se caractérise également la *lodyans*, qui est configurée dans le récit principalement à travers des descriptions spatiales, des présentations de conditions matérielles d’existence des êtres du roman. Sous le prisme de ce constat, un ensemble de critiques sur l’inégalité socioéconomique et culturelle du pays s’installe dans composition de la narration de *Compère Général Soleil*. On tentera ici un examen critique de quelques passages dans lesquels le narrateur d’Alexis s’insurge contre la réduction de l’être humain.

Dans le roman *Compère Général Soleil*, en plus de la description spatiale qui sert à introduire des réflexions sur la condition matérielle des deux peuples, le peuple du monde de l’opulence et celui du monde de la pauvreté extrême, Alexis utilise une sorte de répétition qui sert à dramatiser cette condition et c’est cette dramatisation qui est apte à provoquer le rire :

Hilarion était foutre dehors ! Poussé par la faim, le grand goût, comme une bête, Hilarion était dehors ! Gens de bien, “gens comme il faut”, bons chrétiens qui mangent cinq fois par jour fermez vos portes, un homme qui a grand goût, une bête est dehors (ALEXIS, [1955] 1998, p.9).

On peut voir dans cet extrait toute une mise en abyme, qui par l’entremise de la comparaison de l’homme affamé à une bête pourrait bien provoquer le rire si on était dans une salle de spectacles. Prenant la situation misérable du protagoniste Hilarion comme

prétexte, le narrateur alexisien va constamment mettre accent sur la misère qui affecte la grande masse populaire :

La misère les avait rendus intransigeants [...]. Ils vivent aux confins de l'instinct et de l'intelligence, échantillons d'une société qui abêtit, d'une vie semi-animale, toute tournée vers ce qui était leur souci de chaque matin : manger. Tout était transformé, déformé par les besoins du ventre, l'amour, l'orgueil, la volonté comme la tendresse. Au grand soleil de la rue, avec ses bruits, ses cris, étaient leur théâtre, leur music-hall, leur cinéma, leur seul spectacle. [...]. Jour après nuit se tarissent les rires et l'espérance qui soulève les poitrines de vingt ans, les seins drus couleur (sic) de sapotille (fruit tropical brun clair, à peau veloutée) et les muscles pectoraux durs comme du métal [...]. (ALEXIS, [1955] 1998, p.146-147).

Dans ce passage, les adjectifs "*intransigeants*", "*semi-animale*", *drus*, *pectoraux*, *durs*, les énoncés, *société qui abêtit*, *tout était transformé et déformé*, *les seins drus couleur de sapotille*, *les muscles pectoraux durs comme du métal* et les descriptions de mouvements, *ses bruits*, *ses cris* servent pour embellir ou orner la misère de la masse populaire. Ces recours discursifs, l'usage successif d'adjectifs, la comparaison du corps humain à des objets, à des arbres, des fruits, n'embellissent pas seulement le langage du récit, ils le dramatisent aussi bien. Tout au long du récit, la dramatisation de la misère de la grande masse constitue une source de critiques acerbes contre l'organisation socioéconomique de l'espace du peuple du roman. La cérémonie nuptiale d'Hilarion et de Claire-Heureuse – qui s'était faite un jour de Saint Jean, sans cloche, sans état-civil, sans magnificat, où Hilarion a pris la main de Claire-Heureuse et s'est dirigé dans une petite chambre sans décoration, où désormais ils doivent habiter pour déguster l'amour – permet d'en avoir une idée :

Qu'avaient-ils besoin du ministère, d'un État qui toute leur vie ignorait leurs besoins [...] ? Les travailleurs d'Haïti se mettent ensemble, ils se "placent", mais ils ne se marient pas. Parce que l'État n'est pas l'État du peuple, parce que la religion officielle n'est pas religion de leur classe, parce que leur cœur est plus pur que la rosée du matin. Et c'est leur conscience profonde et humaine qui leur sert de Code civil et d'actes de mariages. (ALEXIS, [1955] 1998, p.143).

Ainsi par le biais de cette cérémonie nuptiale, le narrateur met en exergue l'inexistence de l'État dans les milieux ruraux. Cette inexistence est observée à travers l'absence totale des services publics dans les milieux ruraux où le peuple est livré à lui-même. Voilà pourquoi le narrateur Alexis n'hésite pas à dramatiser l'opulence des élites économique et politique du pays. Face à l'absence de l'État ou d'institutions devant garantir un peu d'équilibre social, la masse croupit dans la misère. C'est justement contre une telle misère que des personnages comme Jean-Luc s'insurgent : "Moi, je vous dis, il faut en finir avec les mulâtres, ces gens-là nous prennent toutes les places sous le nez ... Nous autres noirs, nous mangeons les dents". (ALEXIS, [1955] 1998, p.30). Cette



déclaration est très intéressante pour penser non seulement la description des deux mondes dans ledit récit, mais aussi une lente prise de conscience de leur condition matérielle d'existence chez plusieurs personnages du roman, comme on peut encore l'observer dans l'extrait ci-dessous :

– Si c'est pas une pitié de voir tout ce que ce monde peut s'envoyer, tandis que nous on ne trouve presque plus rien à manger, disent les femmes. Quand sortaient les jeunes bourgeois ivres, allant chercher un coin pour vomir et se retaper un peu afin de continuer la bacchanale, des quolibets les accueillent. D'autres s'exclamaient: – C'est scandaleux! Faire ça pendant une telle pénurie! (ALEXIS, [1955] 1998, p.186).

Cette scène arrive dans une fête de commémoration dans laquelle ont participé des membres du gouvernement, de l'élite économique et des membres du corps diplomatique. Ainsi des institutions étatiques telles que la police et le parlement se mettront aux côtés des gens qui ont, ironise le narrateur : “Ces liens s'appellent la police de propriétaires fonciers, qui dominant le parlement. C'est la loi de fer de l'état des riches contre les pauvres [...]”. (ALEXIS, [1955] 1998, p.30). Cela dit, l'État est au service de ceux qui ont, et, par conséquent, comme relate le narrateur, “quand on a faim, on souffre en silence, mais on respecte le bien du prochain”, les institutions étatiques sont là pour assurer que les biens de l'autre soient respectés et sécurisés, elles sont là pour protéger et servir les gens qui ont.

Le narrateur peint les espaces des élites économiques avec mille et une fleurs, afin de mettre en relief l'abîme socio-économique et culturel existant entre le monde de ces derniers et de celui de la masse populaire : deux mondes qui partagent le même espace, le même territoire. Alors que la masse défavorisée gagne les rues pour exiger du mieux-être auprès du gouvernement, le président de la République Sténio Vincent et son premier ministre Paturault ne s'inquiètent pas, ne se font pas de souci, préfèrent ironiser sur la situation du peuple. Les allusions à la stratification sociale et au comportement grossier des dirigeants ne manquent pas dans le récit ; les scènes où le narrateur met en exergue l'abîme entre les deux mondes qui cohabitent l'espace narratif ne manquent pas. *Lodyans* sur *lodyans*, le narrateur critique, dénonce l'incompétence, l'insouciance totale de ces dirigeants à l'égard des dirigés. Ces scènes qui pourront bien inspirer la pitié ou provoquer le rire, selon la sensibilité de l'interlocuteur/spectateur, situent les intrigues de *Compère Général Soleil* à mi-chemin entre le mode narratif et le mode dramatique.

## 5. En guise de conclusion

Dans *Compère Général Soleil*, Alexis fait de la trace du temps passé et de l'histoire un des motifs majeurs de son entreprise. D'une part, on a vu que la figuration de rires et de chansons dans le récit offre des substrats au narrateur alexisien pour plonger les

intrigues du roman dans un passé immémorial, un passé lointain, dans lequel il puise les éléments folkloriques du peuple du roman. Ces éléments-ci permettent d'observer que la colonisation, l'esclavagisation, a laissé des traces, des séquelles dans la mémoire des peuples qui en sont issus. L'occurrence de rires et de chansons nous permet de faire un inventaire de certaines traces, de certains *détours* ou encore des *marronnages* dans cette entreprise d'Alexis. Ces deux éléments figurent ici comme un marqueur pour concilier un héritage frondeur en même temps que contestataire de l'identité du peuple haïtien. Ils offrent à Alexis l'opportunité de (ré)inventer l'identité de l'*être-haïtien* dans sa complexité. À cette idée s'articule l'observation de René Depestre selon laquelle dans ce roman d'Alexis :

il y a de tout: ... Dans ces pages, le lecteur haïtien mieux que tout autre, se découvre, s'explique, apprend à se connaître, s'émerveille, se chuchote les vérités de sa révolte et de sa tendresse. (DEPESTRE, 1976, p.193 cité par CHARLES, 1984, p.103).

D'autre part, l'examen critique de rires provoqués par la *lodyans* nous a permis de voir comment Alexis présente l'inégalité socioéconomique du peuple dans son récit. La figuration de rires et de chansons dans l'organisation de *Compère Général Soleil* de Jacques-Stéphen Alexis constitue donc un élément fondamental pour y appréhender l'idéologie, la pensée du narrateur alexisien. Cela dit, l'entrelacement de ces deux éléments jouent un rôle important dans les signifiés élaborés par l'organisation de ce récit d'Alexis, permettant d'y inventorier un ensemble de cris, des cris contre la diminution de l'*être-humain*, des cris contre l'injustice ou l'inégalité socio-économique, des cris contre l'aliénation culturelle et religieuse. Tous ces cris sont dé-con-figurés dans le roman *Compère Général Soleil* à travers d'un langage teinté d'ironie.

## Références

- ALEXIS, Jacques–Stéphen. *Compère Général Soleil*. [Paris: Gallimard, 1955] Port–au–Prince: Éditions Fardin, 1998.
- \_\_\_\_\_. Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens. Comentário: Maximilien Laroche (Universidade Laval). [*Présence Africaine*, 1956]. *Dérives*. Montréal, n.12, 1970. p. 245–271.
- \_\_\_\_\_. Où va le roman ? [*Présence Africaine*, 1957]. In. GILLEROT, Dominique *et all. Intersections* : Jacques Stéphen Alexis. Bruxelles : Coopération par l'éducation et la Culture (CEC), 2013, p. 71–87.
- BOADAS, Aura Marina. *Lo barraco en la obra de Jacques Stephen Alexis*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos; Fundación Celarg, 1990, p. 5–99.
- BÉCHACQ, Dimitri. Les parcours du marronnage dans l'histoire haïtienne : Entre instrumentalisation politique et réinterprétation sociale. *Ethnologies*. Vol. 28, n° 1, p. 203–240. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/014155ar>>. Consulté le 20/12/2017.
- BERGSON, Henri. *Le rire : Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1940.
- CHARLES, JUDITH. *L'indigénisme dans le roman haïtien*. (Mémoire de Maitrise en Lettres) Faculté des Études Pós–Graduées – Université McGill, 1984, 166f.
- CORDIER, Adeline. Le rire dans la chanson française: facette populaire d'une exception française? In. DUNCAN, Alastair B.; CHAMAYOU, Anne Chamayou (dir.). *Le rire européen*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2010, p.145–158.
- DALEMBERT, Louis–Phillipe; TROUILLOT, Lyonel. *Haïti: une traversée littéraire*. Paris: Cultures frances/Éditions Philippe Rey, 2010 / Port–au–Prince: Presses nationales d'Haiti, 2010. p. 24–25.
- HILARION HILARIUS. In. *Dictionnaire Lexilogos Latin graffiot*. 1934, p.746–748. Disponible sur : <<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=Hilarius>>. Consulté le 12/07/2019.

KONGOLO, Tshitungu Antoine. Préface : Le conte comme méthologie de liberté. VÉTÉ-CONGOLO, Hanéta. *L'intéroralité caraïbénne: le mot conté de l'identité, vers une esthétique caraïbénne*. Saint-Denis: Connaissances et Savoirs, 2016, p. 11-14.

LAROCHE, Maximilien. *La double scène de la représentation: oraliture et littérature de la Caraïbe*. Québec: Grelca, collection Essai, no.08, 1991.

MUDIMBE-BOYI, M. Elisabeth. *L'oeuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis: Une écriture poétique, un engagement politique*. Montréal: Humanitas nouvelle optique, 1992.

PIERRE Schallum. *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis: esthétique, éthique et pensée critique*. (Doctorat, en Philosophie). Université Laval: Québec, 2013, p.345f.

PRICE-MARS, Jean. *Ainsi Parla l'Oncle : Essais d'Ethnographie*. New-York: Parapsycology foundation, Inc., 1928.

\_\_\_\_\_. *Formation ethnique, folk-lore et culture du peuple haïtien*. 2a. Éd. Port-au-Prince, Haïti: Imprimerie N.A. Theodore, 1956.

VÉTÉ-CONGOLO, Hanéta. *L'intéroralité caraïbénne: le mot conté de l'identité, vers une esthétique caraïbénne*. Saint-Denis: Connaissances et Savoirs, 2016.

---

A literatura, as canções e a humanização das práticas sociais com o ensino da língua escrita

Literature, songs and the humanization of social practices with writing language teaching

---

Roberto Baron

Doutorando do Programa de pós-graduação  
em Linguística da Universidade Federal  
Santa Catarina – UFSC – Florianópolis, SC  
[r.baron@posgrad.ufsc.br](mailto:r.baron@posgrad.ufsc.br) e [rorobato@gmail.com](mailto:rorobato@gmail.com)

Marcos Antonio Rocha Baltar

Professor do Programa de pós-graduação em  
Linguística da Universidade Federal Santa  
Catarina – UFSC – Florianópolis, SC  
[marcos.baltar@ufsc.br](mailto:marcos.baltar@ufsc.br)

<https://orcid.org/0000-0002-2784-1518>

<https://orcid.org/0000-0003-4320-5842>

Recebido em: 27/08/2019

Aceito para publicação em: 21/12/2019

---

## Resumo

A análise de canções “Vai Vir Ar” e “Cálice” compara representações de mundo, relações de poder, historicidades, alteridade dialógica e identidades à época das composições. Considera canções para ensino da língua como libertação. A interdisciplinaridade com as ciências humanas segue estudos literários, artísticos, filosóficos, da linguística aplicada, da história social da música, da língua como prática social, da pedagogia da libertação e da análise crítica de gêneros. Situa as canções na realidade política e social contemporânea, notadamente a brasileira.

**Palavras-chave:** Canção; Canção de protesto. Linguística aplicada crítica. Análise crítica de gênero. Ensino e aprendizagem da língua.

---

## Abstract

*The analysis of songs "Vai Vir Ar" and "Cálice" compares representations of world, power relations, historicity, dialogical alterity and identities at the time of the compositions. Considers songs for teaching language as liberation. The interdisciplinarity of songs with the humanities follow literary, artistic, philosophical studies, applied linguistics, the social history of music, language as a social practice, the pedagogy of liberation and critical analysis of genres. It situates the songs in political and social contemporary reality, notably the Brazilian one.*

**Keywords:** *Protest song. Poetry. Applied Linguistics. Critical analysis of gender. Humanization with the teaching and learning of written language.*

## A canção popular e de protesto: um olhar transdisciplinar através da cultura, dos tempos e das ciências

*O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação.*  
Mikhail Bakhtin

*A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero.*  
Theodor Adorno

A literatura, a canção popular a poesia e a música criam uma ligação histórica, artística, literária e linguística muito forte entre a oralidade e a escrita, entre o cotidiano e o acadêmico, entre o erudito ou o canônico com o popular. Nas linhas de seus textos multissemióticos é possível ler, ver, sentir e ouvir diálogos entre as áreas sociais e da economia, da política com a disputa de poder, entre opressores e oprimidos, entre artistas e pessoas comuns. Entendemos que o ensino formal da língua escrita e oral ainda está longe de oferecer conhecimentos para os seus estudantes que a literatura e as canções populares já oferecem e divulgam no cotidiano, conhecimento que nas práticas escolares nem sempre é autorizado ou validado. Entre os efeitos disso é possível reconhecer a desmotivação de estudantes para aprendizagem da língua dita *oficial*.

A análise das canções “Vai Vir Ar”<sup>3</sup> e “Cálice”<sup>4</sup> que trazemos aqui compara representações de mundo, relações de poder, historicidades, alteridade dialógica e identidades à época das composições. Considera as canções para ensino da língua escrita como libertação. Este movimento busca situar-se em uma interface entre áreas de conhecimentos como Artes, Literatura, Linguística, Gênero do Discurso, Linguística Aplicada Crítica, Educação Escolar, Ensino da língua/linguagens, Semiótica, por intermédio da comparação de canções compostas em dois períodos históricos diferentes da vida política brasileira, que contrastam em popularidade na mídia, mas que permitem lembrar e trazer à realidade contemporânea conhecimentos que talvez só possam ser recuperados por meio das canções *de protesto*. Segundo Baltar et al (2019, p.17–18)

---

3 Vai Vir Ar: do Álbum “Luzes Acesas” de Marcos Baltar: link <https://www.youtube.com/watch?v=BDAduOH9dtQ>. Acesso em 11/02/2020.

4 Cálice: Letra e música: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45121/> acesso em 11/02/2020

No domínio da linguística de perspectiva interacionista do Círculo de Bakhtin, Volochinov (1997) e Bakhtin (1997), Schnewly e Dolz (2004) a canção pode ser definida como um *mega-instrumento* a serviço da interação humana, um gênero do discurso multissemiótico com unidade temática, unidade composicional e estilo. A canção associa signos sonoros, combinados simultaneamente (harmonia) e sucessivamente (melodia), seguindo certa ordem e proporção (ritmo), cujas características principais são altura, duração, intensidade e timbre (MED, 1996), com signos verbais: palavras organizadas em poesia (estrofes e versos) ou em prosa (parágrafos e frases).

Por meio do gênero *canções de protesto* podemos sentir os efeitos discursivos de uma ideologia, de um significado das manifestações políticas, não divulgados, mas censurados ou sonogados do público, que são destaque nesta análise comparativa, como forma de contestação e resistência. Gênero que marcou um período específico da história brasileira, quando, de acordo com Tatit (2004, p. 50/51/52) proporcionou uma das poucas oportunidades de voz para a população, representada por artistas de diferentes classes sociais, da elite da zona sul carioca, Rio de Janeiro, como Nara Leão, Zé Kéti<sup>5</sup> do subúrbio de Piedade, do mesmo estado, que teve a parceria com Carlos Lyra no “Samba da Ilegalidade”<sup>6</sup>, que só foi possível encontrar com o título “Samba da legalidade”. Por que será? Ambos, Nara e Zé Kéti, se aliaram ao maranhense João do Vale, por exemplo, que se alinharam aos movimentos estudantis e do cinema politizado, e formaram um movimento de resistência ao golpe militar de 1964, com a realização do show Opinião<sup>7</sup>. O cinema politizado, em 2019/2020, tem no filme “Democracia em Vertigem”<sup>8</sup> de Petra Costa, uma produção que marca a resistência contemporânea. Segundo Tatit (2004, p.51)

A canção, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se “falar” dos problemas que afligiam a sociedade, por isso, até mesmo cineastas ou aficionados do cinema como Ruy Guerra e Sérgio Ricardo não deixaram de engrossar as fileiras do “protesto” ao lado de Edu Lobo, Sidney Miller, Gilberto Gil (em sua primeira fase), até atingir o apogeu do gênero com Geraldo Vandré.

As canções de protesto, não unicamente elas, inicialmente mencionadas no recorte acima descrito, mas as canções que se seguiram, até o momento político que se impõe na

---

5 Samba da Legalidade – Zé Kéti – interpretação de Flavia Dantas – <https://www.cifraclub.com.br/ze-keti/1766900/letra/> acessado em 15 de Julho de 2019.

6 Samba da Legalidade – Carlos Lyra: <https://www.cifraclub.com.br/carlos-lyra/709876/letra/> acessado em 15 de julho de 2019.

7 Show “Opinião em 1965 – <https://www.youtube.com/watch?v=p-1-4sFqfLg> acessado em 15 de julho de 2019.

8 Filme Democracia em vertigem, reportagem e trailer oficial nos links

<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-01-13/brasileiro-democracia-em-vertigem-de-petra-costa-disputa-oscar-2020.html> e <https://www.youtube.com/watch?v=vwZ5m10y1rQ> acesso em 11/02/2020.



contemporaneidade da escrita deste artigo, 2019/2020, são talvez a maneira mais conhecida de manifestação de uma sociedade oprimida e reprimida.

Assumimos neste artigo a posição de sujeitos engajados, participantes, “indisciplinados” (Moita Lopes, 2016), historicamente constituídos, de pesquisadores comprometidos a problematizar seu próprio modo de posicionamento social, político e de atuação como professores e cidadãos, comprometimento necessário, segundo Moita Lopes (2016, p.102) para analisar objetos com sentidos e significados tão heterogêneos e complexos como as canções.

Essa compreensão de sujeito social tem chamado a atenção para sua natureza fragmentada, heterogênea, contraditória e fluida (Moita Lopes, 2002; 2003), sendo também entendido como sempre aberto a revisões identitárias. Nesse sentido, é a minha própria sócio-história que está inscrita no que estou focalizando aqui ao me posicionar diante da LA.

Nosso posicionamento não é politicamente nem socialmente neutro, como também não é o dos artistas das canções analisadas, até por conta de nossa formação e filiação científica, a Linguística Aplicada, e artística, como a do Marcos Baltar, que além de cientista, é músico. Por isso é provável que em determinados momentos da análise assumamos a voz de nossa condição política e social. Segundo Rajagopalan (2016, p. 27) “A crença na existência de dados teoricamente inocentes e neutros é um dos mitos que ainda rondam o imaginário do cientista, não obstante todos os recentes esforços por parte da filosofia da ciência como Kuhn (1962) e Feyerabend (1975)”.

As canções, objetos de análise neste artigo, foram compostas, escritas e publicadas, num hiato de tempo, em que, cultural e historicamente cogitava-se como superado o autoritarismo político ou uma ditadura civil-militar, 1964-1985, com “Cálice”, e “Vai Vir Ar em 2016-2017. E, então questionamos: de que forma o autoritarismo novamente recobrou suas forças? Será que faltou educar para a consciência política?

Com as canções, é possível ensinar e aprender sentidos e significados que talvez só podem ser percebidos de forma heterogênea, através das múltiplas formas de expressão e interação artística oferecidas na música, na poesia, no cinema, no teatro, na internet, na literatura, em vídeos do *youtube*<sup>9</sup> que proporcionam a multiplicidade de meios e condições de se expressar com recursos multissemióticos, verbais, sonoros e discursivos complexos, com textos poéticos completos em seus sentidos, significados e estrutura, oferecendo condições de superação linguística nesta luta constante de construção/desconstrução de narrativas históricas. Nessa multiplicidade de meios, a construção e desconstrução

---

9 Plataforma de hospedagem de vídeos e imagens em movimento: <https://www.youtube.com/> acesso em 10/02/2020.

representam a diferença para superar ou não as dificuldades, desejos, objetivos pessoais e ou coletivos, com sentidos e significados que, se percebidos, podem manter acesas as esperanças de viver com dignidade, bem-estar, tolerância, acesso aos direitos da pessoa humana e resistência ao silenciamento histórico de suas próprias vozes e manifestações de luta. Segundo Gomes (2017, p.85/86)

Nesse sentido, a existência de múltiplas linguagens sempre marcou o processo de comunicação e interação humana, todavia, o posicionamento de assumir outros sistemas semióticos, recursos semióticos ou linguagens/semioses como objetos de estudo tanto para leitura quanto para escrita é algo ainda muito novo, considerando-se as transformações tecnológicas pelas quais a sociedade hipermoderna está passando hoje.

Os estudos das canções populares e de protesto como as estudamos e conhecemos hoje, só se tornou possível por conta da transdisciplinaridade, da “libertação de autores” como João Cabral de Melo Neto. Sant’Ana (2014, p.70–72) nos diz que: “[...] disso tudo se pode concluir que, num certo momento, o teatro, o cinema, a literatura e a música se cruzaram, movidos por interesses ideológicos e estéticos. Alimentavam-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante.”

Por sua vez, “É importante também notar que Bakhtin dá início à sua aproximação com a visão literária a partir do gênero lírico e reencontra originariamente nele a relação de alteridade dialógica entre pontos de vista diferentes.”(PONZIO, 2017, p. 31) O mundo dividido entre o eu e o outro é a forma como Bakhtin organiza as relações entre os sujeitos e a linguagem e que denomina como “divisão arquitetônica do mundo”.

Esta divisão arquitetônica do mundo em eu e em todos aqueles que para mim são outros não é passiva e casual, mas ativa e imperativa. ... , mas é o plano ainda-por-se-realizar [zadannyi], da minha orientação no existir-evento, uma arquitetônica incessante e ativamente realizada por meu ato responsável, edificada por meu ato e que encontra a sua estabilidade somente na responsabilidade do meu ato. (BAKHTIN, 2017, p. 143)

A necessidade de se revelar quase que de forma desinteressada, cercada de humor, mas cheia de sentidos e significados, com muitos totalmente subentendidos, relaciona a origem das canções com a riqueza poética, artística, musical e linguística da literatura, de acordo com Sant’Ana (2014), das canções de protesto e de artistas como Francisco Buarque de Holanda, Chico Buarque, coautor de Cálice, objeto de nossa análise.

É importante assinalar o nome de João Cabral de Mello Neto neste contexto, pois ele é a bifurcação de duas linhas da poesia brasileira. Dele tentaram se apoderar os vanguardistas de 1956. Dele também partiram os poetas sociais em revanche ao formalismo estéril das vanguardas. Não é a toa que seu livro publicado em 1956 reunindo peças anteriores se chamasse *Dois águas*. Nele estão a pesquisa estética e

o texto de forte teor social. Nele está o limpo de “Uma Faca Só Lâmina” e o sujo de “Morte e Vida Severina”. Pois é esse “sujo” que os poetas em torno de Violão de Rua elegeram em oposição ao limpo e antisséptico concretismo inspirado nas escolas alemãs de artes plásticas em Ulm e Bauhaus.

E é dessa linhagem universitária com preocupações sociais que vem surgindo a música de Chico Buarque de Hollanda. Nesse sentido, o fato de Chico ter colocado música em Morte e Vida Severina é um acontecimento de repercussão na literatura e na música popular. Veja-se a respeito o depoimento do compositor e do poema durante a Exposia I, realizada em 1973 na PUC-RJ. Parece haver uma identidade entre o texto de Cabral e outros textos escritos, tanto por Geraldo Vandré como por Chico Buarque e Carlos Capinam. (SANT’ANA, 2014, p. 74/75)

O futuro, o amanhã, é a situação que Santa’Ana (2014) nos apresenta com a qual seria possível inferir a inspiração de Marcos Baltar na composição “Vai Vir Ar”. Em suas análises das poesias “Disparada” de Geraldo Vandré e Theófilo Filho, e “Ponteio” de Edu Lobo e Carlos Capinam, Sant’Ana (2014, p.79) comenta que

Tanto uma canção quanto a outra desenvolve, entre outros temas já assinalados, aquilo que Walnice Galvão chamou, num artigo citado por Tinhorão, “o dia que virá”. Ou seja: o deslocamento do conflito para uma realização futura em que realizarão utopicamente os anseios e sonhos.

Portanto, após esta breve apresentação do contexto literário e político das canções em análise, segue a sistematização de nosso projeto de dizer com os tópicos “As canções na oposição do crítico ao conservador”; “A linguagem literária e o efeito dos subentendidos no discursivo”; “Voltou o tempo de perguntar-nos: “que povo é este?”; “Quando as canções não são apenas diversão, alegria, festa e entretenimento?” “Como a educação, a arte, a violência e a opressão social apaga identidades?”; e “A literatura, as canções e a humanização das práticas sociais no ensino da língua escrita.”, como conclusão.

### **As canções na oposição do crítico ao conservador**

As canções trazem artefatos simbólicos como as “representações do mundo, identidades e relações sociais” (BONINI, 2013). Nossa análise recairá sobre as letras de duas canções de protesto exemplares deste gênero; uma na vida política de Florianópolis, contexto local e brasileiro, e outra no contexto nacional. As canções foram criadas em dois momentos históricos, separados por um tempo cronológico de 35 anos, mas bem próximas no conteúdo de suas manifestações de protesto, na história da música nacional: a canção de Marcos Baltar “Vai Vir Ar”<sup>10</sup> (2016/2017) e a canção “Cálice”<sup>11</sup> de Chico

---

10 Vai Vir Ar: Link <https://www.youtube.com/watch?v=BDAduOH9dtQ>

11 Cálice: Link <https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY> com acesso em 11/02/2020

Buarque (Francisco Buarque de Holanda ) e Gilberto Gil (Gilberto dos Passos Gil Moreira) (1972/1978), com a participação de Milton Nascimento.

Convidamos, para além da análise das letras das composições aqui propostas, letra da canção Vai Vir Ar no anexo 1, ao final do artigo, também ouvir e sentir as sonoridades das respectivas canções, compartilhando com o produto da criação destes dois artistas. Os links para as canções estão no rodapé desta página.

A escolha destas canções, e não de outras, está vinculada ao fato de os articulistas terem vivenciado os dois momentos políticos e sociais que marcam a criação das canções, em locais e momentos distintos de nossa formação política, intelectual e acadêmica. Interferiram na escolha a consciência de luta nas esferas acadêmica e da educação básica, com uma perspectiva de proposta de ensino da língua *oficial* com o seu uso social definido nas práticas sociais em que transita esse gênero. Segundo Bonini, (2014, p.17) “Recorre-se, neste caso, à análise comparativa dos exemplares de um gênero”. No caso das canções escolhidas, a complexidade analítica aumenta pois foram motivadas por práticas sociais em datas e locais diferentes, embora a composição da canção de Marcos Baltar possa ter sido influenciada pela canção “Cálice”, ou pelo seu autor, pelas práticas sociais que a originaram, ou as que dela se originaram, pois se materializaram antes na história e na arte.

A escolha da canção de Marcos Baltar está diretamente vinculada ao ambiente local, Florianópolis, SC e UFSC, contextos de nossa vivência e convivência social e acadêmica. A ideia original do artigo, e da inclusão de “Vai Vir Ar” como objeto de análise, segue uma sequência de situações motivadoras: inicialmente, estar no público do evento “TAC 8<sup>12</sup> em Ponto”, de 26 de setembro de 2017, dia do lançamento do álbum “Luzes Acesas”, no teatro Álvaro de Carvalho em Florianópolis; dia em que houve o insight de problematizar a importância das canções de protesto para a conscientização das pessoas sobre suas realidades mediatas ou imediatas. A ideia de analisar contrastivamente Vai vir ar e Cálice veio potencializar o argumento de que é possível ampliar os objetos de ensino da língua oficial, conforme Baltar et al (2019) descrevem em “Oficina da Canção – do Maxixe ao Samba–Canção, A primeira Metade do Século XX”.

Nos unimos na proposição de ensino da língua escrita a partir da língua falada, da língua do cotidiano, da língua usada nas práticas sociais a que estudantes têm contato antes da escola e fora da escola. O uso social da língua como prática social, que na escola, se transforma no ensino da leitura, da interpretação e da escrita da língua oficial e materna,

---

12 TAC 8 em ponto: acesso em 09/02/2020 nos links <https://secarte.ufsc.br/musica-e-teatro-na-programacao-do-tac-8-em-ponto-de-setembro/>, <http://www.anaba.com.br/app/arquivos/pdf/setembro-2017-20170927144701.pdf>, e <https://www.facebook.com/events/teatro-%C3%A1lvaro-de-carvalho/marcos-baltar-lan%C3%A7amento-do-cd-luzes-acesas-tac-8-em-ponto/1688979161146666/>.

a língua portuguesa. Segundo Pedralli (2013, p.93) “Para Paulo Freire, a leitura da palavra, da frase, da sentença, não pode significar uma ruptura com a “leitura do mundo”.” Marcos Baltar disponibilizou sua canção para análise pois com ela é possível fazer a ligação entre o ensino da escrita da língua oficial, com o uso do gênero canções de protesto.

Gostaríamos de salientar, que não tratamos aqui exclusivamente de métodos de ensino da língua oficial, mas pretendemos discutir como a comparação de canções consideradas gêneros multissemióticos do discurso historicamente constituídos podem revelar e oferecer sentidos, significados, valores e variáveis do contexto político e social, descobrir as interferências discursivas e ideológicas que podem ser exploradas, e incluídas na multiplicidade de métodos já estudados e desenvolvidos para o ensino da língua. Percebemos que com as canções é possível ensinar a língua oficial, explorando sua oralidade e escrita, fala (canto) e escuta, em textos complexos e completos, com a possibilidade de resgatar a historicidade da língua, do sujeito autor, da sociedade e das práticas sociais em que a canção foi composta e apresentada ao público, a possibilidade de ensinar como ver, perceber e interpretar os subentendidos, as metáforas, o uso da língua em práticas sociais que abordam situações de conflito, superação, opressão, dominação de toda a ordem como a política, racial, sexual, acadêmica, escolar, familiar, étnica e religiosa, por exemplo. As canções como artefatos artístico-culturais podem ser instrumentos de humanização e de motivação para estudantes na apropriação de uma língua, seja materna ou estrangeira.

A escolha da canção de Chico Buarque, além das raízes literárias anteriormente descritas, se justifica pela sua oposição à do Marcos Baltar. Chico e Gilberto Gil estão em evidência nacional na mídia e na publicidade que obtiveram, presume-se, pela voz de resistência, expressividade contextual e qualidade artística, situação política, do local, da motivação e da época em que eles a criaram e publicaram, tendo entre um momento e outro, da criação e publicação, um intervalo provocado por ações de censura<sup>13</sup> sobre produtos culturais exercida pelo governo federal.

Com os resultados da análise, pretendemos, também, iluminar nosso caminho de pesquisadores de práticas pedagógicas libertadoras e problematizar o silenciamento e a naturalização da luta de classes que afeta sujeitos com os quais convivemos cotidianamente, alunos, alunas e colegas de profissão, ancorados nos fundamentos da “Pedagogia do oprimido, da Autonomia e da Esperança”(FREIRE, 1970/1999/2013). Neste

---

13 Promulgação do AI5: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm) acessado em 15 de julho de 2019 e <https://canalcurta.tv.br/series/serie.aspx?serieId=576> acessado em 15 de julho de 2019  
Censura às músicas de Chico Buarque: <http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/a-censura-as-musicas-de-chico-buarque-na-ditadura-1964-1985/> Acessado em 28/02/2019

sentido estaremos dialogando com vozes que lutam, e que segundo os estudos de Bonini (2013, p.103/104), opõem o crítico a conservador.

A posição que adoto, neste artigo, é a de opor crítico a conservador, sendo que, nesse caso, em consideração à história brasileira – desde a época colonial –, o conservador remete ao projeto de poder da elite dominante: de intransigência com as organizações políticas populares, de compromisso com os interesses estrangeiros, e de importação de modelos sociais, culturais e econômicos, provenientes do exterior e, na fase atual, principalmente dos Estados Unidos e de determinados países europeus, como a França e a Inglaterra. [...] Em um mundo em que as narrativas oficiais – do mercado, do império, das ideologias conservadoras – são construídas tão efusivamente como verdades pela mídia jornalística conservadora e as versões contestadoras – que lhe são naturais – são relegadas ao esquecimento, a pesquisa acadêmica não pode ser mera observadora.

## **A linguagem literária e o efeito dos subentendidos no discursivo**

Compreendemos que a arte em geral, a literatura, a música, as canções de protesto, em específico, apresentam-se com grande potencial de interpretação dos discursos que não estão visíveis nos gêneros textuais que circulam nas esferas cotidianas das atividades humanas, além de constituírem-se como possíveis canais e vozes para que possamos nos manifestar.

Na literatura são importantes acima de tudo os valores subentendidos. Se pode dizer que uma obra artística é um potente condensador de valorações sociais não expressadas: cada palavra está impregnada delas. São justamente essas valorações sociais as que organizam a forma artística enquanto sua expressão imediata. (VOLOCHINOV, 2013, p. 88)

E, por conta da incompreensão dos subentendidos, dos efeitos discursivos que pode fazer circular, é que uma obra pode até não vir a ser reconhecida na sua contemporaneidade. Seu autor, muitas vezes é ignorado, é censurado e conhece a pobreza extrema em vida. Muitas vezes é rejeitado e condenado.

A vida das grandes obras (literárias) nas épocas futuras e distantes, como já afirmei, parece um paradoxo. No processo de sua vida post mortem elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação. Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem seus contemporâneos conheciam o “grande Shakespeare” que hoje conhecemos.” (BAKHTIN, 2011, p.363)

Por outro lado, os romances, os contos, as poesias, que são adaptadas como letras de músicas à linguagem musical (palavra cantada), assim constituindo-se em canções, transformam-se em potente artefato de interação social pelos sentidos que expressam.

Segundo Volochinov (2017, p.181) não são palavras que ouvimos, sinalizamos ou escrevemos.

Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana. É apenas essa palavra que compreendemos e respondemos, que nos atinge por meio da ideologia ou do cotidiano.

Seguindo o sentido do pensamento de Volochinov, acreditamos que não deveríamos continuar a ensinar a língua oficial só através do ensinar seu código, da sua imanência. Defendemos aqui o potencial discursivo das letras das canções e a expressividade dos textos e discursos literários nos processos de ensino da escrita da língua oficial e materna. Esta forma de ensinar língua e linguagem pode oferecer a superação do desafio de motivar estudantes a buscar o “Ar” dos sentidos e significados que podem pensar, expressar, dizer, sinalizar, ver, ouvir, ler, entender, escrever e estranhar: “que povo é este?”.

### **Voltou o tempo de perguntar-nos: “que povo é este?”**

A ideia de pesado e leve está presente nas canções em estudo: Chico e Gil, em 1973/1978, no final do processo de exceção, da ditadura civil-militar valem-se de metáforas para denunciar que [...] “De muito gorda a porca já não anda”; Marcos Baltar, em 2016, no início desse novo processo de exceção política, afirma que [...] “Depois que a nuvem da mentira da mídia do meio do céu vazar [...] Vai vir Ar”. Isso ocorre após um intervalo de tempo em que tivemos eleições para mais de 10 presidentes da república diferentes e ou 11 mandatos presidenciais, logo, somos testemunhas de que nosso país continua vulnerável a ataques de forças conservadoras (imperialistas, coloniais) que podem obstaculizar nossa leveza, retirar nosso Ar, limitar nossa capacidade de movimentar-nos com autonomia para ditar os rumos da nossa própria história.

E, nossa história ensina, mas poucos aprendem com ela. Bastou que uma narrativa fosse construída, um pretexto, um mote, uma mentira. Relembrando o passado da história política<sup>14</sup> brasileira: desde o império, proclamação da república, e depois quando, contra Getúlio foi “o mar de lama”, contra Juscelino a corrupção, contra Jango “o comunismo”, e contra Dilma, retorna o mote da corrupção. Por que será que retrocedemos ou ignoramos? Como aconteceram esses processos de “convencimento” e “manipulação”? Seria a

---

14 História política: artigo científico que faz referência a deposição de governos e golpes: link <http://periodicos.pucminas.br/index.php/virtuajus/article/view/16759> acesso em 11/02/2020.

efemeridade o abafamento e reificação das canções? Ou a arte e a educação já não formam o pensamento crítico em nosso país?

Paulo Freire defendeu que ensinar é um ato político assim como fazer política é um ato educativo.

Depois de Paulo Freire ninguém mais pode ignorar que a educação é sempre um ato político. Aqueles que tentam argumentar em contrário, afirmando que o educador não pode “fazer política”, estão defendendo uma certa política, a política da despolitização. Pelo contrário, se a educação, notadamente a brasileira, sempre ignorou a política, a política nunca ignorou a educação. Ela sempre foi política. Ela sempre esteve a serviço das classes dominantes. (GADOTTI, 1979, apud FREIRE, 2013, p. 13/14)

Voltamos à necessidade de dizer “Pai afasta de mim esse Cálice” e perguntar-nos: “como beber dessa bebida amarga”? Voltou o tempo de perguntar-nos “que país é esse?”<sup>15</sup> e atualizar para “que povo é este?” Voltou o tempo da mentira, da pós-verdade? Porque, segundo o TSE<sup>16</sup>, foi assim que votaram mais de 57 milhões, de eleitores, e outros mais de 42 milhões que se abstiveram, não compareceram ou votaram em branco ou nulo, contribuindo para eleger um projeto que tem como prioridade mudar versões, ignorar a história, censurar e apagar os discursos, girar a roda da história para trás.

Além de abrir frestas para que o currículo escolar possa ter as canções de protesto no ensino e aprendizagem da escrita da língua portuguesa, queremos lembrar alguns movimentos que defenderam os direitos à vida e à dignidade das pessoas no Brasil.

### Quando as canções não são apenas diversão, alegria, festa e entretenimento?

Em termos gerais, as canções, mesmo as de protesto, podem representar simples artefatos da cultura de massa, servindo para os interesses da *indústria cultural*, como alienação, divertimento, alegria, festa, prazer, entretenimento. Entre as manifestações que satirizam fatos e figuras políticas contemporâneas ao seu tempo, temos os exemplos publicados por M.M. (María Martín) no Elpais<sup>17</sup>, em cujas reportagens mostra as letras de músicas consideradas do gênero samba, talvez o samba canção, e por seu apelo político,

---

15 “Que país é esse?”: composição no link <https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/46973/> Legião Urbana – Renato Russo – 1978 acesso em 27 de agosto de 2019.

16 TSE: <http://divulga.tse.jus.br/oficial/index.html> acessadas em 27 de agosto de 2019.

17 As críticas e sátiras no carnaval:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/politica/1518446814\\_565470.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/politica/1518446814_565470.html) e

[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/politica/1453481908\\_074563.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/politica/1453481908_074563.html) acessados em 28/02/2019



poderiam fazer parte do gênero músicas de protesto, já que a sátira, como nas cantigas de maldizer e escárnio, utilizadas nos séculos XII, já eram uma forma de contestar ironicamente os valores, instituições, autoridades e a elite, e a elite pela elite, constituindo-se na origem provável ou de inspiração das canções de protesto. Seus autores, trovadores, declamadores e cantadores, faziam parte da elite social, e as cantigas, consideradas a “arte das elites da época, eram classificadas de acordo com seus gêneros: cantigas de amigo, de amor e cantigas de maldizer, que eram separadas em dois tipos, (LOPES ET ALL., 2011)<sup>18</sup>:

No já referido pequeno tratado sobre a Arte de Trovar que abre o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, o seu anónimo autor define-as, genericamente, como cantigas que os trovadores fazem quando querem “dizer mal” de alguém, estabelecendo em seguida uma diferença no que diz respeito ao modo: assim enquanto que nas cantigas de maldizer a crítica seria direta e ostensiva, nas cantigas de escárnio a crítica seria feita de modo mais subtil, “por palavras cobertas que hajam dous entendimentos” (ou seja, num registo de dupla leitura, o “equivoco”, ou hequivocatum, nas palavras do mesmo anónimo autor).

Nas monarquias, assim como nos tempos de ditadura civil-militar e nas ditaduras de estado, inúmeras situações e denúncias só podiam acontecer de forma dissimulada e clandestina, como foi o gênero musical de músicas de protesto contra a ditadura militar no Brasil. As páginas de internet, listadas no rodapé<sup>19</sup>, apresentam várias coletâneas de músicas compostas para combater e protestar contra a ditadura civil/militar que foi instalada em 1964. Entendemos que são manifestações contra o poder autoritário como também o são as canções “Cálice” e “Vai Vir Ar”. Estas, como gêneros do discurso dialógicos, representam a tentativa de denunciar momentos dramáticos da vida social e política brasileira.

A retomada do poder das forças políticas conservadoras, via eleições, oferece riscos de alterar fatos históricos, ou seja, fazer valer ou apresentar uma versão da história escrita que favoreça as forças dominantes, fazer valer apenas o lado da história que interesse a quem está retornando ao poder. E com isso silenciar as vozes que se fizeram ouvir por meio de movimentos e pesquisas como as da “Comissão Nacional da Verdade, criada com a lei 12.528 de 18 de novembro de 2011, instituída em maio de 2012, cuja finalidade foi trazer à luz do dia as violações dos direitos humanos no Brasil, até então só denunciadas

---

18 “Cantigas Medievais Galego-Portuguesas”, intitulado de “Gênero”, parágrafo dedicado ao gênero satírico. acessado em 06/12/2018, 28/02/2019 e 10/02/2020 através do endereço eletrônico <http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>

19 Links para coletâneas de músicas de protesto contra a ditadura militar instalada em 1964 acessados em 28/02/2019: <https://www.unasp.br/blog/9-musicas-para-entender-ditadura-militar/> e <http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-musicais/index.html>

por quem sofreu a tortura, no boca-a-boca pela população, por parte da imprensa engajada na luta pelos direitos humanos e por meio da arte, como nas canções.

Neste sentido, as canções de protesto de Chico Buarque e Marcos Baltar apresentam em comum um mesmo tipo de manifestação. Enquanto que Chico denuncia a falta de esperança com a metáfora do monstro “Na arquibancada pra a qualquer momento/ Ver emergir o monstro da lagoa” parece que o “Cálice” dos tempos do poder militar no Brasil e da censura artística, continuam muito presentes na manifestação de Marcos Baltar, que reclama das bombas de gás e dos canhões de água, mas em 2016. Se existiu um hiato de liberdade, que transparece nos versos “Depois que o respeito voltar / E a gente reaprender a falar sem gritar”, talvez teremos que esperar muito novamente para ver a estrela da liberdade, que Marcos Baltar poetizou, como a esperança para novos tempos, sentimento possível de significar a partir dos versos: “Que a roda da história girar/ Que estrela mais linda da noite/ Desse tempo escuro acordar”.

A análise dessas canções nos traz a indagação se de fato a história está girando para trás, se está voltando neste início do século XXI, um processo de alienação, reificação, naturalização da despolitização das gerações mais jovens, conforme o descrito por Tinhorão, ao tratar da música eleita pela ditadura militar para “divertir” e “encantar” os jovens da época (2013, p.355/356/357).

Para desmontar esses núcleos de fermentação político-ideológica marxista formados exatamente no interior da estrutura encarregada de fornecer quadros para o estado, o governo militar solicitou ainda em 1964 a colaboração dos parceiros americanos através da AID (Agency for International Development), iniciando-se então uma (p.355) série de acordos de assessoramento para a reforma do ensino “com vista ao desenvolvimento nacional”: era o fim dos debates políticos nas escolas [...] o seu esforço passou a desenvolver-se no sentido de evitar que as faixas urbanas mais jovens, então recentemente integradas ao ensino do segundo grau, fossem “contaminadas” pela experiência anterior. Ora, a mobilização dessa massa de jovens, ainda não politizada, no sentido do culto frenético de ídolos fabricados pela indústria do lazer - [...] quando a figura do jovem interiorano Roberto Carlos desponta, no Rio de Janeiro, dentre os demais intérpretes de versões de música norte-americana da moda, como o mais capaz de (p.356) personificar o estereótipo fabricado pela indústria - seu quarto LP, de 1964, já tinha como título *Roberto Carlos Canta para a juventude* -,...

Neste recorte é possível entender como foi a formação ideológica/escolar de pessoas que, na época eram consideradas como “massa de jovens” que não poderia ser “contaminada” e que foram testemunhas participantes do fim dos debates políticos nas escolas. Elas hoje são pais de jovens, muitos dos quais já são eleitores e eleitoras, e novamente “não podem ser ‘contaminados’”, com justificativas quase que iguais às de 1964. Defendem a família tradicional, posicionam-se contra as ameaças comunistas e

socialistas, criminalizam quem não é branco e heterossexual e promovem o fim do estado laico. A estas pessoas, foi apagada/sonogada parte da história, e existe uma nova tentativa em curso, e intencional, de reconstrução da história. Entre as "nuvens de mentiras" que precisam "vazar" estão os motes como o de livrar o Brasil dos "comunistas" e do "marxismo cultural". Portanto, em 2018, a repetição destes e de outros motes, enfeitados com *fakenews*, impulsionadas por Steve Bannon<sup>20</sup>, não foi mera coincidência. Mas como, respectivamente, Chico e Marcos Baltar cantam: "Quero perder de vez tua cabeça/ Minha cabeça perder teu juízo" e "Depois que a nuvem da mentira da mídia do meio do céu vazar", talvez consigamos transformar a tragédia em farsa e superá-la.

Tinhorão (2013, p.337 a p.367) descreve o fenômeno do "colonialismo musical" implantado pelo Regime Militar de 1964, e o fim das músicas ao vivo tocadas nas rádios e canais de tv do final da década de 1960 e durante a década de 1970, em decorrência da transformação cultural provocada deliberadamente pelo governo militar, de que se valeu a classe dominante para sobreviver, calar a juventude e defender seus privilégios. Esse foi o tempo da composição da canção "Cálice".

### Como a educação, a arte, a violência e a opressão social apagam identidades?

Segundo Baltar (2012, p. 31) "Saber ler os discursos e as formações discursivas das diversas esferas sociais é condição *sine qua non* para agir autonomamente em sociedade". A escolas e as universidades deveriam ser esses lugares de potencialização das liberdades da fertilização de projetos individuais e coletivos que promovam o bem social, jamais um lugar de opressão ou de alienação e resignação. Marcos Baltar, Chico e Gil, em suas canções, expressam um sentimento de indignação, contra o silenciamento de vozes, contra a violência e contra a opressão, situações que ocorrem de forma cíclica na história brasileira, já que sempre que o Brasil elegeu presidentes(a) que governam para o povo, e contrariam a hegemonia do imperialismo, estes(a) sofrem um golpe. "Depois que o senado explodir "; "que o último deputado cair""

O ensino da escrita da língua portuguesa com as canções pode gerar o senso de análise crítica e desenvolver o potencial de estudantes para perceber e se posicionar contra esta violência cíclica. O ensino fundado na Análise Crítica de Gêneros (ACG) nas escolas brasileiras poderia manter as "luzes acesas"<sup>21</sup> e ajudar a desfazer os processos de naturalização e reificação ideológica. Segundo Soares (2016, p. 336/337),

---

20 Steve Bannon: <https://www.biography.com/people/steve-bannon-022417> e <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45989131>

21 Álbum "Luzes Acesas" de autoria de Marcos Baltar: links: <https://soundcloud.com/user-90401320/jazmim/sets> e <https://www.youtube.com/watch?v=TTpYF2snpLE> acessados em 11/02/2020

[...] a ACG toma como foco de análise o gênero enquanto instância de realização das práticas sociais, de modo que, ao desnaturalizar a maneira de sua constituição, desnaturalizam-se também as práticas das quais ele participa. ... . Em se tratando de educação, como salienta Freire (1989), o professor assume a posição daquele que promove esse contraponto, que mobiliza diferentes discursos, dentre os quais estão os dos diferentes agrupamentos sociais com os quais o gênero em análise se relaciona, com intuito de possibilitar a reflexão sobre a relação entre agenciamento linguístico e construção ideológica, ou seja, reflexão e ação crítica a respeito da palavra mundo.

As lutas de poder e as manobras ideológicas são comuns na história da sociedade humana. Grupos sociais podem resistir organizando-se no parlamento, em sindicatos e até mesmo na guerrilha, mas é na arte, quando os regimes autoritários endurecem, que se estabelece e se retoma a vida e a resistência. As canções de protesto são, portanto, refúgios onde os artistas encontraram formas de evitarem o silenciamento e de se manterem vivos na história. Os exemplos das canções de Chico e Marcos Baltar poderiam ser ampliados e devidamente estruturados para outras linguagens artísticas. Mas, a preocupação quanto à diferença entre a arte consciente que emerge da verdadeira prática social e a *indústria cultural* não pode ser esquecida. Então não é qualquer canção que atende as propostas pedagógicas histórico-crítica e da autonomia. Adorno, de acordo com Freitas (2011, p.27) alerta que:

[...] Definitivamente, não é da diversão, do relaxamento, da descontração, fornecido pela indústria cultural. Esta, como vimos, é feita para aquele consumidor que se sente desgastado, tanto física quanto psiquicamente, no cotidiano, e que precisa de estímulos sensíveis que o façam recobrar a satisfação por sua identidade. A arte, de modo radicalmente oposto, exprime o sofrimento inerente à condição dos seres humanos, cindidos uns dos outros e em si mesmos. [...] A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação, a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero.

Mais uma lição que não foi aprendida neste período entre “Cálice” e “Vai Vir Ar. A violência criada ultrapassa as fronteiras de diversas esferas da atividade humana. Ironicamente, porque na educação pública são justamente os grupos políticos opressores que dominam a educação escolar, torna-se necessário conduzir a discussão a partir de uma proposta transdisciplinar de ciência como a prevista por Moita Lopes (2016, p.27) para a linguística:

A possibilidade política de que a pesquisa contemple outras histórias sobre quem somos ou outras formas de sociabilidade que tragam para o centro da atenção vidas marginalizadas do ponto de vista dos atravessamentos identitários de classe social, raça, etnia, gênero, sexualidade, nacionalidade, etc. Esse percurso parece essencial, uma vez que tais vozes podem não só apresentar alternativas para entender o mundo

contemporâneo como também colaborar na construção de uma agenda anti-hegemônica em um mundo globalizado, ao mesmo tempo em que redescreve a vida social e as formas de conhecê-la.

Mas só discutir e fazer análises olhando de fora não é suficiente. Os resultados das eleições de 2018 em nosso país comprovam esta realidade e sentimos a necessidade de fazer algo para que haja uma mudança significativa no processo de conscientização e formação das pessoas para o exercício pleno da cidadania.

A música de protesto, mais precisamente o gênero canções de protesto, se mostra como um recurso para que a história das pessoas não seja relegada ao esquecimento, pois além de resgatar e manter vivo um lado da história de vida e de atividades humanas que é “esquecido” no currículo escolar oficial, elas podem ampliar e tornar possível o ensino e a aprendizagem da escrita da língua oficial de forma transdisciplinar. Para Rajagopalan, (2016, p.126–127) “A linguística crítica [...] nasceu a partir da conscientização de que trabalhar com a linguagem é necessariamente intervir na realidade social da qual ela faz parte. Linguagem é, em outras palavras, uma prática social.”

As práticas sociais também podem ser opressoras. Mas ao formar de forma transdisciplinar é possível abrir perspectivas de superar essa opressão e seus agentes dominadores que silenciam vozes, conscientemente. Este silenciamento que pode ocorrer até com grupos majoritários, como o dos grupos étnicos que formam os não brancos<sup>22</sup>, representados por negros, pardos e indígenas, que hoje são a maioria na população brasileira, cujas esperanças por igualdade de condições sociais, econômicas e políticas sofrem rejeição com os discursos que predominam nas práticas sociais em curso, apesar de legalmente estar previsto na constituição federal a condição de igualdade perante as leis.

Lá no século XVI, a arte era o instrumento de submissão e civilizatório. Mas alguém sabe dizer de como eram então os gritos de socorro de indígenas ou povos nativos enquanto ocorriam os processos históricos de invasão, de colonização e dominação? No entanto seus gritos e clamores até são ouvidos, mas suas músicas, ritmos, danças são considerados como manifestações, pedidos de socorro? Seguem exemplos de trabalhos no sentido de registrar e manter vivas estas manifestações através de vídeos e trabalhos como: os de Moacir Silveira: Kworo Kango, canto indígena da tribo Kayapó<sup>23</sup>; ou TOWE<sup>24</sup>,

---

22 Grupos étnicos: acessado em 28/02/2019 <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-11/populacao-brasileira-e-formada-basicamente-de-pardos-e-brancos-mostra-ibge>

23 Canto indígena Kayapó: acessado em 28/02/2019 <https://www.youtube.com/watch?v=TQNMkjniq-w>

24 Canto indígena da tribo FULNI-Ô, Towe: acessado em 28/02/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=mMwpDd21KWg>

canto dos índios FULNI-Ô; a “Manifestação de indígenas Kaingang<sup>25</sup> e Guarani em Londrina/PR; as “Manifestações indígenas na cúpula dos povos”<sup>26</sup> no RIO+20 em 2012; ou ainda o evento realizado na UFSC<sup>27</sup> em 19 de Abril de 2010. Estas são vozes que foram esquecidas e que agora recebem um pouco de visibilidade, por exemplo, muitas delas lembradas apenas por meio da música e manifestações culturais. Com estas vozes esquecidas, também são esquecidos seus valores culturais e perdem-se inclusive a língua que era utilizada para expressar, registrar, interagir e significar a cultura, os objetos, as atitudes, os valores e as relações sociais. Percebe-se a urgência de ensinar a escrita da língua com as canções, pois com elas é possível ampliar a consciência de registrar as relações sociais e históricas, impedindo o apagamento e a repetição de processos de exploração e dominação social, religiosa e política, resgatando inclusive a diversidade de línguas nativas por exemplo.

E a arte, novamente, com seus recursos multissemióticos, aliada às tecnologias contemporâneas de registro e gravação de voz e imagem em vídeo ou fotografia, com seu poder digital de ampliação da divulgação como as redes sociais e a internet, poderia ser a linguagem, nas suas mais diversas formas de manifestação, que pudesse manter viva a vida destas sociedades e ou grupos de pessoas, seus valores culturais, linguísticos, sociais e ecológicos, por exemplo.

Além dos povos nativos que habitavam o país quando da chegada dos invasores, o Brasil foi palco de uma das maiores tragédias humanas: o tráfico de pessoas oriundas do território africano, trazidos como mão de obra escrava. As canções de protesto que ouvimos hoje, também sofreram influência de manifestações culturais introduzidas pelas danças, músicas e gritos de dor dos negros africanos, incorporadas à cultura brasileira através do maxixe, do lundu do choro, das modinhas, do samba e outros gêneros. Os sul-africanos cultivam a Senzenina,<sup>28</sup> canção de lamento e protesto, apresentada pelo maestro Cícero Alves. Gilberto Gil é referendado no projeto “Afreaka”<sup>29</sup> com cinco músicas “para tirar a negritude do armário”. Outro exemplo são as manifestações dos quilombolas<sup>30</sup>, da capoeira, realizado em 08 de agosto de 2014 no Rio de Janeiro, que apresenta um vídeo

---

25 Canto indígena Kaingang de Londrina/PR: acessado em 28/02/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=0aCe1Bqb-0U>

26 Cúpula dos povos: acessado em 28/02/2019 [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_gFLdb-rTo](https://www.youtube.com/watch?v=t_gFLdb-rTo)

27 Resistência indígena da UFSC: <https://www.youtube.com/watch?v=llwuxmMf7nA> acessado em 28/02/2019

28 Sul Africanos com a senzenina: acessado em 28/02/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=VS1H4si1iqI>

29 Afreaka: acessado em 28/02/2019 <http://www.afreaka.com.br/notas/top-5-musicas-de-gilberto-gil-para-tirar-negritude-armario/>

30 Quilombolas: acessados em 28/02/2019 <https://www.youtube.com/watch?v=rzdVaV4TIK0> e <http://www.acaodacidadania.com.br/?page=noticias&id=168>

de Música africana dos quilombos no centro Cultural Ação da Cidadania do Festival Cais do Porto Musical.

Mas por que a negritude teve que ir para o armário? O espaço deste artigo limita o número de exemplos, no entanto, num trabalho mais aprofundado seria alvissareiro trazer as manifestações específicas de povos de cada nação africana, cujas pessoas foram trazidas para o Brasil, além de outras pessoas que para cá vieram voluntariamente para morar e estudar, por exemplo, e com elas trazem as canções de protesto que expressam seus medos e angústias, e que tem na arte e nas músicas de protesto, muitas vezes, sua única forma de manifestação.

Por outro lado, a arte e a música, que veio e vem até nós, pode ser também um instrumento que silenciosamente, que sufoca e domina as identidades das pessoas. A música mecanizada, a música comercial, os cânticos religiosos, as esculturas e imagens sacras, os hinos militares, a música erudita, as pinturas canonizadas, algumas das suas correntes, são os exemplos mais cruéis de uma face opressora da arte a serviço das atividades econômicas, ideológicas e religiosas, que sem ninguém perceber, podem promover a desconstrução da identidade e da cultura das pessoas, impondo padrões de consumo, de comportamento, de conhecimentos e de arte por meio da educação. O ensino da Arte e da literatura valorizando só os cânones é prática reificadora, comum e natural nas escolas. O monolinguismo por decreto, é uma prática que no Brasil tenta apagar as marcas e identidades linguísticas, culturais e que já está naturalizada para grande parte da população. Em sentido inverso, a presença nas escolas de canções de protesto de diferentes culturas, como parte do processo transdisciplinar do ensino e aprendizagem da escrita na língua materna e oficial, também poderia colaborar para compreensão antropológica, artística e sociológica sobre povos originários, línguas de contato, de acolhimento, de diáspora e de fronteiras étnicas, culturais e geográficas e de migração ou ainda de imigrantes de diferentes origens, europeus e asiáticos, por exemplo, espalhados pelo Brasil.

Atuando solitariamente ou coletivamente, em conjunto com a sociedade local, músicos, artistas críticos de seu tempo, podem conseguir visibilidade para sua própria obra, e através dela, podem sensibilizar a sociedade para enxergar as marcas contemporâneas da opressão denunciando, farsas e injustiças sociais. Quando a canção de protesto, como um artefato social crítico, passa a repercutir na sociedade e esse debate é levado para a esfera escolar ou universitária, esta ação pode gerar um efeito histórico, fortalecendo os indivíduos para agir nas lutas pelo desenvolvimento e humanização das práticas sociais.

## **Concluindo: a literatura, as canções e a humanização das práticas sociais no ensino da língua escrita**

As práticas sociais vivenciadas pelos compositores Marcos Baltar, com a canção “Vai Vir Ar” em 2016 atuando em Florianópolis, e Chico Buarque e Gilberto Gil, com a canção “Cálice”, produzida e lançada em 1973 e 1978 no Rio de Janeiro, estão inter-relacionadas na temática, história política e social brasileira e nos aspectos constitutivos como poesia, letra de música, estilísticos e linguísticos. Os exemplos poderiam ser o ponto de partida para que professores e professoras explorem outras canções de protesto, ou outro gênero poético e de canção, para ensinar a escrita da língua oficial numa perspectiva transdisciplinar, como sugere a linguística aplicada contemporânea.

O professor ou professora ao ensinar a língua portuguesa que pretende incluir a canção de protesto em suas aulas, nas suas práticas escolares de ensino de leitura e escrita, por exemplo, não prevista no Base Nacional Comum Curricular, recém reformulada em 2018, terá que negociar com seus alunos e alunas esta inclusão e as canções por abordar, visto que, segundo Costa (2003, p. 21) “[...] o lugar que a canção ganha nos Parâmetros é, além de exíguo, desvalorizado: ligado seja à expressão de grupos fechados, a hábitos gerados pela mídia, ou ao universo de uma linguagem fora do normal.”, ou seja, as canções não estão nos livros didáticos, ou se estão, não estão na concepção que propomos aqui, fazendo uma interação e um diálogo entre a literatura, arte e cultura local, e a arte, cultura e literatura nacional, ou de outros povos, ou ainda buscando comparar canções de períodos históricos diferentes entre si, e ou que explorem vieses valorativos e políticos distintos, sempre com a canção inteira, a poesia, a música, o ritmo e a melodia.

Nesta negociação o professor/professora deve conhecer bem seus alunos, e, sugerimos considerar o momento histórico das composições, as disputas de poder político e econômico em jogo, e um olhar a partir da formação ideológica destes autores e também dos alunos, de seus pais e a predominância ideológica na própria escola. Conhecer este contexto é fundamental.

Por exemplo, Marcos Baltar compôs “Vai Vir Ar” num momento em que o imperialismo ianque, ávido por se apossar do petróleo brasileiro e juntamente com os rentistas nacionais e estrangeiros, decidem recolonizar o Brasil auxiliados pela mídia nativa. Chico Buarque e Gilberto Gil, escreveram em 1973 a música Cálice, censurada, lançada apenas em 1978, em parceria com Milton Nascimento, que denunciava o esgotamento da ditadura militar instalada no país em 1964 por motivos muito semelhantes ao golpe de 2016.

É possível reiterar que cada vez que o Brasil dá um passo em direção de sua autonomia econômica e ameaça a hegemonia norte-americana, quando os governos



eleitos pelo povo passam a governar para esse mesmo povo, os ianques juntam-se com a classe dominante nacional<sup>31</sup>, sabuja e, criando "motes" como "mar de lama", "comunismo" ou "corrupção", promovem um golpe de estado para retomar o controle político e econômico do país. Chico e Gil e Marcos Baltar em suas canções se manifestam contra essa realidade política, social, econômica, artístico-cultural. Os primeiros utilizam-se mais de metáforas pelo fato de existir forte censura nas letras: [...] "De muito usada a faca já não corta [...] De muito gorda a porca já não anda". Marcos Baltar é mais direto [...] "Depois que o senado explodir e o último deputado cair [...] Que a espada do Deus fado descer e a águia platinada e um tucano em pleno voo abater. Vai vir ar!" Outras situações poderiam ser elencadas, dependendo muito do poder de interpretação e de criticidade do público envolvido, da complexidade do processo de ensino e aprendizagem da leitura e da escrita.

A análise das canções "Vai Vir Ar" e "Cálice" comparou representações de mundo, relações de poder, historicidades, alteridade dialógica e identidades à época de criação das composições. Considerou as canções para ensino da língua como libertação. O exercício analítico buscou mostrar que é possível tratar das "representações do mundo, identidades e relações sociais" (BONINI, 2013) vigentes nos momentos históricos de criação das poesias e músicas na esfera escolar e acadêmica, em busca de uma educação libertadora. Além disso procuramos mostrar que processos educativos mais humanizados e um ensino-aprendizagem de língua/linguagem pautado pela transdisciplinaridade, que promova a conscientização crítica de professores e alunos e sua sensibilização pela arte, pode contribuir para a emancipação e autonomia das pessoas.

Consideramos que a canção de protesto pode se constituir em um material curricular rico e plural, ideologicamente e historicamente relevante para que as pessoas possam (re)conhecer as lutas por dignidade e direitos dos povos, ao longo de grande parte da história humana.

E por último, reforçamos nosso intuito de estimular outras pesquisas, admitindo que estamos atravessando momentos de incertezas, já que na versão da Base Nacional Comum Curricular, (BNCC), disponível na página do MEC<sup>32</sup>, o gênero canção é citado como um dos exemplos de gêneros do cotidiano e a palavra "canção" aparece 14 vezes nos conteúdos das séries iniciais, e só até os conteúdos do sétimo ano das séries finais do Ensino Fundamental, no entanto não num contexto de gênero discursivo para o ensino da língua oficial e ou materna.

---

31 Recomendamos sobre esse tema a leitura dos livros "A elite do atraso e "A classe média no espelho" do filósofo e professor Jessé de Souza. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0579479554424887>

32 BNCC [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf) e <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> acessados em 26 de Agosto de 2019.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução do russo: Paulo Bezerra. 1ª ed. 1992. 6ª ed. 2011. Ed. em russo: Moscou, 1979. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p.363.

\_\_\_\_\_, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. 3ª ed. São Carlos(SP): Pedro & João Editores, 2017. p.143.

BALTAR, Marcos Antonio Rocha. *Vai Vir Ar*. Música e Letra de Marcos Baltar. CD Álbum *Luzes Acesas*. Gravado nos Studios do clube 55. Florianópolis: 2016.

\_\_\_\_\_. *Rádio Escolar: uma experiência de letramento midiático*. Coleção trabalhando com... na escola/4. São Paulo: Cortez editora, 2012, p. 31

\_\_\_\_\_ et al. *Oficina da canção: do maxixe ao samba-canção. A primeira metade do século XX*. Curitiba: Apris, 2019, p. 17-18.

BONINI, Adair. Análise crítica de gêneros discursivos no contexto das práticas jornalísticas. In: SEIXAS, Lia; PINHEIRO, Najara Ferrari. (Orgs.). *Gêneros: um diálogo entre comunicação e Linguística Aplicada*. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2013, p. 103-120, p. 103/104.

\_\_\_\_\_, Adair e outros (org.). *Os gêneros do Jornal*. Coleção Linguística volume 4. Florianópolis: Editora Insular, 2014, p.17.

COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. *Revista Linguagem em (Dis)curso*. Acesso em 11/02/2020no link <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0401/040101.pdf>>. Tubarão, v. 4, n. 1, p. 9-36, jul./dez. 2003, p.21.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. (Coleção Leitura). 12ª.Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. MACEDO, Donaldo. *Alfabetização: Leitura do mundo, Leitura da palavra*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da esperança [recurso eletrônico]: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 1.Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013, p.13/14

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. 2ª edição (2003). Edição Eletrônica: dezembro de 2011. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011, p.27.

GADOTTI, Moacir. Prefácio Educação e Ordem Classista. Em: FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança* [Recurso eletrônico]. Título original: Educacion y cambio. 1ª ed. 2013 recurso digital. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013, (p. 6 a 14), p.13–14.

GOMES, Rosivaldo. *Leitura de gêneros multissemióticos e multiletramentos em materiais didáticos impressos e digitais de língua portuguesa do ensino médio*. Tese de doutorado apresentada ao instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. IEL/UNICAMP. Acessada em 15 de julho de 2019 através endereço eletrônico <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/325318/1/Gomes\\_Rosivaldo\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/325318/1/Gomes_Rosivaldo_D.pdf)> Campinas: Unicamp, 2017, p. 85/86.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. 1ª ed. (2006) 5ª reimpressão (2016). São Paulo: Parábola, 2016, p 27 e 102.

PEDRALLI, Rosângela. Usos sociais escolares e extraescolares da escrita no cotidiano feminino. Em: CERUTTI–RIZZATTI, Mary Elizabeth (Org.). *Linguagem e Escolarização. Alfabetismo e Leitura. Coleção Linguística*. Volume 2. Florianópolis: Editora Insular, 2013 (p. 91–130), p.93.

PONZIO, Augusto. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. Em: BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. 3ª ed. São Carlos(SP): Pedro & João Editores, 2017. (p .9 a 38), p. 31.

RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. 1ª Ed.(2003) 5ª reimpressão. São Paulo: Parábola, 2016, p. 27 e 126/127.

SANT'ANA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Nova Alexandra, 2014, p.72, p.74/75 e p.79.

SOARES, Vanessa Arlésia de Souza Ferretti. Análise crítica de gênero e o exercício de leitura da palavra mundo: diálogos possíveis. *Revista RBLA*. Acessado no link <<http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820169894>> . Belo Horizonte, v. 16, n. 3, 2016, (p. 335–364), p.336/337.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2004, p.51 a 52.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. 2ª ed.(2010) 1ª reimpressão. São Paulo: editora34, 2013, p.336 a 367, p.355/356/357.

VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich, do círculo de Bakhtin. *A construção da Enunciação e Outros Ensaios*. Organização, tradução e notas: João Wanderley Geraldi. Edição e Supervisão da Tradução: Valdemir Miotello. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2013, p. 88.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem - Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório: Sheila Grillo. São Paulo: Editora34, 2017, p. 181.

## Anexo

### Vai Vir Ar

Música & letra Marcos Baltar

(Links: <<https://soundcloud.com/user-90401320/vai-vir-ar-album-luzes-acesas>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=BDAduOH9dtQ>>)

Depois que a fumaça cinza

Da bomba que estouram nos meus pés  
sumir

Depois que a pressão d'água  
Do jato que empurra meu corpo pra trás  
ceder

Vai vir ar – Vai vir ar – Vai

Depois que o senado explodir que o  
último deputado cair  
Que a espada do Deus Fado descer  
E a águia-platinada-e-um-tucano em  
pleno voo abater

Vai vir ar – Vai vir ar – Vai

Eu pus um lenço novo pra me defender  
Eu fiz um verso livre pra contra-atacar

Eu já estou vendo a hora de você chegar  
Me abraçar e ofegante dizer  
Que a gente venceu! Venceu!

Depois que a nuvem da mentira da mídia  
do meio do céu vazar  
Que a roda da história girar  
Que estrela mais linda da noite  
Desse tempo escuro acordar

Depois que o respeito voltar  
E a gente reaprender a falar sem gritar  
E ouvir atento sem interromper  
Mas nunca deixar de expressar  
Aquilo que de fato é preciso dizer

Vai vir ar – Vai vir ar – Vai

Depois que a nuvem da mentira do meio  
do céu vazar

Arranjo: Alegre Corrêa

Violão: Alegre Corrêa

Voz: Marcos Baltar

Flauta: Roland Erhart

Baixo: Rafael Calegari

Bateria: Neto Fernandes

Teclado: Uilian Pimenta

---

Écriture et dénonciation ou l'émergence d'un espace discursif  
de la dissidence dans la littérature de l'extrême contemporain  
Cas d'étude : *La Préface du Nègre* de Kamel Daoud

Writing and denunciation or the emergence of a discursive  
space of dissent in contemporary extreme literature  
Case study: Kamel Daoud's *The Preface of Negro*

---

Yamina Bahi

Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed

Recebido em: 30/10/2019  
Aceito para publicação em: 21/12/2019

---

## Résumé

Notre article se propose de scruter les procédures déployées par l'écriture dans « La Préface du nègre » pour se détacher du normatif en matière de création fictionnelle. K. Daoud produit effectivement une œuvre qui renverse les codes en choisissant des formes déstructurées qui répondent au goût de la fragmentation et de la dissémination. Du système spatio-temporel disloqué à la représentation « anticonformiste » des personnages de la marge, en passant par le discours frondeur de la dénonciation, tous les procédés usités participent à la confection d'un texte « hors norme » marqué du sceau de l'éclatement sur tous les plans : narratif, linguistique, structurel, énonciatif et autres. En tant qu'acte langagier situé dans une isotopie de l'écart, la parole dissidente brutale submerge l'espace discursif générant de facto une certaine violence textuelle.

**Mots-clés :** Procédé. Ecart. Eclatement. Discours. Controverse.

---

## Abstract

*Our article proposes to scrutinize the procedures deployed by writing in "The Preface of the Negro" to separate from the normative in terms of fictional creation. K. Daoud actually produces a work that overturns codes by choosing unstructured forms that respond to the taste of fragmentation and dissemination. From the spatio-temporal system dislocated to the "nonconformist" representation of the characters of the margin, through the rhetoric of the denunciation, all the processes used contribute to the making of an "extraordinary" text marked by the seal of the bursting on all levels: narrative, linguistic, structural, enunciative and others. As a language act located in an isotopy of the gap, the brutal dissident speech submerges the discursive space generating de facto a certain textual violence.*

**Keywords:** Process. Deviation. Bursting. Speech. Controversial.

Des années 90 à nos jours, les hommes de lettres qui viennent à l'écriture dans l'espace littéraire maghrébin et algérien se cherchent et cherchent par là même à amorcer une forme de soulèvement de l'écriture confrontée à des impératifs spécifiques en ce début du 21<sup>ème</sup> siècle. Les productions maghrébines contemporaines d'expression française répondent au projet d'un affranchissement total qui paraît l'instrument incontournable pour dénoncer un temps, un siècle, une situation sociale peu normative car déroutante. Marqué par une ambition insurrectionnelle, le texte maghrébin veut vivre sa propre révolution esthétique scripturaire en déliaison avec le code européen hérité. L'écrivain algérien Kamel Daoud se place en marge des codes conventionnels, il n'hésite pas à secouer les formes obsolètes et les procédés désuets en matière de création. Son objectif est de défricher de nouveaux modes opératoires et de réaliser des expériences poétiques inédites. Il fait partie de ces écrivains qui submergent la scène littéraire maghrébine dans une perspective de détachement et d'innovation.

Dès lors, le champ textuel s'adonne volontiers au désordre, à l'incohérence et à la violence en récusant toute forme d'esthétique rationnelle. L'écriture est alors en crise, habitée par des fractures et objet de délire. Telle est la dynamique propre à « La Préface du nègre » recueil de nouvelles (2008) mettant en scène des personnages qui cherchent tous leurs voies égarées dans le monde actuel en menant une quête désespérée. Ils sont conscients de leur identité sauf qu'ils ne peuvent encore conférer un sens à leur vécu ou à leur avenir. Composé de quatre nouvelles saisissantes : « L'Ami d'Athènes », « Gibril au Kérosène », « La Préface du nègre » et « L'Arabe et le vaste pays de Ô », l'œuvre fait de la transgression la pierre angulaire de son édifice textuel, à travers l'agencement de formes fragmentées et de structures hétéroclites qui ébranlent l'homogénéité et l'uniformité du texte. Le lecteur semble manifestement dérouté car en phase avec une esthétique de la décousure et de la frustration même, qui ne manque pas d'enfreindre le « déjà fait » en multipliant les entorses et les infractions aux normes partagées. Une démarche qui s'inscrit indéniablement dans une isotopie de la marge et qui génère des effets de démantèlement et de dissémination au sein de l'espace textuel confectionné. La narration se veut fragmentaire et le discours aussi corrosif que frondeur. Quant aux sujets de l'action, il faut dire que leur configuration textuelle déroge en tout point au profil du héros conformiste. Autant de constats qui nous amènent à nous poser les questions suivantes : Quels sont donc ces procédés scripturaux ou esthétiques distanciés, déployés par l'écriture de l'affranchissement dans l'œuvre de K. Daoud ? Quel processus sous-tend l'articulation du contre-discours social émis ? Quels sont les jeux et les enjeux d'un tel éclatement textuel ?

A dessein de répondre au questionnement posé, nous procéderons au moyen de travaux, outils méthodologiques et grilles d'analyse qui correspondent à la nature du corpus et semblent à même de fournir quelques éléments de réponse à notre



problématique. Dès lors, nous organisons notre analyse autour des axes pertinents suivants :

1. La composante narrative du texte : le fragment comme procédé.
2. La composante discursive : le texte comme espace de dénonciation.
3. Ecart et éclatement : enjeux et finalité d'un choix esthétique iconoclaste.

Notre finalité dans le présent article est bien de saisir les tenants et les aboutissants d'une démarche scripturaire « non conforme au type » dans ses configurations narratives et discursives décousues voire disséminées. Notre finalité étant de démontrer au terme de l'analyse menée que l'œuvre de Daoud verse dans l'anticonformisme et le subversif non seulement pour désamorcer les clichés mais aussi pour amorcer une révolution esthétique et par là même social, ontologique et idéologique.

## **1. La composante narrative du texte : le fragment comme procédé.**

### **1.1 Les Marginaux : profil et quête des « anti-héros »**

K. Daoud déploie une stratégie d'écriture du personnage qui ne concorde point avec l'esthétique conventionnelle. En effet, le héros positif tant prôné par la tradition s'estompe car désacralisé pour laisser place à une figure déséquilibrée. Le récit procède manifestement à la démythification du héros classique, provoquant la destruction du mythe identitaire. Quels portraits les récits dressent-ils de ces personnages, qui les isolent tant des figures typiques de la fiction?

« L'Arabe et le vaste pays de Ô » est une nouvelle particulièrement représentative de la marginalité dont fait preuve la figure du héros. Le récit met au premier plan un personnage peint comme étant brun, d'à peine 33 ans, maigre avec des yeux vifs, doux. C'est un Arabe qui se retrouve seul sur une île déserte après avoir, à priori, chuté d'un avion. C'est un sujet anonyme se manifestant à travers l'unique instance personnelle (Je). Toutefois, il s'attribue le surnom de « Vendredi ». La fiction brosse le portrait d'un être non croyant qui a perdu la foi en Dieu et en la Création :

Je faisais face au même problème, la bouche ouverte sur des prières qui ne me convainquaient plus, seul parmi une foule qui ne remarquait pas mon silence. (...) Je vis dans un pays qui se lève et se couche en criant " Ô !" là où moi je fais semblant de crier avec les autres. (DAOUD, 2008, p.106)

L'anti-sujet est éloigné de toute croyance religieuse, en soif d'indépendance profonde et de détachement. Quand il évoque son impiété, le ton se fait virulent et le discours frôle quasiment le blasphème. De plus, cet être marginal emploie souvent un

langage trivial et licencieux, ce qui ne manque de gêner le récepteur. Au surplus, l'individu a renoncé à tout lien social et subsiste dans un espace d'enfermement, vivant comme sur une « île ». Celle-ci n'est qu'une image métaphorique renvoyant à l'isolement du sujet et l'absence de rapport avec autrui. En ce sens, la chute de l'avion est elle aussi une métaphore qui traduit la déliaison avec dieu ou la religion d'où la projection sur l'île inconnue d'un être agité, « dispersé ». R. Barthes écrit :

Lorsque nous parlons aujourd'hui d'un Sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé. (BARTHES, 1973, p. 146)

Dans cette perspective, la désarticulation de l'être ne porte pas uniquement sur les constituants internes, mais aussi sur la relation au monde où elle s'effectue comme rupture radicale. Par ailleurs, le seul vœu du sujet est de crier au monde entier son droit à la liberté, celle de choisir sa vie et son devenir, délivré de tout engagement social, moral ou religieux :

L'histoire peut se terminer sur le spectacle d'un Arabe sauvage, assis sur le sable, regardant la mer, propriétaire d'une île qui ne lui sert à rien. Une sorte de Hay Ibn Yakdane, dont le but n'est ni le pain et les outils comme Robinson, ni l'illumination ou la démonstration comme Avicenne. Seulement la Liberté, celle de choisir. (DAOUD, 2008, p.151)

A la fois protagoniste et antagoniste des faits, le personnage de la marge se bat contre un ennemi qui n'est autre que lui. Sa quête demeure, au surplus, inaboutie car dépourvue de la phase de reconstruction symbolique.

Dans « Gibrîl au Kérosène », il n'est plus question d'un personnage anéanti mais bel et bien d'un héros positif aux valeurs bien fondées. Le militaire aviateur enchaîne la création d'« Anges », c'est-à-dire d'avions. Son invention est rejetée de tous, personne ne croit en sa capacité de voler, nul n'ose lui accorder de l'intérêt. L'avion décolle et plane alors que le peuple est rivé sur son sol. Il n'élève même pas les yeux vers les airs et ne cherche point à se détourner de l'histoire d'une terre reconquise. Le militaire se fait alors le « prophète abandonné », incompris, écarté, qui tente inexorablement de guider son peuple vers un avenir meilleur :

Je me contente de rester debout, dans la longue tradition du devoir, et d'attendre que cette nation règle sa montre sur la mienne pour que l'on puisse enfin se dire quelque chose. (...) Je vais peut-être continuer à fabriquer des avions. Ou peut-être pas. Je ne sais plus si je vais pouvoir arrêter de le faire un jour. (DAOUD, 2008, p.48)

Le vol de l'avion se veut être la métaphore du détachement du passé et la quête du présent et du futur. Le héros s'affiche comme un « marginal », mais non au sens négatif du terme : la société ne partage pas ses idées révolutionnaires et le place de facto à l'écart parce qu'elle ne croit plus en ses héros d'aujourd'hui. Le personnage apparaît quelque part comme un visionnaire au profil prophétique qui s'acharne à faire entendre raison à un peuple arriéré, rétrograde :

J'ai cette impression presque honteuse à notre époque d'être un prophète que le ridicule tuera tôt ou tard, ou les enfants mal élevés qui jettent des pierres, ou les chiens sans maîtres. (DAOUD, 2008, p. 33)

Paradoxalement, l'anti-sujet en conflit avec soi et avec les autres, est choisi par Daoud comme le porte-voix du peuple. En fin de compte, le marginal s'affiche comme le défenseur des droits de l'homme, son but n'est autre que de se redresser et à fortiori de rétablir la situation calamiteuse de sa société en crise. Nonobstant, le parcours du personnage se veut inabouti, même dysphorique puisque le récit de la quête nous livre en fin de compte un périple tronqué et une posture héroïque défailante. Aucune reconstruction n'est entrevue et le sujet demeure réfractaire à toute forme de sociabilité.

Au plan de l'onomastique, Presque aucune désignation nominale n'est repérée, très peu de descriptions physiques qui ne s'avèrent que laconiques, les portraits rudimentaires, du coup, l'anonymat plane. Dès lors, la première personne du singulier acquiert une certaine intensité qui la promeut en qualité de personnage à part entière et non simple embrayeur de la narration<sup>1</sup>. Selon la théorie de Barthes exposée dans « S / Z Essais », le personnage-narrateur qui s'exprime par un (Je) n'a pas besoin de dénomination car ce pronom personnel lui est tout de suite accordé comme nom. (Barthes, 1970. P. 72)

Il nous faudrait admettre que l'indétermination nominale tout autant que l'absence de référence ou de caractérisation du sujet ont pour effet immédiat d'annihiler toute ressemblance avec le réel. L'illusion référentielle qu'est censé assurer le paradigme dénominateur, se trouve ébranlée du fait même de cette remise en question du critère nominal. Il s'agit bien là d'une procédure subversive qui va à l'encontre des conventions réalistes de la fiction.

---

1 En évoquant l'absence de paradigme nominal du sujet dans un récit, Philippe Vilain s'interroge comme suit : « Ne pas nommer sa première personne n'est-elle pas une façon de se nommer par défaut ? », dans « L'Autofiction en théorie », suivi de Deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009, p. 70.

## 1.2 Les systèmes spatio-temporels : entre opacité et discontinuité

### 1.2.1 Une spatialité en mal d'uniformité :

Dans la nouvelle « L'Ami d'Athènes », l'action se déroule dans un « stade ». Rappelons que l'histoire tourne autour d'un coureur de fond marathonnien qui mène une course sur la piste rouge d'un stade. Notons qu'il n'est point question pour le texte de présenter les catégories locatives comme l'entend la tradition. En fait, le coureur évolue sur une piste d'un autre temps. Les espaces d'hier et d'aujourd'hui s'entremêlent. Le point de départ et le point d'arrivée fusionnent pour donner lieu à un cercle qui commence en 1962 et finit en 1962.

La nouvelle se veut parabolique, l'espace métaphorique puisque le stade représente un lieu de forme circulaire où l'athlète ne fait que tourner en rond à l'image des milliers d'algériens qui tournent en rond depuis 1962. Ils sont comme aspirés par une boucle, un cercle vicieux. Ici, le stade est un espace doté d'une grande portée symbolique : ayant franchi la ligne d'arrivée, le coureur persiste dans sa lancée, avançant pour ne jamais s'arrêter. Les algériens en font de même : ils n'arrivent pas à franchir la ligne de la délivrance, de l'issue tant escomptée. L'athlète sort du stade et traverse aussitôt « la ville » en courant pour atteindre « le village olympique », « les autoroutes » jusqu'à dépasser « les frontières » qui séparent l'Algérie des pays voisins :

...Même en étant arrivé, je savais que la course n'était pas encore finie et que je devais encore courir. Je suis sorti donc du stade en courant, je suis sorti de la ville en courant...J'ai quitté le village olympique en courant au même rythme enfin exact...J'ai enjambé les haies des autoroutes, les parkings de voitures, les dernières portières, puis j'ai dépassé les postes frontières et j'ai couru. Eperdu. (DAOUD, 2008, p.29)

Il faudrait signaler que les espaces cités ci-dessus (ville- village- autoroutes, etc.) sont dénués de toute topographie nettement identifiable et demeurent enrobés d'indétermination. Sauf que l'imprécision ou bien l'opacité est dans ce cas dûment fondée car elle installe une transition qui bascule du subjectivisme initial vers un objectivisme. Le texte aurait pu circonscrire les faits par rapport à une région ou une ville bien définie. En revanche, ne pas nommer le lieu est un procédé habile pour transmettre une parole performative au peuple visé.

Ainsi, la représentation de cet espace manifestement « binaire » est-elle bâtie sur une dualité essentielle : le cadre fictionnel comprend l'espace du stade dont la dimension métaphorique consacre son aspect labyrinthique de réclusion et de quête interminable. En revanche, l'espace du monde extérieur émerge et s'affiche comme celui de l'évasion et

de l'ailleurs absolu. Le manque de qualifications affecte l'effet de réel qui s'en trouve estompé.

Dans « Gibrîl au Kérosène », le lecteur est informé d'emblée que le héros de la diégèse se trouve dans « une grande salle d'exposition » dans une « foire internationale » à Alger. Il s'agit d'une exposition consacrée à l'aviation. L'espace de la salle d'exposition est comparé, de par son immensité à la « Création ». Toutefois, celle-ci s'avère nécessaire car pauvre et étriquée : le texte n'offre pas de descriptions détaillées correspondant au contexte spatial de déroulement des actions, ce qui dérouté le lecteur qui peine à se projeter dans un tel monde fictionnel chaotique :

Ici, sous la haute toiture de la grande salle d'exposition, je ne suis pas sur mon territoire. (...) J'ai suspendu au-dessus de ma tête une banderole rendant hommage au pays et j'ai planté tout près de mon stand le drapeau comme l'aurait fait un cosmonaute sur la lune. (DAOUD, 2008, p.36)

Au cœur de l'opacité descriptive qui règne en maître, voici quelques segments lapidaires d'une description en fragments : la salle d'exposition est caractérisée par sa haute toiture ; le stand du militaire affiche une banderole et un drapeau brandis en hommage à la nation. La spatialité est ainsi marquée par une forte opacité et est étroitement liée à une isotopie de la négativité. La référencialité est à cet effet bouleversée. La crédibilité de l'histoire est atteinte en raison du manque de références dénotatives au monde extratextuel. En effet, le narrateur donne à voir un espace non nommé mais doté d'un fort potentiel symbolique qui laisse le récepteur le deviner, à savoir l'Algérie d'aujourd'hui. La précision n'est pas de mise mais la suggestion est d'actualité.

Lorsque le sujet évoque le « pays », celui-ci est dépouillé de renvoi direct au domaine du « hors-texte », nonobstant l'espace en question est dépeint selon une optique corrosive via un discours véhément et satirique. Le pays tel qu'il est vu et ressenti par le sujet, est en perte de lui-même, en proie à un passé qui leste encore le présent. Un regard dépréciatif qui ne manque pas d'accentuer la teneur acerbe des propos tenus par le personnage.

Qu'en est-il de la temporalité ? Comment se construit-elle dans un espace disloqué fondé sur la binarité et l'opacité ?

### 1.2.2 Vers une esthétique du discontinu :

Le recueil se prête à une construction temporelle subversive aux structures fracturées. Dans « L'Ami d'Athènes », le coureur participe à un marathon organisé à Athènes à l'occasion de « la célébration d'une fête nationale ». Telle est l'unique référence temporelle présente dans la nouvelle. Aucune date, aucune autre indication précise n'est

perceptible, comme si la notion de Temps en dates ou en chiffres n'était guère importante, l'essentiel étant la dynamique que suit ce même temps dans le récit. En effet, le héros court sur la piste rouge en forme circulaire du stade, sa course s'apparente fortement à une fuite qui n'a ni ligne de départ, ni d'arrivée. Le personnage est toutefois vite rattrapé par sa mémoire qui n'en finit pas de le hanter :

C'est dire que tout était contre moi et surtout le poids de ma mémoire. J'étais un coureur de fond et tous les coureurs de fond savent généralement qu'ils sont seuls à courir mais dix mille à parler en même temps en ces moments où tout remonte à la surface, même ce qui ne vous concerne pas, la vie des autres..., les grandes questions qui n'ont pas de portes et les rêves qui traînent par terre. (DAOUD, 2008, pp. 14-15)

Le personnage fuit une mémoire obsédante, désordonnée qui l'empêche d'avancer dans sa reconstruction. La formule « je me souviens » installe le sujet, malgré lui, dans une réminiscence tonitruante. Dès lors, des souvenirs jaillissent en bribes, éparpillés comme autant de fardeaux qu'une mémoire capricieuse déterre sans ordre particulier. Le texte opte alors pour le déconstruit et le discontinu ; les épisodes s'imbriquent et se chevauchent comme des séquences morcelées et variées dans leur contenu. Une telle poétique donne à voir une sorte de collage/montage de données divergentes à l'origine de l'hétérogénéité perceptible dans le récit.

Le recours à la forme fragmentaire a pour effet d'engendrer des particules de sens éparses, sans les organiser toutefois de manière cohésive et harmonieuse en une totalité signifiante. Blanckeman évoque en ces termes l'esthétique du fragment dans son ouvrage « Les Récits indécidables » :

Le fragment met en relief l'expression de l'événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l'idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. (...) Le procédé de la juxtaposition aléatoire décape la référence, écarte la révérence, selon un axe de prédilection qui vise à faire voisiner l'éparse. (BLANCKEMAN, 2008, p.197)

De plus, l'évolution du parcours narratif est faite au pas de course. Elle est menée à une allure grandissante, sans pauses, où la ponctuation s'évapore au rythme d'une course langagière. En somme, l'absence de références temporelles couvre la texture d'une généralité assez préméditée. Les ruptures continues subvertissent toute perspective cohésive.

Dans « Gibrîl au Kérosène », le tissu narratif s'avère encore une fois pauvre en indicateurs temporels. Les faits et les actions sont énoncés sans aucun ancrage temporel. Ce n'est que vers le dénouement du récit qu'est révélé le premier indice de temps, de manière plus ou moins explicite :

La télévision nationale ne me consacra pas plus de trente secondes, montre en main, au journal télévisé. Casé entre la météo et la couverture de la campagne pour le référendum mené par la moitié du pays, pour convaincre l'autre moitié que personne n'est mort en dix ans de guerre absurde. (DAOUD, 2008, p. 45)

Lorsque le militaire expose l'avion construit à la foire internationale d'Alger, la télévision algérienne lui consacre un bref reportage pour présenter son invention au grand public. Le reportage est diffusé en amont, avant la couverture de la campagne conduite pour le référendum organisé à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle en Algérie pour rétablir la paix suite aux horreurs de la décennie noire. Le cadre temporel demeure cependant recouvert d'imprécision. Encore une fois chez Daoud, le texte ne semble pas soucieux de dresser le cadre temporel immédiat de l'histoire et encore moins de l'explicitier.

A l'opposé de la transparence du récit classique, l'œuvre de Daoud plonge le lecteur dans un état de désorientation complète : il se voit attribué le soin de reconstituer le "puzzle" textuel que lui offre l'auteur et de réunifier un ensemble hybride. La construction textuelle complexe incite le lecteur à partir dans une conquête du sens, une recherche de la signifiante afin d'en reconstruire le contenu sémantique. Il est ainsi amené à forger des liens associatifs entre les données les plus contradictoires car l'esprit du lecteur est avant tout préoccupé par la création du sens, comme l'entend Julien Gracq. Ce dernier, dans « Lettrines », met en valeur l'intérêt du discontinu dans la production littéraire :

On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est (...) d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un "liant" inépuisable. (...) l'esprit fabrique du cohérent "à perte de vue". (BAUDELLE, 2007, p. 36.)

## 2. La composante discursive : le texte comme espace de dénonciation

La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte langagier situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte lui-même désagrégé. C'est ce qui apparaît effectivement dans « La Préface du nègre » où se développe un discours acerbe qui décrit une société postcoloniale désorientée du fait qu'elle ne parvient plus à se détourner du passé et regarder vers l'avenir : le peuple n'arrive pas à relever les défis que lui impose la réédification du pays après le départ des colons. La modernité est alors hors perspectives de même que le présent figé. Seul importe pour la nation, le passé glorifié à outrance et la mémoire collective d'une guerre révolue mais non encore dépassée. Les personnages s'affichent contestataires et laissent transparaître une colère immense à l'égard du peuple algérien :

Ce peuple était creux de l'intérieur depuis trop longtemps et vivait sous terre à force d'aimer ses racines et d'en parler sans cesse. (...) Je suis presque une blague ou un clown pour ce peuple qui ne fait plus, désormais, que rire de ses héros pour mieux se moquer d'une époque où il cru en eux comme un enfant. (DAOUD, 2008, p. 47)

Les lâches ! Il y a des peuples qui méritent leurs Pharaons à force de n'attendre du ciel que la table bien garnie ou le coup de cravache. (DAOUD, 2008, pp. 47-48)

Dans « Gibrîl au Kérosène », le sujet-narrant entame son récit par une formule décapante au ton ironique : « J'ai dépassé donc l'âge idéal pour les grosses révélations et pourtant je viens d'en avoir une : ce peuple est plus petit vu de près que vu du ciel. » (DAOUD, 2008, p. 33)

Le ton est donné : la petitesse du peuple algérien est frappante, son état ahurissant, son quotidien déchiré et son consentement à l'inactivité le réduit presque à l'inexistence. C'est avec un fort sarcasme que le sujet s'attaque au peuple algérien ; son discours se veut être aussi incisif que dérisoire. Ce discours véhément a pour but de dénoncer la situation calamiteuse d'un peuple rétrograde, en retard sur son temps. Le lexique convoqué est très révélateur : le héros exprime en termes de « disparition » ou « dispersion » l'état actuel d'une nation presque inexistante car obnubilée par des nullités. D'où le constat amer établi :

C'est donc ce peuple qui ne fonctionne pas. Il ne croit pas aux miracles. On y devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. Je ne sais pas d'où ça vient. Peut-être, sûrement, du passé. Nous avons été tellement écrasés que le jour où nous nous sommes levés notre échine est restée courbée. Peut-être aussi que nous sommes allés si loin dans l'héroïsme en combattant les envahisseurs, que nous sommes tombés dans l'ennui et la banalité. (...) Aucun Algérien ne peut admirer un autre sans se sentir le dindon d'une farce. Oui, mais voilà, laquelle ? (DAOUD, 2008, p. 39)

Le peuple est encore obsédé par l'effet « d'une première balle de novembre » qui a libéré l'hier mais figé, en revanche, l'actuel et le lendemain. C'est l'image d'une nation qui a tellement glorifié ses héros d'antan qu'elle n'arrive plus à s'en détourner et à croire en ceux d'aujourd'hui lesquels sont rabaissés et lésés, ne récoltant que l'indifférence totale. Dès lors, l'issue n'est autre que la fuite ; l'être ne peut plus progresser puisqu'il ne croit plus en rien, sauf en son passé. L'algérien a perdu tout espoir en lui et en ses confrères. L'héroïsme d'autrefois a laissé place à l'ennui et au laisser-aller. Chacun est convaincu que le pays ne peut se construire en raison du passé qui a tout dévoré et dévasté. Pour lui, il est quasi impossible d'écrire une histoire présente parce que l'Histoire des hommes s'est élevée au rang de culte ; une Histoire qui ne finit pas de hanter l'algérien lui ôtant toute possibilité d'évoluer.



Dans cette optique, Derrida pose dans ses travaux la question de « l'impossible héritage » : chaque peuple quel qu'il soit hérite de son Histoire. S'il réfute l'hier et se tourne essentiellement vers le présent, il y a alors cette possibilité qu'il devienne un peuple sans mémoire, sans vécu. C'est radicalement le contraire de cette thèse que développe Daoud dans ses écrits : si le peuple s'accroche à sa mémoire au détriment de l'actuel, il est alors possible qu'il s'enfouisse irréversiblement dans le passé et enterre à jamais son présent. Miliani Hadj écrit à cet égard :

L'Histoire peut être contestée comme mode de référence par sa prétention à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. C'est le procédé de la dés-historicisation que l'on voit en acte dans l'œuvre de K. Daoud, qui semble être à la recherche d'une essence des choses et des êtres. (Miliani, 2012, p.06)

C'est un véritable discours opposant pris en charge par le locuteur dénonciateur de l'actualité macabre d'une Algérie dont la révolution a mené au vide. La jeune génération actuelle est comme dominée, opprimée par des ancêtres qui ne veulent céder le flambeau à la postérité. Tel est l'état trouble et sordide d'un peuple qui est toujours en quête de délivrance et de détachement même un demi-siècle après son « Indépendance ». L'énonciation d'un « contre-discours » revêt une dimension didactique amorcée par le projet de transmission d'une instruction. Ceci donne l'impression que l'ensemble du dire critique ne vise en fin de compte que la diffusion de quelque enseignement sérieux.

En somme, l'œuvre de Daoud fait subir à l'Histoire un traitement subversif. Il s'agit pour l'auteur de destituer l'Histoire comme mode de référence permanent. C'est alors qu'entre en acte le procédé de la dés-historicisation qui fait échec aux projets conventionnels de représentation historique dans la mesure où il opère la déconstruction de toute référencialité : les faits font l'objet d'une déréalisation qui incite à reconsidérer le phénomène historique.

### **3. Ecart et éclatement : enjeux et finalité d'un choix esthétique iconoclaste**

La fiction de Daoud nous convie à révéler les traces de l'éclatement textuel à travers les procédés d'agencement narratif et discursif. Cela suppose que la texture narrative repose sur l'intégration/installation d'éléments hétérogènes, discordants, constitués en réseau dialogique, intertextuel et/ou transtextuel pour entrer en correspondance dans une mécanique de dissémination et de démesure. Le lecteur, pour sa part, ne demeure guère insensible face à ces structures langagières fracturées. Il se trouve décontenancé par la traque de procédés d'écriture distancées responsables de la désarticulation de l'ossature textuelle devenue complexe.

D'ailleurs, interrogé sur l'activité d'écriture, K Daoud répond en affirmant que la création d'un roman ou d'une nouvelle est « un exercice de débordement.» (Daoud, 2019, URL) Ceci prouve sans conteste que l'auteur marque sa production du sceau de l'excès et de l'intempérance. Il inscrit son écriture dans le champ de la transgression sous toutes ses facettes. Le projet de l'écrivain est à mille lieux de se confiner dans un registre exclusivement esthétique, mais se veut être ontologique, social, idéologique et autre. Telle est la dynamique propre à l'auteur et à son œuvre dont le discours est préoccupé par le présent dramatique et l'actualité mordante. La rupture apparaît alors comme clé de voûte d'un remaniement imminent et la contestation se traduit comme parole performative.

Daoud rejoint cette file d'écrivains inscrits dans ce qui est convenu d'appeler « le Nouveau Roman Algérien» (Tebbani, 2008, p. 12) ; ils opèrent des choix esthétiques, introduisent des structures inédites et pervertissent le discours travaillé à l'excès. Berthelot évoque dans un article les fictions transgressives et en explique le mécanisme de déploiement en contexte d'écriture :

Ce qui caractérise le mieux les fictions transgressives reste peut-être le fait qu'elles procèdent à une triple violation de la réalité en place : D'abord, en jouant sur le rapport réel / imaginaire, donc en introduisant dans le récit des éléments qui font éclater le monde où nous vivons. Ensuite en jouant sur le rapport réalité / fiction, donc en construisant le récit par des mises en abyme qui soulignent sa nature fictionnelle. Enfin, en transgressant les frontières qui enferment la littérature dans un genre préétabli, quel qu'il soit. (BERTHELOT, 2004, pp. 356-357.)

En définitive, l'écriture de Daoud peut être qualifiée d' « écriture de l'errance» en ce sens où elle se cherche encore dans un contexte socio- historique complexe. Toutefois, elle n'arrive pas à se remanier du fait que son ancrage même social est lui aussi aux prises avec ses failles. Pour conclure, la transgression en matière d'écriture demeure étroitement rattachée à une littérature du renversement et de la dissidence. La rupture esthétique va de pair avec une mutation d'ordre social, idéologique, historique et politique.

## Références

- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, Collection « Points », 1973.
- BARTHES, Roland. *S/Z Essais*. Paris: Seuil. 1970
- BAUDELLE, Yves. *Dissertations littéraires générales*. Armand Colin, 2007.
- BENDJELID, Faouzia, DAOUD, Mohamed. *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran : Editions CRASC, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *Où va la littérature. Le Livre à venir*. Gallimard, 1959.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Editeur, Coll. « Critique », Octobre 2002.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion. Coll. « Perspectives ». 2008.
- DAOUD, Mohamed. *La préface du nègre*. Alger : Barzakh, 2008.
- GONTARD, Marc. *La Violence du texte*. Paris : l'Harmattan. 1981.
- MILIANI, Hadj. *Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe, Résolang*, Hors série « Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire », Algérie : RUO, 2012.
- MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau souffle du Roman Algérien*, Essai sur la littérature des années 2000. Chihab édition. 2006.
- SUSINI-ANASTAPOULOS, F. *L'écriture Fragmentaire*. Paris : Ed. PUF Ecriture. 1997.
- TEBBANI, Lynda- Nawel. *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos*. Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, Mémoire universitaire - Master de lettres : 2008.
- VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie*, suivi de Deux Entretien avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009.
- Interviews :
- DAOUD, Kamel. *Ecriture*. Dernier accès Le 03/06/2019 à l'adresse <[http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel\\_Daoud/virtuel/écriture.html](http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html)>

Flávio Mendes [Soncka] O poder é maldito - 2018



# Traduções

---

Para se livrar da alteridade  
Pour en finir avec l'altérité

---

Jean-Louis Poitevin

Tradução: Matheus Viegas Ferrari

<https://orcid.org/0000-0003-2545-3068>

(Matheus Viegas Ferrari)

---

## Resumo

Como pensar sobre o racismo? Toni Morrison indaga-se sobre essa pergunta há muito tempo. A ela, em suas palestras de 2016 em Harvard, traz uma resposta inesperada. Trata-se da ligação entre o racismo como aprendizagem cultural e sociológica e sua raiz interior, lugar onde a alteridade emerge como um inimigo em cada um de nós. Contudo, para melhor compreender esse lugar de negação interior, um retorno às formas de alteridade tal qual a literatura foi capaz de formular tornou-se um desvio necessário. Quignard, Burroughs, Musil foram convocados para a ocasião.

**Palavras-chave:** Racismo. Alteridade. Burroughs. Musil. Toni Morrison

---

## Abstract

*How to think about racism? To such an essential question for her, Toni Morrison provided an unexpected answer in her 2016' Harvard Lectures. She puts forward the link between racism (as a cultural and sociological behavior) and its inner root as a place where otherness emerges as an internal enemy for each of us. However, to better understand that stance of inner denial, a return to the forms of otherness that literature has succeeded to formulate has become a necessary detour. Quignard, Burroughs, Musil were summoned for the occasion.*

**Keywords:** Racism. Alterity. Burroughs. Musil. Toni Morrison

## I. Abordagens da alteridade

### Nada de muito preciso

Acabar com a alteridade: tal formulação, tal programa pode parecer singularmente vazio, talvez mesmo absurdo, sobretudo porque o que sabemos sobre nós mesmos e sobre o mundo é marcado pela onipresença do outro e dos outros. Sem dúvida, isso se dá porque conferimos uma particular importância àquele ou àquela que nós somos, esse eu no qual e através do qual nos conhecemos e nos reconhecemos. No entanto, esse eu talvez não tenha a consistência que lhe atribuímos. Além disso, pode ser que seja apenas uma máscara que cobre um vazio ou, ao menos, uma fraqueza original, eventualmente ontológica. Em todo caso, é importante tomar nota dessa fraqueza quando queremos questionar o que constitui o polo oposto desse eu, o duplo inacessível. Em *Vie secrète* [Vida secreta], Pascal Quignard nota com justa delicadeza, não desprovida de ironia, que “para ter acesso à egoforia, fechamos os olhos para a não-identidade” de cada um de nós. Que nós possamos todos nos servir da linguagem e dizer todos eu no lugar do ele ou do ela nos prova a todo instante que não somos nada de muito precisos.” (QUIGNARD, 19980, p. 319)<sup>1</sup>

Além disso, quando não deixamos de dizer eu ou pensar que esse algo que somos ou afirmamos ser existe sob a denominação de um eu, não deixamos de supor que diante desse eu há algo a mais e que, certamente, também há outros tão semelhantes que importa considerá-los como diferentes para não estar no momento desse impossível reconhecimento referido ao quase nada da nossa existência.

Para falar dos outros impõe-se o plural, pois estamos em um mundo onde ninguém ignora que existam ao mesmo tempo outros povos, outras culturas, outras civilizações; em suma, que o mundo, esse mundo, nosso mundo é povoado de outros variados. É por isso que, de um ponto de vista filosófico e existencial, o questionamento dessa alteridade, quer como evidência partilhada, quer como conceito central que permita estabelecer vínculos mais significativos com o que nos rodeia, deve constituir um campo de reflexão e, mesmo, de ação de considerável importância.

A recente publicação do livro de Toni Morrison *L'origine des autres* [A origem dos outros] permite que se aproprie novamente dessa questão e que se tente, por um lado, estabelecer uma breve genealogia e, por outro, desenhar os contornos do que poderia ser

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Em francês: « [...] pour accéder à l'égoïsmie, on ferme les yeux sur la non-identité de chacun d'entre nous. Que nous puissions tous nous servir du langage et tous dire je au travers de lui nous prouve à tout instant que ne nous ne sommes rien de bien précis. »

um mundo, se não sem outro, ao menos sem alteridade, sem que o outro dela fosse a parte maldita desses eu que o povoam.

### O segredinho sujo

Devemos a D.H. Lawrence não somente saber localizar, mas identificar em detalhe as armadilhas mortais que não cessa de nos colocar nossa crença em uma estrutura do eu como fundamento do nosso ser ao mundo, um eu fabricado pelo âmbito familiar e transmitido pela mecânica edipiana que a psicanálise soube construir e pôr em prática, repositório forçado de uma consciência de si pautada por um ódio de si, ou seja, do outro em si. Essa alteridade não é tanto uma evidência como uma construção, pois esse outro está nas mãos do diabo mais necessariamente do que provavelmente : o diabo é o nome desse operador singular que permite que o que esteja em nós se encarne além de nós e que o que está além de nós encontre os meios para vir invadir nossa fortaleza íntima.

O outro é o nome desse vai e vem constante, uma vez que foi fixado sob a forma de uma partilha que deveria ser explícita e que deveria marcar a possibilidade da verdade. O outro é o nome do possível e do sonho tomado pelo frio do medo, um medo que recusa a reconhecer-se como tal e que somente pode fazê-lo no jogo dos esquemas mentais construídos no seu entorno. Trata-se assim de impedi-lo de arriscar que se deixe cair do pedestal o eu imaginário que ali se estabeleceu no tempo de um piscar de olhos e que já perece em torno de uma verdade e de um poder dos quais ele seria o depositário.

Lembremo-nos, não nos esqueçamos, da relação de Lawrence à psicanálise. Ele, ao menos, sua reticência não vinha de um espanto frente à descoberta da sexualidade. Mas, antes, tinha a impressão, pura impressão, que a psicanálise trancava a sexualidade em uma caixa bizarra com enfeites burgueses em algo como um triângulo artificial bastante nojento, que asfixiava toda a sexualidade como produção do desejo, para torná-la um 'segredinho sujo', o segredinho da família, um teatro íntimo em vez da fantástica usina Natureza e Produção. (DELEUZE; GUATTARI, 1973, p. 58)<sup>2</sup>

A pergunta persiste, insiste; aquela de saber não somente como se coloca em prática esse segredinho sujo, mas, também, como conseguir não apenas escapar dele e sim como erradicá-lo. Isso porque esse segredinho sujo somente é uma das formas que toma a alteridade que inventa o eu, para manter-se de pé, fazendo face àquilo mesmo que ele

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. Em francês: « Rappelons-nous, n'oublions pas, la relation de Lawrence à la psychanalyse. Lui, au moins, sa réticence ne venait pas d'un effroi devant la découverte de la sexualité. Mais il avait l'impression, pure impression, que la psychanalyse était en train d'enfermer la sexualité dans une boîte bizarre aux ornements bourgeois dans une sorte de triangle artificiel assez dégoûtant, qui étouffait toute la sexualité comme production de désir, pour en refaire sur un nouveau mode un « sale petit secret », le petit secret familial, un théâtre intime au lieu de la fantastique usine Nature et Production ».



instaurou como o seu outro, que é tanto o produto da sua imaginação prisioneira, do seu “local de produção”, quanto do seu duplo que ele se recusa a reconhecer como tal.

A outra questão é a descoberta dos caminhos que permitem que não se caia nessa armadilha. Tais caminhos são intercalados e, por vezes, desenhados com precisão por alguns e por algumas.

### **O macaco que rói o pescoço**

Por sua vez, W.S. Burroughs foi um dos que se aproximou do outro que nos espera na esquina da rua, senão talvez para nos matar, porque ele também precisa de nós para existir, então pelo menos para nos mandar de volta para as teias do medo. Desempenhando o papel do nosso odiado duplo, deveríamos ser capazes de aprender a amá-lo, mas a experiência empreendida por Burroughs mostra que essa exigência de amor é, de fato, uma armadilha. Esse outro é um elemento exógeno que veio habitar em nós, para continuar a sua vida. Somos apenas o corpo hospedeiro de um vírus que não tem outra ambição senão a de nos manter vegetativamente vivos para continuarmos a existir. A dificuldade do exercício reside no seguinte: esse duplo de nós mesmos assume a aparência desses outros, tão violentamente impacientes em nos devorar, que trocam suas máscaras. Isso é o que torna tão difícil escapar da armadilha do medo, da veemência da submissão.

Aqui teremos reconhecido o retrato da droga e do drogado, desta relação singular que consistiu para Burroughs em explorar os fluxos e as interações entre um exterior, supostamente sede do divino, entre uma substância, que nos permitiria aproximarmos dele, e entre um interior que deveria ser o lugar ideal para que esse deus tomasse seu lugar para sobreviver. No entanto, as coisas não acontecem como pensamos. É preciso uma mente fabulosamente atenta como a dele para desenrolar os fios da armadilha.

A droga é o produto ideal, a mercadoria por excelência... Nenhum convencimento é necessário para seduzir o usuário; ele está disposto a atravessar um esgoto rastejando sobre os joelhos para mendigar a possibilidade de comprá-la. O traficante não vende o seu produto ao consumidor, ele vende o consumidor ao seu produto. Ele não tenta aprimorar ou simplificar sua mercadoria: reduz e simplifica o cliente. E paga seus empregados em natureza – ou seja, em droga.

Esta contém a fórmula do vírus diabólico: a álgebra da necessidade. E a face do diabo é sempre aquela da necessidade absoluta. (BURROUGHS, 1964, p. 11)<sup>3</sup>

---

3 Tradução nossa. Em francês: « La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas d'améliorer ou de simplifier sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client.

Era necessária a potência criadora desse homem para revelar os aspectos menos apetitosos do segredinho sujo, não mais visto sob o ângulo sexual, mas sob aquele da necessidade. E essa necessidade, que nunca definimos como apenas natural, também surge como uma construção. E é tal construção, ou o modelo de toda construção que seja ao mesmo tempo econômica e psíquica, mais aquela do que esta, que ele traz à tona, por mais insuportável que seja a revelação trazida por ele.

De fato, dois elementos essenciais são descobertos por Burroughs: o caráter viral da alteridade — seja ele droga ou verbo, a inutilidade do ego como a estrutura que permite pensar e controlar os fluxos permanentes que compõem o que chamamos de eu, ou aqui de ego — e o que tão mal chamamos de mundo. Há apenas trocas constantes entre essas duas dimensões, que são apenas dimensões de um único mundo. Ao revelar-se a troca de tipo simbiótica entre o drogado e a mercadoria, entre o hospedeiro e o vírus, tem-se uma visão não trágica, mas cômica que se desenha diante de nós. Isso porque Burroughs não recua frente à hipótese máxima que concerne a humanidade como falante e pretensiosa, a ponto de se acreditar mestra da linguagem. Essa hipótese é tão simples quanto radical: “Talvez o verbo seja ele próprio um vírus que, definitivamente, implantou-se em um hospedeiro.” (BURROUGHS, 1999, p. 27)<sup>4</sup>

Se essa hipótese radical estiver correta, então cada um de nós, seres falantes, prospera ao acreditar que estamos desdobrando nossos egos ao falar do macaco que rói o pescoço. O outro não somente está em nós como também nós o somos. Nós somos o outro de um outro que não responde a nenhum eu e que não se manifesta em nós sob nenhuma forma de ego, mas que existe apenas sob a forma informal da multiplicação infinita de si mesmo. Esse outro, vindo sabe-se lá de qual exterioridade, sabe qual deles escolheu para viver em nós e tornou-se mais nós do que nós mesmos o somos. O ego nem sequer é uma máscara; é apenas uma fórmula para não ver o vazio em que cada um de nós dança porque “a melhor escrita é alcançada em um estado de perda do ego”. O ego do escritor, defensivo e limitado, e suas “próprias palavras” são as fontes menos interessantes.” (BURROUGHS, 2008, p. 114)<sup>5</sup>

O recorte inventado por Gysing e Burroughs é, sem dúvida, uma das mais poderosas manifestações criativas para acabar com a alteridade.

---

Et il paie ses employés en nature – c'est-à-dire en came. La drogue recèle la formule du virus diabolique : L'algèbre du besoin. Et le visage du diable est toujours celui du besoin absolu. »

4 Tradução nossa. Em francês: « Le verbe lui-même est peut-être un virus qui s'est définitivement implanté chez un hôte. »

5 Tradução nossa. Em francês: « [...] la meilleure écriture est atteinte dans un état de perte d'ego. L'ego de l'écrivain, défensif et limité, et ses « propres mots » sont les sources les moins intéressantes. »

## O outro, o meu duplo

É difícil evocar o outro sem cair em contradições, não através das imagens distorcidas de si mesmo que chamamos o rosto da alteridade e que o mundo nos devolve, mas nas inumeráveis dobras da psique em que está o mais absoluto “modelo” do outro, ainda que de alguma forma oculto, esquecido, ou até negado; esse duplo de nós mesmos, esse gêmeo que permanece muitas vezes desconhecido ou mal compreendido, exceto pelos autores que lhe souberam atribuir o lugar merecido. Isso porque ele nunca faz com que o esqueçamos, ainda que isso continue a ser um ponto obscuro na nossa reflexão sobre a alteridade. Nós somos dois de nós e sempre fomos dois se nos referimos à existência em cada um de nós e para cada um de nós nesses dois hemisférios cerebrais que tendemos a não distinguir. A primazia da razão cobriu essa dualidade original e permanentemente ativa “em” cada um de nós em nome do poder sintético a que deve conduzir a razão; o poder a que nos devemos submeter para que sejamos o que devemos ser, um “homem”.

A literatura explorou esse domínio do duplo, o gêmeo do outro “eu”, que de repente aparece diante de nós. Há versões nas quais esse duplo é monstruoso ou assume a forma de um inimigo, mas há outras em que esse duplo é imediatamente percebido como uma parte esquecida ou oculta de si mesmo, a parte que faltava, cuja falta só foi sentida de forma confusa, mas que, subitamente, se revela como uma falta e que se afirma como uma possibilidade de uma nova plenitude.

Como já se disse, há muitos exemplos dessa complexa presença do outro em si, do duplo como figura redentora ou acusadora. Encontramos esse duplo em todos os livros de Ingeborg Bachmann, na *Belle du Seigneur* [Bela do Senhor] de Albert Cohen; ele é o anjo do terrível que visita Rilke em *Les Élégies de Duino* [Elegias de Duino]; ele é, obviamente, Frankenstein e também é Fat Horse em *Siva* de Philip K. Dick. Ele é todas as diversas e variadas vozes que, em um dia qualquer, vieram sussurrar ao ouvido do poeta, e que foram nomeadas Musa ou inspiração e que tiveram origem nos dois textos fundadores da literatura ocidental : a *Ilíada* e a *Odisséia*, textos em que a alteridade tem como campo de manifestações a infinidade de possibilidades e, para dar-lhe um nome, cada um dos deuses que habitam o Olimpo, mas cuja principal atividade é vir em auxílio dos homens ou combatê-los tomando a forma do “outro”.

Aqui, vamos debruçar-nos apenas sobre esse duplo místico da literatura da primeira metade do século XX formado pelos irmãos Ulrich e Ágata em *L'Homme sans qualités* [O Homem sem Qualidades] de Robert Musil.

Faz-se necessário apresentar por extenso o momento no romance em que o irmão, após cinco anos sem ver a sua irmã, torna a reencontrá-la. De fato, mesmo fora de

contexto, estas linhas descrevem com meticulosidade exemplar o que se poderia chamar o sintoma do reencontro, este complexo psicológico onde um “eu” vai encontrar a outra parte de si mesmo, a parte de si mesmo que realmente esqueceu e que repentinamente se manifesta. Ainda que sejam dois seres, irmão e irmã, é a lei do romance que se impõe aqui. No entanto, devemos entender esse encontro como o de duas partes dissociadas que pertencem, contudo, à mesma entidade e, assim, ler no correr das linhas uma história, ainda mais essencial, aquela da descoberta por “uma” entidade da sua metade esquecida ou perdida.

Ágata, a irmã esquecida, deixa seus pertences na casa do pai, que acaba de morrer, e está à espera da chegada de seu irmão Ulrich. Um encontrará o outro, o outro o um. O que o texto revelará é que não é tanto que um ou outro se enfrente, mas que duas metades do mesmo ser se encontrem. Enfrentamos o que pode ser apresentado como a regra implícita desses reencontros, o fato de o “re” do reconhecimento preceder de alguma forma o próprio conhecimento. É a exploração dessa frente que torna possível essa reunião.

Involuntariamente, Ulrich ergueu os olhos para as janelas, pensando que Ágata poderia estar parada atrás delas, examinando-o, e constatou com uma sensação incômoda que sua estada ali ficaria frustrada se ela lhe desagradasse. Pareceu-lhe um traço de familiaridade ela não ter ido à estação nem estar no portão à sua espera, um certo parentesco de sensibilidades, pois na verdade não teria fundamento correr ao seu encontro como se ele próprio, mal chegando, tivesse corrido para junto do caixão do pai. Mandou dizer que estaria pronto em meia hora, e ajeitou-se um pouco. O quarto onde fora alojado ficava no segundo andar da parte central, uma espécie de mansarda, e fora seu quarto de criança, agora estranhamente completado por alguns utensílios visivelmente reunidos às pressas, que serviam para o conforto de um adulto.

‘É provável que não se possa dar outra arrumação enquanto o morto estiver em casa’, pensou Ulrich, instalando-se, não sem dificuldades, entre as ruínas de sua infância, mas também com um pouco da sensação agradável que subia como nevoeiro daquele chão. Queria trocar de roupa e, nisso, lembrou-se de vestir um traje caseiro que parecia um pijama, que lhe caiu nas mãos ao desfazer as malas. “Pelo menos, ela podia ter-me cumprimentado assim que entrei”, pensou, e naquela descuidada escolha da roupa havia uma vaga censura, embora continuasse sentindo que a irmã devia ter algum motivo para seu comportamento, conferindo à sua troca de roupas algo da cortesia que existe numa forma descontraída de intimidade.

Era um grande pijama de lã macia, quase uma espécie de roupa de pierrô, xadrez preto-e-cinza, amarrado nos punhos e tornozelos, e na cintura; gostava dele por sua comodidade, que, enquanto descia a escada, lhe agradou muito depois da noite insone e da longa viagem. Mas quando entrou na sala onde a irmã o aguardava, espantou-se com

suas vestimentas, pois, como por uma dessas secretas determinações do acaso, encontrou-se diante de um grande pierrô louro, envolto em listras e quadrados cinza-claro e cor de ferrugem, que ao primeiro olhar era muito parecido com ele. — Mas eu não sabia que éramos gêmeos! — disse Ágata, o rosto iluminado de alegria. (MUSIL, 1989, p. 480)<sup>6</sup>

Tal texto encena algo que se assemelha ao encontro, em um lugar familiar que se tornou estranho a dois seres, de duas entidades que, ao mesmo tempo, se conhecem e se esqueceram uma da outra, mas que, quando se reencontram, descobrem que fazem parte do mesmo “lugar” da mesma casa, da mesma concha e, ainda, da mesma pessoa ou até do mesmo crânio!

Se aceitarmos por um momento fazer este pequeno trabalho mental de abstração, ao mesmo tempo em que tentamos ler cada palavra, cada frase como a apresentação de uma situação psicológica, simultaneamente rara e essencial, mas que todos podem conhecer, então estamos diante do mistério central dessa questão da alteridade. Um vai com o outro e o outro não é diferente do um. Cada eu é composto por duas entidades que fizemos ignorar uma à outra, mas que não param de procurar uma pela outra, e que, em alguns indivíduos, esgotam-se nessa tentativa de encontrar-se.

---

<sup>6</sup>Nota do tradutor : Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. O autor citou, em francês, MUSIL, 1958, p. 16: « Involontairement, Ulrich leva les yeux vers le fenêtrés dans l'idée qu'Agathe serait peut-être derrière à observer son arrivée. Il se demanda si elle était jolie et constata sans joie que le séjour serait singulièrement fâcheux si elle ne lui plaisait pas. Qu'elle ne fût venue ni à la gare ni à l'entrée lui semblait à vrai dire de bon augure, en quelque façon conforme à ses sentiments : à tout prendre elle n'avait pas plus de raisons de courir au-devant de lui que lui de se précipiter, à peine arrivé, au chevet du défunt. Il annonça qu'il serait prêt dans une demi-heure et fit un peu de toilette. La chambre mansardée où il avait trouvé abri était au second étage du corps principal ; c'était son ancienne chambre d'enfant, complétée curieusement, depuis lors, par quelques aménagements visiblement hâtifs, qu'exige le confort des adultes. « Sans doute ne peut-on rien y changer tant que le mort est dans la maison », pensa Ulrich; il s'installa non sans difficultés sur les décombres de son enfance, tandis qu'un rien de plaisir, pourtant, montait de ce parquet comme un brouillard. Il voulut se changer, et l'idée lui vint de passer une sorte de pyjama d'intérieur qui lui tomba dans les mains comme il défaisait ses valises. « Elle aurait pu au moins m'accueillir dans l'appartement ! » pensa-t-il. Il y avait dans le choix négligent de ce vêtement comme un vague désir de faire la leçon à sa sœur, bien que le sentiment qu'elle aurait, pour défendre son attitude, quelque raison qui lui agréerait ne l'eût pas quitté et prêta à ce changement de tenue un peu de la courtoisie qui accompagnait toujours l'expression sans contrainte de la confiance. C'était un grand pyjama de laine moelleuse, une sorte de costume de Pierrot, carrelé de gris et de noir, noué aux poignets et aux chevilles comme à la ceinture : il l'aimait pour son confort, confort qu'une nuit d'insomnie et un long voyage lui firent ressentir avec plaisir quand il descendit l'escalier. Mais lorsqu'il pénétra dans la chambre où l'attendait sa sœur, il s'émerveilla de s'être ainsi vêtu. Par une mystérieuse disposition du hasard, il se trouva en effet devant un grand Pierrot blond, enveloppé de rayures et de carreaux d'un gris et d'un rouillé subtils, qui, au premier coup d'œil, paraissait tout semblable à lui. « Je ne savais pas que nous fussions jumeaux ! » dit Agathe et son visage s'éclaira de gaieté. »

Talvez seja necessária, como bem diz o texto, “uma dessas secretas determinações do acaso” para que tal experiência nos aconteça. Mas é de fato uma das coisas que buscamos quando mergulhamos em um livro, em particular em um romance, que nos leva ao limiar desta revelação. É verdade que poucas pessoas assim o permitem mas elas são ainda mais importantes e essenciais. Porém, é relevante tentar compreender em que medida esse outro não é o outro, mas sim um semelhante que não nos pertence mais do que nós lhe pertencemos.

## II. Os dois polos da alteridade

### A pior face da alteridade

Toni Morrison é uma das poucas autoras que tem explorado consistentemente os terríveis paradoxos que compõem a paisagem da alteridade no que ela tem de mais radical, mais violento, mais explícito, mais óbvio, mais “real” e de pior: o racismo.

Em um livro recente composto por uma série de seis palestras dadas na Universidade de Harvard, ela emprega toda a intensidade do seu poder de pensamento para nos levar de uma reflexão inevitável a um resultado inesperado sobre a alteridade.

O racismo é levado pela prática imemorial da escravatura, que é a prática da utilização de seres humanos para trabalhos diversos e geralmente os mais árduos, seres humanos que, devido a várias circunstâncias, perderam o seu estatuto de homens livres para se verem privados de todos os direitos e de toda a sua própria existência. O escravo é um ser humano que se tornou um objeto.

Se essa prática existiu e ainda existe, certamente em menor grau, em todas as culturas, ela assumiu uma dimensão mais terrível e essencial com o tráfico de escravos, uma vez que essa diferença não tenha sido gerada pelas circunstâncias, ou pelo acaso, como testemunham muitos romances gregos e latinos em particular, mas que se tornaria “ontologicamente” ou “substancialmente” legítima. Os negros outrora instalados nos países da grande América e do Caribe e no país conhecido como Estados Unidos tornaram-se objeto de infinita discriminação “ontológica”, resultando em infinita violência física e psicológica que o fim da Guerra Civil tornou oficialmente ilegal, certamente, embora nada no comportamento dos brancos mostre que ela tenha sido realmente abolida.

Nesse livro, Toni Morrison descreve as faces da alteridade conhecidas como racismo e mostra como essa alteridade é uma construção social que molda as próprias mentes e psique daqueles que vivem nesse país como em tantos outros. Ela tem também a coragem de abordar o fato de essa atitude parecer não só ter raízes sociais e históricas, mas também corresponder a uma forma psíquica comum a todos, uma vez que elementos de atitudes

ou de comportamentos e pensamentos de natureza racista se encontram em atitudes aparentemente mais cotidianas e banais.

O desafio dessas conferências, como compreendemos, é, portanto, tentar encontrar “a” raiz, não tanto do racismo, mas do que poderíamos chamar de “relação de objeto” ou do fato de haver aparentemente algo em cada ser que se assemelha a um desejo de ver no outro um possível objeto. Não é o objeto que importa, mas o fato de se ter um, o fato de se estar situado perante outro, e portanto, de estar situado em relação a outro, o outro, o *alter*, numa relação de não-equidade, de diferenciação de desigualdade e, finalmente, de “objetividade”.

### O outro polo da alteridade

Se essas conferências permitem que Toni Morrison volte à sua produção, elas são igualmente uma forma de trazer pessoas que realmente experimentaram o racismo em suas próprias peles. Mas uma outra voz responde a essa dolorosa e necessária evocação e ela surge como um eco discreto e poderoso, quase inaudível, mas que está ali ; uma vivacidade singular e vibrante em meio ao que há de mais desumano na humanidade.

A alteridade é socialmente construída e impressa na psique de cada pessoa, de mestres como escravos, e é essa dimensão interior pela qual ela se interessa. Por meio de anedotas pessoais e da apresentação de algumas das intenções por trás de alguns de seus romances, ela deixa de sentir que um ímã move a agulha da alteridade e faz com que se refira a um campo pouco explorado quando falamos do mundo interior: a vida psíquica, o território do homem que é simultaneamente o que há de mais limpo e de mais íntimo, mas que lhe é frequentemente o menos conhecido, senão o mais desconhecido.

É ao questionar constantemente o polo sociológico do racismo como figura da alteridade radical que ela consegue fazer emergir a segunda figura da alteridade interior. Antes de tudo, ela vê nessa interioridade um mundo à imagem do mundo exterior.

Talvez eu possa esclarecer essa habilidade generalizada de alienar os outros, explicando como eu mesma participei desse processo e aprendi com ele. Publiquei essa história em outro lugar, mas quero descrever a vocês o quanto estamos inclinados a nos distanciar e impor nossa própria imagem a estranhos, bem como a nos tornarmos esse estranho que talvez abominemos. (MORRISON, 2018, p.35)<sup>7</sup>

Porque não é assim tão simples encontrar esse outro em nós. Ele toma frequentemente a forma de reflexos mais ou menos deformadas que o mundo projeta

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. Em francês: « Peut-être puis-je clarifier cette capacité fort répandue d'aliéner autrui en expliquant comment j'ai moi-même participé à ce processus et en ai tiré une leçon. J'ai publié ce récit ailleurs, mais je veux vous décrire combien nous sommes enclins à nous distancier et à imposer notre propre image à des étrangers, ainsi qu'à devenir cet étranger que nous abhorrons peut-être. » (MORRISON, 2018, p.35)

sobre nós e dos quais nos alimentamos. Embora esse mundo interior, que negamos ou desconhecemos, funcione como uma espécie de polo de chamada, ele é, por vezes, recebido por um gesto de repulsa ou, como aqui, como um gesto de inversão, a ponto de fazê-lo existir ao negá-lo nesse mesmo gesto, transformando-o naquilo de que de fato abominamos.

O outro que assombra esse polo interior é, na verdade, o próprio mistério da existência e do pensamento. Ele atua em silêncio, raramente se manifesta, mas é ele que permeia largamente as grandes obras de arte e, como já foi dito, as da literatura em particular. É ele quem constitui o centro secreto dessa busca e cuja identidade, com o domínio do romancista, ela somente nos revela na última linha do livro.

É também através da figura negativa da derrocada do outro como um “objeto” que se manifesta o poder de ruptura dessa presença e dessa prevalência do outro no próprio coração da nossa visão psíquica. Mas então, o paradoxo é que, precisamente por se recusar a permitir que essa outra pessoa exista, essa santificação toma a forma mais violenta da transformação do outro, estranho que surge em minha vida como um objeto e, portanto, de sua redução ao estado ou forma de “escravo”, no sentido de uma entidade submetida à minha vontade.

Por que gostaríamos de conhecer um estranho quando é mais fácil alienar outra pessoa? Por que gostaríamos de remover a distância quando podemos remover o acesso? Os apelos da arte e da religião em favor da cortesia na Comunidade das Nações são dificilmente perceptíveis. Levei algum tempo para entender minhas afirmações irracionais sobre essa pregadora. Compreender que eu sentia o desejo e a falta de um aspecto de mim mesma, e que não há estrangeiros. Há apenas versões de nós mesmos, às quais não aderimos para muitos e das quais queremos nos proteger em grande parte. De fato, o estrangeiro não vem de outro país, é aleatório; não vem de outro mundo, mas é lembrado; e é a natureza aleatória de nosso encontro com o nosso eu já conhecido – embora não reconhecido como tal – que causa uma leve onda de preocupação. Isso é o que nos faz rejeitar a imagem e as emoções causadas por esse encontro, especialmente quando as emoções causadas por esse encontro são profundas. É também o que nos faz querer possuir, governar e administrar o Outro. Embelezar essa pessoa, se possível, enviando-a de volta aos nossos próprios espelhos. Em ambos os casos (de preocupação ou falsa reverência), negamos seu status de pessoa, aquela individualidade específica na qual insistimos para nós mesmos. (MORRISON, 2018, p.40)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Tradução nossa. Em francês: « Pourquoi voudrions nous connaître un étranger quand il est plus facile d'aliéner quelqu'un d'autre ? Pourquoi voudrions nous supprimer la distance quand nous pouvons supprimer l'accès ? Les appels lancés par l'art et la religion en faveur de la courtoisie dans la Communauté des Nations sont à peine perceptibles. J'ai mis un certain temps à comprendre mes prétentions déraisonnables sur cette pêcheuse. À comprendre que je ressentais le désir et le manque d'un aspect de moi-même, et qu'il n'existe pas d'étrangers. Il n'existe que des versions de nous-mêmes, auxquelles nous n'avons pas adhéré pour



## Aquele que nos espera

Há um mistério e ele constitui o coração pulsante da busca espiritual, seja através da arte, de certas formas de religião ou, simplesmente, através de experiências individuais. Esse mistério é ao mesmo tempo elusivo, enquanto tal, e tanto mais a ponto de ter-se multiplicado no espelho quebrado com infinitas reflexões. Esse espelho move-se através do tempo e multiplica-se em práticas culturais. Mas este aspecto das coisas, a dimensão sociológica e histórica com que o mistério nos chega, nunca pode cobrir a fonte íntima graças a qual ele se manifesta em todos. É a esta que Toni Morrison nos conduz. E ela o faz de uma forma singularmente poderosa porque consegue associar na sua reflexão os piores aspectos da alteridade vividos e praticados pelos homens, através do racismo. Mas também mostra, e é a romancista que o torna possível, a mulher capaz de pensar o mundo a partir dos prismas dos indivíduos singulares, que esse horror do qual os homens são capazes torna-se possível. Ela encontra a sua fonte em um aspecto inexplorado da vida psíquica: a presença em nós de outro a quem não prestamos atenção.

O outro não é outro eu em mim, nem o eu que um eu real poderia contradizer, mesmo que essas abordagens de si mesmo, seja ele verdadeiro ou falso, verdadeiro e falso, cheguem perto do reconhecimento dessa “entidade” viva em nós que, no entanto, nos faz descobrir fora de nós para alcançá-la. O outro não é um eu que o tenha perdido e eu não sou outro, porque uma ou duas gerações de poetas rimbaldianos o repetiram à exaustão, absolvendo-se assim da sua incapacidade de desvendar o mistério por terem confundido a desinibição espectacular com o comportamento e a espiritualidade. Não sou outra pessoa. O outro, se for apenas um outro eu, é então um reflexo invertido do eu que construímos socialmente e sobre o qual projetamos todas as nossas ansiedades, todos os nossos limites, todas as nossas insatisfações. Mas não é essa a questão.

O que Toni Morrison descobriu nessas seis conferências é tanto a existência em cada um de nós de uma estrutura psicológica que tende a reificar o outro real, aquele ou aquela que nos confronta, e o reconhecimento de outra fonte que torna obsoleta a própria noção de alteridade, de outro.

---

beaucoup et dont nous voulons nous protéger pour la plupart. En effet, l'étranger ne vient pas d'un autre pays, il est aléatoire ; il ne vient pas d'un autre monde, mais est remémoré ; et c'est la nature aléatoire de notre rencontre avec notre moi déjà connu – bien que non reconnu comme tel – qui suscite une légère vague d'inquiétude. C'est ce qui nous fait rejeter l'image et les émotions provoquées par cette rencontre, surtout quand ces émotions sont profondes. C'est aussi ce qui nous donne envie de posséder, de gouverner et d'administrer l'Autre. D'embellir cette personne, si nous le pouvons, en la renvoyant à nos propres miroirs. Dans un cas comme dans l'autre (d'inquiétude ou de fausse révérence), nous nions son statut de personne, cette individualité spécifique sur laquelle nous insistons pour nous-mêmes ». (MORRISON, 2018, p.40)

Essa estrutura que nos leva a ver no outro um objeto é suficiente para transformar a vida em inferno, se não conseguirmos apreender, compreender e conter ou reter, ou seja, inibir, ainda que parcialmente, esse processo. É que o caminho que percorre aquilo que o mundo nos oferece, que é fascinante e repugnante, afasta-nos, a cada passo, desse segredo sem segredo, que constitui a nossa interioridade mais profunda e oculta. É essa fonte que Toni Morrison percebe e que nos convida a participar, apesar de ter passado a vida a escrever para combater as formas mais aterradoras da alteridade. Mas ela o fez sem nunca perder de vista o fato de que esse aspecto da luta não podia nem devia ocultar que ela tenha deixado uma profunda insatisfação no coração.

Pois a obsessão que carrega esse texto e talvez todo o trabalho de Toni Morrison está no seguinte: como entender que há algo parecido com esse racismo, ou seja, algo que é a admissão de que no coração da psique humana há um mecanismo que transfere ao “outro” um desprezo que, em última instância, só se dirige a si mesmo.

É compreensível que essa distinção entre eu e o outro não seja relevante. Serve apenas para mascarar um fenômeno que raramente é abordado, raramente levado em conta, raramente reconhecido. O que ela sente é que o outro não só não é uma noção eficaz para entender o que está acontecendo conosco, mas aquilo que nomeamos, dizendo que o outro não é uma alteridade, mas um aspecto invisível de uma dimensão que existe dentro de nós em cada um de nós.

Ela própria chega à enunciação dessa dimensão para o reconhecimento do que se poderia chamar o outro absoluto, aquele que tornará obsoleta a noção de alteridade no final de um desvio singular. Ela mencionou e apoiou as observações finais da sua última conferência sobre análises da literatura africana. A esse respeito, ela observa os paralelos entre os tropismos, entre a literatura ocidental e africana sobre a “estrangeirização”, mostrando mais uma vez o quanto uma se constrói como espelho do outro.

Ela apoia-se sobre *Le Regard du roi* [O Olhar do rei], romance de Camara Laye e cuja descoberta foi, para ela, um choque. Esse romance do autor guineense foi publicado na França em 1954. Romance alegórico, ele narra as perguntas e a viagem mística de um homem branco sem escrúpulos na África Negra. Se ela se baseia nesse velho livro, é porque ele destaca os dois aspectos relacionados com a questão da alteridade tal como ela os desenvolveu: o da estraneidade e o da descoberta do outro interior, cujo reconhecimento elimina até mesmo a ideia e a necessidade do outro.

Ao abordar esse livro, ela constata o seguinte: “As figuras literárias da África que ele usa são réplicas exatas de percepções estrangeiras: 1) Ameaça; 2) Depravação; 3) Ininteligibilidade.”(MORRISON, 2018, p.89)<sup>9</sup>

Mas o que é importante no final dessas conferências é apontar, referindo-se a esse livro, tanto o modo como chegamos a esse outro absoluto que habita em nós e está diante de nós, como o modo como o seu encontro sela a inevitável abolição da alteridade como um conceito operativo para pensar a nossa relação com o que se faz. Em outros termos, devemos continuar a chamar outros.

Notemos que Clarence, a personagem central desse romance de Camara Laye, um homem branco e esgotado que de alguma forma perdeu tudo e que está à espera, ao encontrar o rei do território onde se encontra, de ser condenado à morte ou tornar-se um escravo “negro”. Contudo, aquele que se encontra frente a ele e que vai julgá-lo revela-se uma criança.

Não é necessário aqui estender as últimas linhas desse livro de Toni Morrison. Basta citá-las em extenso e deixar que o efeito que inevitavelmente produzirão ocorra.

Clarence avança, rastejando nu até o trono, quando finalmente vê o rei, apenas uma criança coberta de ouro. O ‘vazio assustador’ dentro dele — o vazio que o protegia da revelação — abre-se para receber o olhar do rei. É essa abertura, esse colapso da armadura cultural mantida pelo medo, esse ato de coragem sem precedentes, que marca o início da salvação de Clarence. A sua bênção e a sua liberdade. A criança toma-o em seus braços; envolto nesse abraço, sentindo seu coração muito jovem batendo, Clarence ouve o rei sussurrar estas belas palavras de autêntico pertencimento, palavras que o acolhem no gênero humano: ‘Não sabias que eu te esperava?’. (LAYE, 1954, p. 251 *apud* MORRISON, 2018, p. 92)<sup>10</sup>

## O que nos espera

Quem é aquele que nos espera senão uma parte de nós mesmos? Julian Jaynes, em seu livro *La Naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit bicaméral* [O Nascimento da Consciência no Desmoronamento do Espírito Bicameral], responderia: o deus que vive em nós, ou seja, as injunções e lições que ainda hoje detêm o nosso cérebro

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Em francês: « Les tropes littéraires de l'Afrique qu'il utilise sont des répliques exactes des perceptions de l'extranéité : 1) Menace ; 2) dépravation ; 3) Inintelligibilité. »

<sup>10</sup> Tradução nossa. Em francês: « Clarence s'avance tout nu en rampant jusqu'au trône, quand enfin il voit le roi, qui n'est qu'un enfant couvert d'or. Le « vide effrayant » qu'il a en lui - vide qui l'a protégé de la révélation) s'ouvre pour recevoir le regard du roi. C'est cette ouverture, cet effondrement de l'armure culturelle maintenue par la peur, cet acte de courage sans précédent, qui marque le début du salut de Clarence. Sa bénédiction et sa liberté. L'enfant le prend dans ses bras ; enveloppé dans cette étreinte sentant battre son tout jeune cœur, Clarence entend le roi murmurer ces propos exquis d'authentique appartenance, propos qui l'accueillent dans la race humaine : " ne savais-tu pas que je t'attendais ? " »

direito. É precisamente disso que nos fala Toni Morrison, da possibilidade que nos é simultaneamente oferecida estruturalmente e proibida culturalmente, não tanto para fazer a paz com um inimigo, um outro, mas para reconhecer como fundamento da emergência da lei do silêncio, sobre a qual a civilização ocidental está situada, essa dupla ação, esse deus no eu que é também o deus que vive em todos.

O Brasil hoje parece carregar todos os estigmas desse descalabro, liderado por um superego que faz da alteridade o polo negativo a ser exterminado, ou pelo menos a ser erradicado da paisagem, como a solução para os problemas do país. No entanto, ele não é nada. Este eu cheio do hélio da vontade de poder, no sentido menos filosófico do termo, é a entidade que nos ensinou a matar nele o outro como semelhante, para externalizá-lo, poderíamos dizer, acima das formas de outros que povoam a realidade, na qual apenas deve-se escolher aqueles que desejamos fazer desaparecer para coalescer o ódio. Mas ele também fornece as soluções que podem ser encontradas se entendermos corretamente o ponto de vista de Toni Morrison. Aqueles que não vêm no ódio do duplo, mas que na aceitação, tanto de si mesmos como da realidade, são legiões. Eles estão ligados à terra, vivem em áreas não-urbanas, carregam vozes que vão além das tradições, essas vozes que uma vez ouvidas não nos deixam. Mas, para que cheguem aos nossos ouvidos internos e externos, é importante que se abram a essa voz em nós que murmura inaudível enquanto não for aceita como possível e ainda mais como real.

Dividir o eu encontra sua verdadeira unidade em não ser um, mas o eterno mais do que um, o eterno em excesso frente a si mesmo. Com a condição, mais uma vez, de que ouçamos nesses excessos a voz paradoxal de inibição que está na raiz de toda cultura, não a que proíbe, mas a que indica que para que as vozes aconteçam em nós, é importante NÃO fazer certas coisas. Como se para que uma porta se abra, você tivesse que se abster de abri-la para deixá-la abrir-se sozinha.

É precisamente isso que está em jogo no final do romance de Camara Laye: a reunião entre os dois lados do que já não pode ser definido como um eu, mas como um nós. É inútil querer torná-la a condição de possibilidade de qualquer remissão do inchaço egoísta, mas é importante ver nela o elemento central de uma abordagem global, incluindo, de fato, a emergência da lei do silêncio nesse duplo cujo reconhecimento torna nulo e vazio o eu e o outro como entidades e como um casal. É importante ver nela o estabelecimento de uma nova norma psicológica que nos permitiria tornar-nos arcaicos e supermodernos, capazes de escutar a alteridade do próximo em nós e capazes de acolher os outros não como estranhos, mas como seres que sempre esperamos, para que nossa completude possa existir.

## Referências

- BURROUGHS, W.S. *Le Festin nu*. Trad. Éric Kahane. Paris : Gallimard, 1964
- BURROUGHS, W.S. *Révolution électronique*. Trad. Sylvie Durastanti. Paris : Hors commerce, 1999
- BURROUGHS, W.S. *Essais*. Trad. Gérard-Georges Lemaire. Paris : Bourgois, 2008
- COHEN, Albert. *Belle du seigneur*. Paris: Gallimard, 1968
- DICK, Philip, K. *Siva*. Trad. Robert Louit. Paris : Gallimard, 2006
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Minuit, 1973
- QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*. Paris : Gallimard, 1998
- JAYNES, Julian. *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*. Trad. Guy de Montjou. Paris : PUF, 1994
- LAYE, Camara. *Le Regard du roi*. Paris : Plon, 1954
- MORRISON, Toni. *L'origine des autres*. Trad. Christine Laferrière. Paris : Bourgois, 2018
- MUSIL, Robert. *L'Homme sans qualités*. Vol IV. Paris: Gallimard, 1958
- MUSIL, Robert. *O Homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Tradução de: Lya Luft e Carlos Abbenseth.
- RILKE, Rainer Maria *Élégies de Duino*. Trad. Bernard Pautrat. Paris: Payot & Rivages, 2007
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. d'Alain Morvan et Marc Porée. Paris : Gallimard, 2015

---

Alucinação política das telas  
e criação artística contemporânea

Hallucination politique des écrans  
et création artistique contemporaine

---

Boris Grebille

Tradução: Walmir Gois

<https://orcid.org/0000-0003-4456-1400>

(Walmir Gois)

---

## Resumo

*A alucinação política das telas é uma realidade que se impõe aos cidadãos, artistas e escritores. O usuário de telas hoje tem acesso a uma riqueza de conteúdos que ele pode atravessar, tornando-se o editor das imagens e textos que recebe e que já são, eles próprios, construções da realidade feita por outros. Este artigo abre caminhos para a reflexão sobre as questões estéticas e políticas da criação contemporânea no contexto do trabalho do grupo TELAA (Telas Eletrônicas, Literatura e Artes Audiovisuais) da Universidade de Brasília. Como o artista pode questionar o mundo sabendo que suas próprias obras serão submetidas ao mesmo tratamento? Que ressonâncias as obras de arte podem ter em um mundo de imagens em constante construção que evacua um presente necessário para a reflexão emancipatória? Que relações diretas o artista pode estabelecer com seu público sem alterar seu processo criativo por meio do controle sobre o significado de suas obras?*

**Palavras-chave:** Literatura, mediações digitais, Recepção das obras, Telas, Construção das imagens

---

## Abstract

*The political hallucination of screens is a reality that imposes itself on citizens as well as artists and writers. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. Coming from the inaugural conference of these meetings, this article opens avenues for reflection on the aesthetic and political issues of contemporary creation in the context of the work of the TELAA group (Electronic Screens, Literature & Audiovisual Arts) at the National University of Brasília. How can the artist question the world knowing that his own works will undergo the same treatment? What resonances can works of art have in an ever-evolving world of images that evacuate a present that is necessary for emancipatory reflection? What direct relations can the artist make with his audiences without altering his creative process by means of control over the meaning of his works?*

**Keywords :** Literature, Art, Digital mediation, Screens, Image construction, Artwork reception

Como iniciar o terceiro encontro interdisciplinar internacional do grupo TELAA (Telas Eletrônicas, Literatura & Artes Audiovisuais) orientado pela presença das telas na cultura contemporânea? Trata-se de pensar *a alucinação política das telas* na Universidade de Brasília, um encontro entre artistas, universitários e atores culturais engajados em um diálogo construtivo, apoiado sobre a polifonia de sequências reflexivas e visuais permitindo um enriquecimento contínuo do debate. Para responder à essa dinâmica e à essa exigência intelectual, essa conferência introduz uma primeira série de discussões em torno do filme de Jean-Luc Godard, *Le livre d'image* (O livro da imagem) (2018). Abrir caminhos de reflexões fundamentais para abordar os desafios desses dias de encontro foi apoiar-se sobre duas questões: o que as imagens não mostram e a complementariedade e dissociação imagem/som, ou imagem/texto, relacionada à tradução. Assim, as trocas foram lançadas.

Essas duas questões pretendem pensar a criação contemporânea e sua relação com os cidadãos em um mundo onde a relação com a imagem está afetada, no domínio político e no domínio cultural, pela alucinação política ou a deformação de sentido provocada, de maneira voluntária ou não, pelas telas e pela apresentação dos conteúdos que elas oferecem. Trata-se então de pensar ao mesmo tempo sobre o papel do artista nesse contexto, sobre o sentido das obras e sobre a possibilidade de os criadores controlá-las quando se tornam públicas. O texto em seguida evoca caminhos de reflexão levando em conta as trocas desse encontro multidisciplinar.

### O que as imagens não mostram ou a natureza alucinógena das imagens montadas

Térésa Faucon, professora na *Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle*, e especialista em montagem cinematográfica, lembrou muito bem, no contexto da discussão sobre a obra de Jean-Luc Godard, a que ponto a montagem das imagens era muito mais que a soma das imagens montadas. Restituindo-nos um certo número de equações cinematográficas escritas em linguagem matemática<sup>1</sup>, ela nos disse que, seja ela qual for,

---

<sup>1</sup> Térésa Faucon citava Alain Resnais (*Avant-scène* n° 263, p. 6.): “Há sempre a esperança, quando rodamos um filme, seja ele qual for, que colando um plano com um outro universo, uma velocidade com uma outra velocidade, chegaremos à uma soma insólita que seria como  $1+1=3$ . Que do encontro de elementos *a priori* heterogêneos vá nascer alguma coisa que não se pode prever.” e Jacques Aumont, em *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (P.O.L., 1999, p. 19.): Há vários registros nos quais é possível identificar esse virtual, sendo assim vários tipos de montagens, coincidindo cada uma com um nome próprio de cineasta. Eisenstein e a montagem semântica, e como herdeiros Hitchcock de um lado, Resnais do outro. Epstein e a montagem pática, e com herdeiros como Cocteau e Renoir. Bresson e a montagem ideal, retomada por Straub et Garell. Mesmo que ele cite muitos aforismos das *Notes sur les cinématographe*, é menos de Bresson que Godard pega emprestado os modelos da montagem das *Histoire(s)*, que aos dois outros, aqueles que têm em comum a equação  $1+1=1$  (ou  $1+1=3$ ). Uma imagem + uma imagem se adicionam em uma imagem resultante, por complexificação ou abstração; ou então, as duas imagens originais mantêm suas



a escolha de apresentar certas imagens no lugar de outras se revelava em quase-mostrar imagens que não estavam presentes, escolhidas, induzidas ou referentes. O conjunto dessas imagens forma a mesma quantidade de *stimuli* exteriores que fisicamente não existem. Elas não estão concretamente a nossa vista, porém estimulam nossa imaginação. É a definição de uma alucinação, tal como elucida o *Petit Robert*, “Percepção patológica de fatos, de objetos que não existem, de sensações na falta de estímulo exterior”.

Então, se está na natureza das imagens montadas o fato de elas serem alucinógenas, o problema que temos a resolver face à essa característica da imagem é saber se essa alucinação é um espaço dado à imaginação do sujeito ou à sua manipulação. Nesse sentido, chegamos ao tema do nosso encontro: *a alucinação política das telas*.

De fato, a imagem funciona como um texto literário derivado de tradições múltiplas. Quando eu era estudante de Teologia, uma das minhas matérias favoritas era a exegese dos textos bíblicos. Me lembro particularmente de um deles, o texto do profeta Habacuc, um dos menores do antigo testamento, para o qual os exegetas tinham adicionado quatorze extratos literários. A citação de Jean-Luc Godard: “Apenas a mão que apaga pode escrever” ilustra bem a natureza desse texto; em vez de ter uma mão, é preciso ter quatorze mãos sucessivas. Quando um texto desse tipo é estudado procuramos na mesma medida o que é dito e o que não é dito. E frequentemente é o que não está presente que é o mais importante para compreender o texto tal como ele chegou até nós.

A imagem, ou mais precisamente, as imagens, quando se trata do audiovisual, tal como elas chegam até nós, montadas nos filmes, vídeos e sequências, têm a mesma natureza. A escolha do que é mostrado é sempre igual a escolha do que não o é. Uma montagem é sempre então uma iluminação pessoal, subjetiva, da realidade objetiva que supostamente são as imagens. Mesmo se não é a intenção do autor, o risco de manipulação do sujeito é sempre grande, pois em um mundo do imediatismo, o sujeito que assiste não necessariamente tem o tempo, a vontade, a distância ou o conhecimento para decodificar a imagem que lhe é apresentada. Na verdade, o que é essencial na imagem, para retomar uma discussão sobre a fotografia, sobretudo na era do digital, não é tanto a questão do binômio falta/presença, mas sim construção/recepção.

Gostaria de fazer aqui uma bifurcação, um passo ao lado, ou mais precisamente, um passo atrás, e apresentar a vocês duas obras dos anos 70 que mostram a que ponto nós mudamos o mundo, embora tenhamos mantido temas de reflexão idênticos.

---

autonomias, e suas combinações formam uma imagem nova que não as anula mas se junta a elas. O que é admirável na prática elaborada para as *Histoire(s)* é a indecisão perpétua entre esses dois regimes, que não para de misturá-las ou de passar de uma a outra, como se tratasse de imitar o mais perto possível, alguma coisa como o funcionamento efetivo, compreensão racional e participação afetivas misturadas, psiquismo humano.

A primeira é uma obra do artista francês Fred Forest, nascido em 1933, cofundador de dois movimentos artísticos, o da arte sociológica, com Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot, em 1974, e o da estética da comunicação, com Mario Costa, em 1983. Ele é um dos primeiros artistas a utilizar as novas tecnologias e é conhecido por um trabalho que utiliza as mídias com o objetivo de difundir mensagens políticas e sociais. Trata-se de uma obra que certamente vocês conhecem, os *space media*, que apareceram em 1972 em vários jornais como *Le Monde* ou *La Tribune de Lausanne*. O artista inseriu nas páginas desses jornais espaços em branco ou vazios que os leitores poderiam preencher. A ideia do artista era devolver a fala aos sujeitos, o espaço em branco era proposto como um lugar de expressão que após preenchido deveria ser reenviado ao artista para compor a elaboração de uma obra de arte coletiva. Esses espaços em branco eram também um aceno à censura da informação, que se materializava pela falta concreta do texto proibido. Uma obra que retornará em 1973, no Brasil, em plena ditadura, e que valerá um prêmio na XII Bienal de São Paulo. Os espaços em branco passam então da imprensa às placas sem inscrição que o artista distribui a passantes que iniciam uma caminhada que se torna uma verdadeira manifestação política pela liberdade de expressão dos cidadãos reduzidos ao silêncio<sup>2</sup>.



Imagem 1: Fred Forest, *O branco invade a cidade*, XII Bienal de São Paulo, 1973.

Todos os direitos reservados. Arquivo Fred Forest.

Disponível em <<http://www.fredforest.website/actions/>>

A segunda obra é *News*, de Hans Haacke, apresentada pela primeira vez em 1969 no Salão de Arte de Düsseldorf. Nascido em Colônia, em 1936, Hans Haacke vive e trabalha nos Estados- Unidos. Seu trabalho, apresentado nos maiores museus e eventos de arte contemporânea, se interessa pelas relações entre os cidadãos e os seus respectivos contextos sócio-políticos e propõe instalações abertamente críticas sobre as mídias, a economia e a política. *News* era composta por um telex que imprimia em tempo real os

---

<sup>2</sup> Disponível em <<http://www.fredforest.website/actions/>>

fluxos de informação da agência de imprensa alemã. Ele derramava rios de telegramas em cascatas que se espalhavam sobre o chão, ao som da impressora e das informações que chegavam. Esses telegramas eram expostos nas paredes da sala para que os espectadores pudessem lê-los de maneiras diferentes. A obra mostrava ao mesmo tempo a chegada ininterrupta da informação, mas igualmente propunha a pergunta sobre a diferença dos presentes, nos quais imediatismo e tempo de leitura não se opunham, mas se complementavam. Um sendo de alguma forma nosso presente imediato e o outro nosso presente controlado.



Imagem 2: Hans Haacke, *News*, 1969. © Hans Haacke (direitos reservados)

Realizada para a exposição "Prospect 69" no Salão de Arte de Düsseldorf, a obra foi assim definida pelo artista: "Uma máquina *télex* instalada no Salão de arte de Düsseldorf imprime todas as notícias comunicadas pela agência de imprensa alemã (DPA). As impressões serão expostas para leitura um dia após terem sido transmitidas, e no terceiro dia os rolos de papel serão etiquetados e datados, em seguida serão arquivados em um recipiente em *plexiglass*."

Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/nachrichten/>>

Vocês compreenderão por que eu tomei esse atalho. A obsessão desses artistas dos anos 70, a partir de uma arte sociológica, era de reinscrever o tema em um mundo que parecia ter desertado. Tratava-se de uma arte muito política, tanto face ao mundo da arte quanto ao mundo político em geral.

Hoje a obra de Hans Haacke está enxertada na nossa mão, trata-se do celular, no qual chegam sem parar, se nós o desejamos, os telegramas do mundo inteiro, ainda que possamos nos interrogar sobre a seleção que nossos celulares fazem através de diversos

operadores que se preocupam com as informações que devem chegar a nós e que podem assim nos manipular em nossas escolhas.

E sobre os *space media* de Fred Forest? A resposta é dupla, pois se hoje todos os sujeitos têm a possibilidade de fazer valer suas opiniões sobre a internet por meio de comentários nas redes sociais, blogs, ou outras mídias, o espaço em branco é quase inexistente apesar de ser essencial. Pois o espaço em branco é ao mesmo tempo aquele no qual podemos escrever, mas igualmente, e eu creio que o mais importante, aquele que nos coloca em face de nós mesmos.

É certo que toda obra de arte é um espaço em branco no sentido em que a emoção estética e/ou a reflexão intelectual que ela nos provoca também nos questiona. Mas eu responderei que nós temos então um enorme trabalho pedagógico a fazer, pois os últimos estudos sobre o comportamento das pessoas face a uma obra de arte, em exposições, são expressivos. O visitante para em média trinta segundos frente a uma obra e 11 segundos são destinados à leitura da legenda. Eu não creio que isso seja o suficiente para atravessar o espelho da obra e encontrar-se em um questionamento pessoal, particular a um trabalho de emancipação. A partir disso podemos formular uma pergunta para o desdobramento desses encontros: esses espaços vazios podem existir em nossas telas, onde somos estimulados por conteúdos que nós não vemos, ou são eles necessariamente lugares que se situam fora das telas? Ou, por outro lado, a tela pode produzir um espaço que não seja o do imediatismo, um tempo que permite estar em face de si mesmo. Cito Godard: “No cinema há somente o presente, que apenas passa. Na tela, o presente é aquele que se apresenta no momento em que se esvai.”

O artista Jérôme Fortin, nascido em 1971, que vive e trabalha em Montreal, parece acreditar que não. Em todo caso ele prefere desacelerar o olhar concebendo telas monumentais, constituídas de vastos alinhamentos de papéis dobrados que parecem reter os espectadores em um presente estendido no qual eles podem, segundo Sandra Grant Marchand, combinar “a experiência visual da obra definida por sua materialidade com a experiência contemplativa da obra investida de uma qualidade imaterial”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> <https://arth207-spring.tumblr.com/post/50660675934>

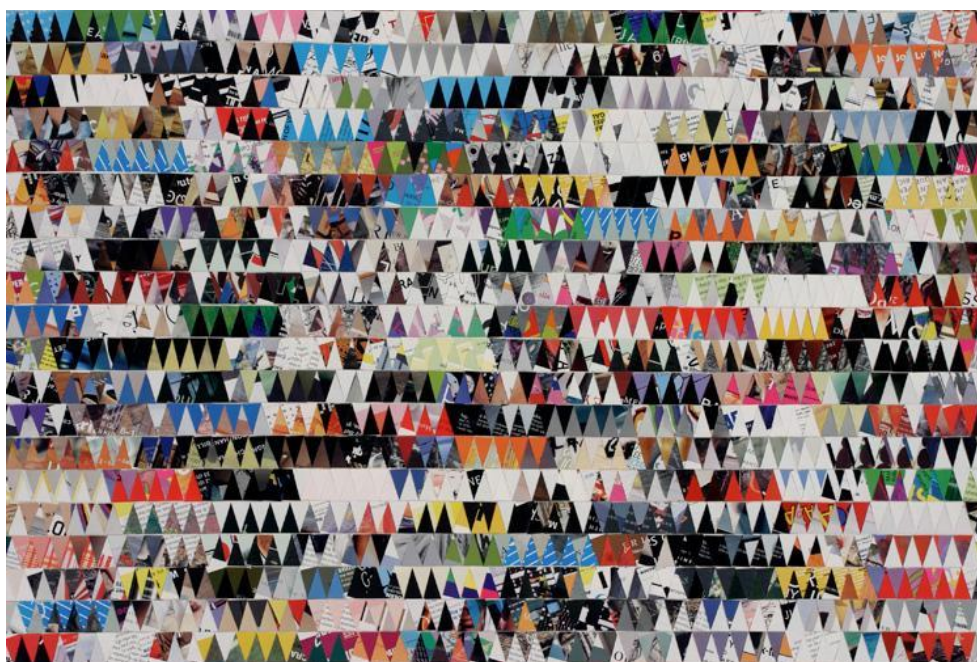


Imagem 3: Jérôme Fortin, *Tela nº 11*, 2006.

Colagem (revista *Artforum*). 304,8 x 548,6 cm. Coleção do artista. Foto: Richard-Max Tremblay. A série das Telas foi apresentada no Museu de arte contemporânea de Montreal, entre 10 e 22 de fevereiro de 2007.

Jérôme Fortin é representado pela galeria Pierre-François Ouellette.

Disponível em: <<http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>>

Escolhi mostrar aqui sua obra, em consonância com o segundo questionamento que me marcou no momento da projeção do filme *Le livre d'Image* de Jean-Luc Godard. A questão sobre a mão e a autenticidade do trabalho artístico, que viria de alguma forma contrabalancear o imediatismo intransigente das telas. Esse questionamento ressoa na discussão que nós tivemos com um artista que dizia não desejar utilizar as novas tecnologias, pois elas representavam para ele algo de não autêntico.

A arte contemporânea, desde Marcel Duchamp, não parou de conduzir a uma reflexão sobre o que é a arte e como ela poderia justamente se emancipar dos grilhões acadêmicos que parecem se desenvolver na medida em que ela vence suas batalhas emancipadoras. Os apropriaacionistas, como Elaine Sturtevant<sup>4</sup> e suas *Warhol Flowers*, negaram a noção de originalidade como fonte de autenticidade. Os conceituais, para quem o protocolo da obra é mais importante que sua realização, afirmaram a primazia da ideia sobre a realização, o que pode ser observado na célebre obra de Joseph Kosuth, *One and*

---

4 “Longe de criar falsas verdades, Sturtevant cria verdadeiras falsidades. É claro que isso não é uma flor. Um Warhol também não. Aliás, nem uma cópia de Warhol. No máximo um itálico de Warhol. É um Sturtevant.” Anne Dressen, *Les faux mirages de Sturtevant* (As falsas miragens de Sturtevant). *Sturtevant, The razzle dazzle of thinking*. ARC / Museu de arte moderna de Paris, 2010. Disponível em: <[https://archive.mamco.ch/artistes\\_fichiers/S/sturtevant.html](https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sturtevant.html)>

*Three Chairs* (1965)<sup>5</sup>, na qual a quarta cadeira sugerida, a definição, a fotografia e a cadeira ela mesma, compõem a obra, negando a materialidade como fonte do artefato.

Portanto, a mão é sempre a mão? Eu creio que sim, se não fizermos da mão o prolongamento de nosso cérebro, mas uma ferramenta conectada que não faz somente o que o cérebro diz, mas que também nutre nosso cérebro de gestos bem sucedidos e talvez perdidos que ele produz, seja tratando-se da escultura, da pintura, da montagem ou mesmo da codificação. De fato, creio que a mão do artista é uma ferramenta inteligente que educa o cérebro, da mesma forma que o olho ou o ouvido são as ferramentas inteligentes do espectador. Nesse sentido a originalidade do percurso artístico não é somente conceitual ou somente manual, ela se situa justamente nessa complementariedade entre a mão e o cérebro. E os trabalhos artísticos que hoje estão ligados às novas tecnologias devem ser lidos nesse sentido, mesmo quando eles dão a impressão de escapar totalmente da produção humana, como aqueles realizados graças a programações de inteligência artificial.

Para responder à pergunta que coloquei, observarei nas obras do célebre videoartista americano Bill Viola essa tentativa de criar um tempo estendido no qual a contemplação de seus vídeos, que abordam temas universais como a vida, a morte, o despertar da consciência, o espírito e a condição humana, atuam como um espaço que leva o espectador a um questionamento pessoal. Penso particularmente na sua obra *Inverted Birth* (2014)<sup>6</sup>, projeção monumental que ilustra as cinco etapas do despertar em uma série de transformações violentas que exploram a natureza da nossa existência: vida, morte, nascimento e renascimento. Acredito que é preciso procurar os espaços em branco que virão, particularmente no campo das telas, nos tempos brancos, ou seja, nos espaços estendidos que nos permitem sair do imediatismo ou do provável para nos encontrarmos no tempo ordinário, extraordinário, de nossa autoconstrução.

### **A complementariedade e a dissociação imagem/texto e o problema da tradução**

Essa questão é extremamente importante pois ela é característica, na minha opinião, do nosso novo modo de acesso à imagem e à informação. Vocês sabem, como eu, que existe um outro coletivo de artistas muito conhecido que trabalha, como Jean-Luc Godard,

---

5 Essa obra está conservada no Museu nacional de arte moderna – Centro Georges Pompidou. “O objeto, apresentado entre sua reprodução fotográfica e sua definição no dicionário, perde, entre suas cópias, o formalismo que ainda o pertencia e se vê reduzido tão somente ao seu conceito. É com a série *Proto-investigations* (Proto-investigações), baseada sobre esse princípio de tríptico, e da qual *One and Three Chairs* é uma obra emblemática, que Joseph Kosuth desponta na cena artística.” Christine Macel no catálogo *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou* (Coleção arte contemporânea – A coleção do Centro Pompidou), Museu nacional de arte moderna, direção de Sophie Duplaix. Paris, Centre Pompidou, 2007. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>>

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW4dIYVASw>

sobre a dissociação imagem/texto, eles são chamados de canais de informação contínua. Eles propõem imagens e simultaneamente colocam telegramas em uma placa inferior que não têm nada a ver com a imagem. Claramente contrária à obra de Jean-Luc Godard, a placa vem ressaltar a separação entre imagem e texto. Mas como certas vezes o texto está ligado à imagem, e outras vezes não, ele não alerta o cérebro do telespectador sobre a complementaridade ou não das duas informações.

É verdade para os canais de televisão, mas é igualmente a maneira pela qual as gerações mais jovens se servem das telas, multiplicando-as e assistindo-as simultaneamente. Não é somente a imagem que chega até eles montada; para além disso eles a assistem em superexposição, tornando a distância entre a imagem positiva e a mensagem construída ainda mais rica ou complexa. Portanto, quando falamos de alucinação política das telas, o plural utilizado não é tão somente uma forma literária para significar o aspecto geral das telas, hoje ele tornou-se igualmente uma realidade física, da utilização cruzada de telas em sistemas combinatórios implicando questionamentos sem fim das imagens recebidas. Assim, vocês podem assistir a um vídeo à medida em que verificam informações em uma base de dados e as comparam com um artigo de jornal. O cérebro está então frente à uma interação de imagens et de dados que o obrigam naturalmente, em função de suas solicitações sucessivas, a efetuar ele mesmo sua própria montagem, construindo assim uma inversão do binômio produção/recepção para recepção/produção, do qual a particularidade é escolher e aumentar as imagens recebidas.

Eu não diria, como Beuys ou Picasso, que todo mundo se torna artista, mas parece evidente que esses novos tipos de relação com as telas engendram dessa vez uma recepção criadora de uma nova ordem, a passagem de uma imagem recebida à uma imagem co-construída.

Vocês me dirão com razão que se trata unicamente de uma relação com as telas no campo da informação e que quando observam uma obra de arte – cinema, vídeo ou *à fortiori* pintura e escultura – as coisas são diferentes. Entretanto, a utilização das novas ferramentas de mediação, por exemplo, nos museus, nos traz a prova que essa nova maneira de encarar a informação e sua verificação abarca todas as áreas. No contexto de uma exposição, o espectador olha uma obra com o áudio-guia nos ouvidos e a nota explicativa da *Wikipedia* frente aos seus olhos. Nos é necessário então, no mundo cultural, compreender nossa relação com as obras de arte nessa nova lógica.

O segundo ponto dessa pergunta é sobre a noção de tradução em um sentido mais amplo (e uma legenda já é um complemento de informação acrescentado à obra), ou seja, a disposição à compreensão do que é visto ou ouvido. O problema da tradução é simples se compreendido somente como a transposição de uma frase em uma língua para outra. Eu digo simples, mas ela já é a esse nível extremamente complexa, a língua não sendo a

linguagem, como ressalta o próprio Jean-Luc Godard. A legendagem é uma tradução das palavras, do espírito da frase, do nível linguístico, mais ou menos culto, etc. O que já não é fácil. Mas a frase que será traduzida pode igualmente fazer referência à uma citação de autor, a um contexto sócio-político, enfim, estar carregada de um sentido que a ultrapassa amplamente. E é exatamente o mesmo problema com as imagens para as quais nós não temos legendas, a menos que sejamos deficientes auditivos.

Apesar de quê, em geral, somos apenas maus entendedores.

Não entrarei aqui em uma grande teoria sobre o declínio das humanidades e da cultura geral clássica, de ordem literária. Esse é um debate sem fim e pouco interessante que esconde na maioria das vezes uma outra questão ainda mais crucial – que nossos políticos, homens e mulheres, não desejam confrontar: aquela da explosão das culturas geográficas e da criação de uma cultura globalizada. Nas minhas aulas no IESA tenho alunos que claramente não têm a mesma cultura, pois eles vêm de países muito diferentes, mas tenho igualmente jovens que não têm a mesma cultura mesmo se seus pais moram a 600 metros uns dos outros.

Acrescentem a isso o fato de que os discursos populistas difundidos pelas nossas telas oferecem respostas prontas a partir de análises errôneas e questionamentos truncados defendendo posições facilmente contestáveis e incitando à classificação, às fronteiras e finalmente às exclusões. Vocês compreenderão então que o campo de interpretação das imagens se tornará complexo e perigoso, e que o sistema que consiste em pesquisar informações para explicá-las na internet acaba mais deformando as imagens recebidas do que permitindo a compreensão efetiva.

Na verdade, a maior obra de manipulação de nossas telas consiste em transformar a informação em um vasto campo aleatório de verdades e opiniões. Como o exemplo do coletivo sobre o qual evoquei há pouco, que se contenta em entrevistar o vizinho, o profissional, o político e o universitário sem hierarquizar a informação, como se todos falassem com a mesma autoridade.

Pode parecer que essa questão se resume somente às telas em suas relações com o saber. O que já é extremamente importante quando falamos de questionamento e de emancipação. Mas ela também influencia a maneira pela qual o artista cria. Ela questiona sobre saber se a arte contemporânea será obrigada a ser “falante”, para retomar um comentário feito a mim pelo curador Simon Djami sobre uma obra do artista Mehdi-Georges Lahlou. Ser falante, ou seja, colocar explicitamente as chaves de leitura da obra em seu próprio interior.

Mehdi-Georges Lahlou é um artista franco-marroquino nascido em 1983 que trabalha sobre a noção de gênero e de pluriculturalidade. Algumas de suas obras são muito



poéticas e interiorizam o discurso. É o caso, por exemplo, de *The Hourglasses* (2015)<sup>7</sup>, que apresenta ampulhetas cheias de cuscuz e, assim, evoca a noção do tempo em diferentes culturas. Outras obras são mais provocadoras, expondo o discurso que as compõe, como *Conversation* (2010)<sup>8</sup>, um díptico fotográfico sobre a questão do gênero e da religião no qual o artista se coloca em cena como mulher e como homem, com roupas de religiões muçulmanas e cristãs. Na primeira, o espectador entra na obra sem discurso claro, na segunda ele dialoga com um discurso explícito. Não se trata de considerar que o valor artístico e estético de uma seja maior que o da outra, mas isso nos questiona sobre o lugar do discurso nas obras contemporâneas.



Imagem 4: Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses* (As ampulhetas), 2015.

Vidro moído e cuscuz, série de 5.

Obra criada no contexto do programa de residência *Les Réalisateur* (Os criadores), Nantes (FR).

Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>>



Imagem 5 : Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation* (Conversa), 2015.

Díptico. C-print sobre dibond. Edição de 4+2, provas de artista.

Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>>

---

7 Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses* (As ampulhetas), 2015. Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>>

8 Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation* (Conversa), 2015. Díptico. C-print sobre dibond. Edição de 4+2, provas de artista. Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>>

A arte passa por um questionamento induzido ou por uma reivindicação exposta? O artista pode ainda ter essa escolha em um mundo onde seu trabalho pode ser mal interpretado por informações que ele não controla e que são acessíveis a todos? Vários casos mostraram que obras podiam ser mal interpretadas, recuperadas ou utilizadas com um sentido oposto aquele dado pelo seu criador. Mas mesmo sem chegar a esses extremos podemos observar que a antiga separação, em que o artista criava as obras e o discurso sobre elas era confiada a críticos e historiadores da arte, mesmo se ainda existam algumas exceções, essa separação está evoluindo. Em um mundo de comunicação direta, praticamente todos os artistas têm sites e perfis nas redes sociais. Eles estão em condições de apresentar eles mesmos um discurso sobre suas próprias obras. Para alguns, ao fazerem isso, esses artistas deixam esse discurso cada vez mais presente nas obras.

Assim, para concluir, eu diria que dois temas parecem pertinentes para esses estudos consagrados à alucinação política das telas:

– Como fazer para que a recepção de imagens e conteúdo que são sempre suscetíveis a trair a verdade possa dar lugar a um presente silencioso/branco suficientemente longo para permitir que cada um passe por uma construção crítica emancipadora e não pelo consumo imediato alucinatório, projetado em um futuro no qual não há tomadas?

– Como os artistas podem subverter o mundo alucinatório das telas, de forma que a criação artística não seja malconduzida e não se transforme em uma produção que mistura a obra e seu discurso, empobrecendo assim a força simbólica questionadora das imagens para reduzi-las a um discurso mais explícito do que poético?

A grande simplicidade imagética do filme projetado na abertura desse encontro (17 de setembro de 2019), *Pastor Cláudio* (2017), da diretora Beth Formaggini, mostra a que ponto não existe a necessidade de um longo discurso nem de grandes efeitos para causar um choque emocional violento e passar uma mensagem sobre um tema extremamente sensível, como os crimes da ditadura militar no Brasil e sua negação. O filme mostra sobretudo a possibilidade de tornar-se outra pessoa depois de se ter cometido tais atrocidades. Um tema que não deixa de lembrar um outro filme, extremamente conhecido, mesmo se ele não faz parte da mesma veia estética, *A history of Violence* (2005), de David Cronenberg.

---

O riso haitiano:  
risos e canções em *Compère Général Soleil*  
de Jacques-Stéphen Alexis

Haitian laughter:  
laughs and songs in *Compère Général Soleil*  
by Jacques-Stéphen Alexis

---

Jean Dieumettre

Tradução : Josely B. M. Soncella

<https://orcid.org/0000-0002-6403-1485>

(Josely B. M. Soncella)

---

## Resumo

Este artigo trata da representação de risos e canções que se configuram como traço identitário do *ser haitiano* no romance *Compère Général Soleil* [Compadre General Sol] (1955) de Jacques-Stéphen Alexis. Para tal fim, o trabalho se constrói como uma análise crítica destinada a examinar alguns trechos dessa narrativa que estabelece relações de intertextualidade com a definição do *ser haitiano*: “um povo que canta e que sofre, que se aflige e que ri, que canta sem cessar ...” formulada por Jean Price-Mars em *Ainsi parla l'oncle* [Assim falou o tio] (1928). A análise crítica da narrativa, a partir de risos e canções, permitirá observar até que ponto o autor fez dessa característica uma referência para sua empreitada.

**Palavras chaves:** Risos e canções. *Compère Général Soleil*. Transtextualidade. Literatura haitiana do século XX.

---

## Abstract

*This article deals with the representation of laughter and songs, which appear as the identity trait of the being-Haitian in Jacques-Stéphen Alexis' novel Compère Général Soleil (1955). To this end, this paper is constructed as a critical examination designed to analyze some excerpts into this narrative marked by an effective intertextuality remembering the definition of being-Haitian: "a people who sings and suffers, who pains and laughs, who sings incessantly ... "formulated by Jean Price-Mars in Ainsi parla l'oncle (1928). Our critical examination of the book, from the figuration of laughter and songs, will help us to observe how the author traces a touchstone of his idea.*

**Keywords:** *Laughter and songs. Compère Général Soleil. Transtextuality. 20th century Haitian Literature.*

## 1. Considerações iniciais

O riso e a canção são fenômenos irredutivelmente sociais (BERGSON, 1940, p.9; CORDIER, 2010, p.45); expressam ou refletem um "estado de espírito", um "estado de ser" de um determinado grupo ou pessoa. Respondendo a algumas exigências da vida em sociedade, segundo Henri Bergson, em *Le rire: essai sur la signification du comique* [O riso: ensaio sobre o significado do cômico], para entendê-lo, é preciso colocar o riso no meio social e, sobretudo, determinar sua função social. O mesmo vale para a canção. É justamente nessa perspectiva que o riso e a canção serão tratados no presente estudo, o qual pretende abordar um aspecto específico na composição do romance *Compère Général Soleil* [Compadre General Sol], de Jacques–Stéphen Alexis<sup>1</sup>.

Publicado pela Gallimard em 1955, o romance *Compère Général Soleil* está dividido em três partes (além do prólogo), adotando uma organização particular, cuja intriga está marcada por um conjunto de vaivém de ações que se desenrolam em lugares e tempos diferentes. O romance coloca em cena o protagonista Hilarion Hilarius, vítima do espaço sociopolítico no qual está inserido, sem emprego ou auxílio social, atormentado pela fome, que acaba preso por roubo. Na prisão, é espancado e abusado de várias maneiras. Graças à intervenção do deputado Lapointe, Hilarion é libertado e, a seguir, encontra um trabalho com a ajuda de Pierre Roumel, prisioneiro político que conheceu na prisão. Logo em seguida, casa-se com Claire–Heureuse. Juntos, abrem uma pequena loja. A seguir, o casal perde tudo em um incêndio criminoso e se vê obrigado a imigrar para a República Dominicana. Hilarion começa a trabalhar nos canaviais e ingressa no sindicato dos trabalhadores através de Paco Torres, militante comunista que havia conhecido Pierre Roumel dez anos antes em Hamburgo. Presidente do sindicato dos trabalhadores de cana de açúcar, Torres convoca uma greve durante a qual é assassinado. Sua morte provoca uma grande manifestação, que permite aos trabalhadores obterem um aumento. Tomando os trabalhadores haitianos como bodes expiatórios dessas revoltas, o governo de Trujillo ordena a vingança. Os haitianos são então brutalmente massacrados. O casal Hilarion/Claire–Heureuse foge com seu recém-nascido para a terra natal, com a ajuda de vários dominicanos. No caminho, Désiré, o bebê, morre em consequência das agressões de um cachorro. Na travessia do rio que marca a fronteira entre a República Dominicana e o Haiti, Hilarion é morto pela polícia de Trujillo. Antes de morrer, ele conta à sua mulher a longa história de sua vida. Para compor a trama de sua história, como observa Maximilien

---

<sup>1</sup> Escritor haitiano, Jacques–Stéphen Alexis (1922–1961) publicou três romances (*Compère Général Soleil*, 1955 ; *Les Arbres Musiciens*, 1957; *L'espace d'un cillement*, 1959) e uma antologia de contos (*Les romancero aux étoiles*, 1960), pela Gallimard. Também publicou: *Du réalisme merveilleux des Haïtiens* (Présence Africaine, 1956), *Où va le roman: Débat autour des conditions du roman national chez les peuples noirs* (Présences Africaine, 1957).

Laroche, Alexis inspirou-se no discurso coletivo mais profundamente enraizado na história do Haiti. (LAROUCHE, 1991, p.151) Aliás, em seu ensaio *Où va le roman?* [Para onde vai o romance], o autor de *Compère Général Soleil* sugeriu que “o romance é o campo literário mais poderoso do nosso tempo, capaz de apreender o homem e a vida em sua realidade instável, de explicá-lo e de contribuir para sua transformação” (ALEXIS, [1957], 2013, p.82). Ademais, para o escritor, se fosse possível dar uma definição, este diria que:

a arte do romance consiste sempre em descobrir mais profundamente a vida e a oferecê-la ao homem sob uma forma artística atualizada, circunstanciada e individualizada, a fim de despertar nele todos os ecos de sua experiência da beleza, da natureza e do real, todos os prazeres, todas as satisfações, todas as alegrias, todas as dificuldades, todas as lutas, todos os dramas, todas as maravilhas da existência. (ALEXIS, [1957], 2013, p.83)<sup>2</sup>

Assim, estudar a representação dos risos e canções no trabalho de Alexis pode ser um meio de examinar certos traços identitários no romance. Segundo sua concepção da obra romanesca, o riso e a canção não são gratuitos: como fenômenos irredutivelmente sociais, podem oferecer substratos para a compreensão dos aspectos e dos traços inerentes aos personagens do romance.

Na teoria alexisiana, a obra de arte é concebida como uma tradução a (re)inventar, a (re)escrever; outrossim, a inspiração do artista não cai do céu. O artista deve beber de suas experiências com o mundo, de seu contato frequente e prolongado com a vida, com a natureza, com as pessoas que encontra, para poder compor sua obra. Nessa perspectiva, Alexis sugere que, para os negros, a arte é um assunto cotidiano. De fato, através de sua teoria e de sua concepção artístico-literária, ele defende um estilo literário que não parte do zero, – um estilo baseado em uma lógica de (re)escrita, em uma lógica de transtextualidade, de transcendência textual do texto.

O conceito de transtextualidade ou transcendência textual do texto foi enunciado por Gérard Genette, em sua obra intitulada *Palimpsestes: la littérature au second degré* [Palimpsestos: a literatura de segunda mão], publicada em 1982, na qual entende esse conceito aproximadamente como “tudo aquilo que coloca o texto em relação evidente ou secreta com outros textos”. (GENETTE, 1982, p.7) Genette postula cinco relações transtextuais<sup>3</sup>, entre elas, a intertextualidade é a que mais nos interessará neste trabalho.

---

2 Tradução nossa. Em francês: “[...] l’art du roman consiste à découvrir toujours plus profondément la vie et l’offrir à l’homme sous une forme artistique actualisée, circonstanciée et individualisée afin de réveiller en lui tous les échos de son expérience de la beauté de la nature et du réel, tous les plaisirs, toutes les satisfactions, toutes les joies, toutes les duretés, toutes les luttes, tous les drames, toutes les merveilles de l’existence.”

3 Muito brevemente, aqui estão os cinco tipos de relações transtextuais que Gérard Genette postula: i) intertextualidade (uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, de forma idêntica e na maioria das vezes, pela presença de um texto em outro), ii) paratextualidade (uma relação geralmente menos explícita e

Definida por Genette como uma relação de co-presença de dois ou mais textos, que se manifesta sob uma forma mais explícita e literal (a prática tradicional da citação), sob uma forma menos explícita e menos canônica (o plágio) ou sob uma forma ainda menos explícita e menos literal (a alusão) (GENETTE, 1982), a intertextualidade é uma questão de memória literária. De fato, não se trata apenas de relações com textos, mas também com a História, com o já dito. É justamente por este viés que a noção de transcendência textual do texto se revela indispensável para o exame crítico da representação de risos e canções no romance *Compère Général Soleil* de Jacques–Stéphen Alexis.

À primeira vista, é necessário esclarecer que o riso configurado nesta narrativa de Alexis – como veremos – não manifesta, em primeiro lugar, um sentimento de alegria, mas, antes de tudo (e sobretudo), um "estado de ser", em um mundo caracterizado pela perda da dignidade humana. Por esta razão, é importante ressaltar que o riso configurado no livro pode ser classificado em duas categorias: a primeira refere-se a um traço de identidade, por mais contraditório que seja, do *ser haitiano*; a segunda, é o resultado de um tipo de humor específico de um modo narrativo do Haiti: a *lodyans*<sup>4</sup> (audição).

Assim, as linhas seguintes estão divididas em duas partes. Na primeira parte, percorremos a primeira categoria de risos, bem como a ocorrência de canções como traço característico do *ser haitiano* na narrativa *Compère Général Soleil* de Jacques–Stéphen Alexis. Na segunda parte, vamos analisar a segunda categoria de risos, os risos provocados pela *lodyans*. Depois de destacar algumas características da *lodyans*, vamos tentar mostrar como este modo narrativo especificamente haitiano coloca o romance *Compère Général Soleil* a meio caminho entre o modo narrativo e o dramático.

---

mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que pode ser chamado de paratexto: título, subtítulos, prefácios, pós-fácios, avisos, preâmbulos, notas marginais, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, favor inserir, etc... iii) metatextualidade (a relação, mais comumente conhecida como "comentário", que une um texto a outro texto do qual fala sem necessariamente citá-lo, (mencionando-o), até mesmo sem nomeá-lo, iv) hipertextualidade (qualquer relação unindo um texto B, hipertexto, a um texto anterior A, hipotexto, sobre o qual é inserido de uma forma que não é a de um comentário e v) arquitextualidade (uma relação completamente silenciosa, que articula, no máximo, apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesia, Romances, Ensaios, etc...) ou, na maioria das vezes, infratitular (a indicação Romance, Narrativa, Poesia, etc., que acompanha o título na capa), de pura filiação taxonômica. (GENETTE, 1982, p.7–11)

4 Como destaca Léon–François Hoffman, a *Lodyans* ou *audição* é um costume haitiano de se reunir para partilhar contos, contar histórias, fazer fofocas e, às vezes, comentar as últimas notícias do bairro ou da República. Iniciado com o romancista haitiano Justin Lhérisson (1876 – 1907), tornou-se um gênero literário haitiano, caracterizado, aliás, por sua brevidade, onde o talento do *orador* consiste em encontrar a expressão original, escolher a imagem pitoresca, variar os níveis de linguagem, alternar o sério e o burlesco, fazer pausas, etc... com o objetivo de "informar ironicamente".

## 2. Risos e canções como traços identitários nos *seres–haitianos*

Muitas vezes acompanhado por canções, o tipo de riso que se configura na narrativa de *Compère Général Soleil* pode ser estudado como um aspecto distintivo ou como um "sinal de vida" de alguns personagens haitianos. Contudo, é preciso voltar ao tempo da Plantação ou ao passado distante do povo no espaço do romance para examinar a articulação deste tipo de riso com as canções em alguns dos personagens da história.

O romance *Compère Général Soleil* tem a ilha do Haiti como seu espaço narrativo. Como sabemos, a escravidão fez desta ilha um local de transferência de seres humanos de toda a África negra<sup>5</sup>. Estes *seres humanos*, uma vez enviados na condição de escravos, praticavam *desvios* para sobreviver à deportação, à barbárie ou ao retorno impossível às suas terras de origem. Se alguns, por *desvios* ou *marronnages* [fugas]<sup>6</sup>, escolhiam abandonar os campos dos seus mestres, outros 'aceitavam' a escravidão, mas também cometiam os *desvios* que os ajudavam a aliviar os fardos da escravidão. É provável que o riso, a dança e o canto fossem formas de *desvio* para esse povo e, como descendentes de escravos, o povo haitiano recorreu a essa mesma estratégia como meio de conviver com o insuportável. É nesse sentido que Jean Price–Mars, em seu livro *Ainsi parla l'Oncle* [Assim disse o tio], considerado pela crítica como a obra emblemática e teórica do *Indigenismo Haitiano*<sup>7</sup>, afirma :

Acredito, na verdade, que o haitiano poderia ser definido muito precisamente como um povo que canta e que sofre, que se aflige e que ri, um povo que ri, que dança e se resigna. "Do nascimento à morte, a canção está associada" a toda sua vida. Ele canta com alegria no coração ou com lágrimas nos olhos. Canta na fúria da batalha, sob a rajada da metralhadora e sob o ataque das baionetas. Canta a apoteose das vitórias e o horror das derrotas. Canta o esforço muscular e o descanso após a tarefa,

---

<sup>5</sup> Em seu ensaio *Formation ethnique, folk–lore et culture du peuple haitien* [Formação étnica, folclore e cultura do povo haitiano], Jean Price–Mars apresenta uma genealogia sobre as origens dos africanos levados para a colônia de Santo Domingo: da latitude 17° Norte, na foz do Senegal até ao Cabo da Boa Esperança, os pontos de venda desenvolveram–se ao longo de toda a costa que banha o Golfo da Guiné, incluindo a costa do Senegal, a Costa da Pimenta, a Costa do Ouro, a Costa do Marfim, a Costa dos Escravos e a costa da Angola. (PRICE–MARS, [1956] 2010, p.26)

<sup>6</sup> O termo *marronnage* [fuga] tem sua origem no vocábulo ibérico (*cimarron*) e teria sido emprestado dos habitantes originais de Quisqueya, os Arawaks. (LUCAS, 2002, p.14 citado por BECHACQ, 2006, p.205) Como postula Dimitri Béchacq, *Cimarron* originalmente se referia aos animais domesticados que retornavam à natureza e, no contexto da escravidão, aplicava–se aos escravos que fugiam das plantações (2006, p.205), na esperança de praticar seus cultos, seus costumes e preparar–se para atacar o sistema colonial.

<sup>7</sup> O Indigenismo haitiano, que surgiu com a publicação, em 1927, da revista *Indigène*, teve como principal objetivo reabilitar as diferentes contribuições culturais que participam da formação do homem haitiano. Na história literária haitiana, o indigenismo haitiano é definido como a vontade dos criadores estéticos de beber da tradição oral, da cultura popular.



o otimismo inatacável e a intuição obscura de que nem a injustiça nem o sofrimento são eternos e que, além disso, nada é desesperador, pois “o bom Deus é bom”. (PRICE–MARS, 1928, p.31)<sup>8</sup>

Por um lado, esta observação de Price–Mars nos permite ver o riso e o canto como um traço inerente ao ser haitiano, formado no contexto da escravidão. A partir daí, observamos que estes dois elementos são resultantes da época da Plantação. O escravizado, arrancado de sua terra natal, é triplamente órfão: sem pais biológicos, sem cultura, sem história (VETE–CONGOLO, 2016, p.17) recorreu ao riso, às canções como uma forma de desabafar. Então, eles riam, cantavam, dançavam sua situação atual para se aliviarem. O riso e a canção tornaram–se assim uma prática constante, uma forma de libertação e, ao mesmo tempo, um grito de revolta, bem como uma forma de denúncia. O entrelaçamento desses elementos no *ser haitiano* é, portanto, um “real maravilhoso”; isso permitiu aos escravizados e a seus descendentes camuflar uma situação, uma condição, como um meio de subsistência. Como se, submissos e petrificados sob o chicote de um carrasco, os escravos tivessem encontrado na canção e no riso os meios para sobreviver à barbárie, ao insustentável. Por isso cantam e riem incessantemente. Segundo esta perspectiva, risos e canções expressam um “estado de espírito”, um “estado de ser” em um espaço onde a barbárie, “a mercantilização do homem que foi a escravidão”, nas palavras de Claude de Grève (2016, p.22), se estabelecia e se estabelece como norma. Como dito acima, este tipo de riso e canção não servem ao entretenimento, à alegria, mas a uma ferramenta e a uma estratégia para sobreviver ao insuportável. É à luz dessas observações que vamos entender a primeira categoria de risos e canções que aparecem na história de *Compère Général Soleil* de Alexis.

Antes de mais nada, o nome do protagonista deste romance, Hilarion Hilarius, simboliza a contradição que é a ocorrência deste tipo de riso e canção para o haitiano. Pois, o sobrenome Hilarion e o nome Hilarius vêm do latim *Hilaris*, *Hilarus* ou do grego *Hilarodos* *Hularulus*, que significam alegria, felicidade, bom humor. Segundo o *Lexicologos Gaffiot Latin* (1934, p.746–748), o substantivo latino *Hilaritas itas (hilaris)* significa alegria, felicidade, bom humor. Ademais, *Hilaritos*, *avi*, *atum ave*, (*Hilarus*) significa fazer alegre, feliz, de bom humor, alegrar–se, e *Hilarodos*, do grego, significa aquele que canta canções alegres, e, *Hilarulus*, o que é muito alegre. Podemos nos perguntar como um personagem tão miserável como Hilarion pode se definir como um

---

<sup>8</sup> Tradução nossa. Em francês: “Je crois, en vérité, qu’on pourrait très justement définir l’Haïtien : un peuple qui chante et qui souffre, qui peine et qui rit, un peuple qui rit, qui danse et se résigne. « De la naissance à la mort, la chanson est associée » à toute sa vie. Il chante la joie au coeur ou les larmes aux yeux. Il chante dans la fureur des combats, sous la grêle des mitrailles et dans la mêlée des baïonnettes. Il chante l’apothéose des victoires et l’horreur des défaites. Il chante l’effort musculaire et le repos après la tâche, l’optimisme indéradicable et l’obscur intuition que ni l’injustice, ni la souffrance ne sont éternelles et qu’au surplus rien n’est désespérant puisque “bon Dieu bon”.”

personagem feliz, um personagem bem-humorado que canta canções felizes. Assim, ao atribuir tais características a um personagem tão miserável, Alexis está bebendo nas contradições do *ser haitiano*, "um povo que canta e sofre, que se aflige e que ri, um povo que ri, que dança e se resigna" (PRICE–MARS, 1928, p.21), para inventar seu protagonista. É por isso que Schallum Pierre (2013) observa que o nome Hilarion Hilarius evoca o riso haitiano. Como resultado, Hilarion Hilarius, que se tornou um pretexto, refere-se a uma representação voltada para o riso, o cômico, o efeito mais contraditório possível para caracterizar personagens miseráveis.

Já pelo prólogo do romance, o leitor não deixará de notar que o narrador alexisiano usa as palavras de Jean Price–Mars para definir o povo haitiano:

Desde muito muito tempo, desde o tempo dos cercos com barril, a guerra de todos os negros do Haiti, a guerra de Dessalines, que não queria ver os brancos no país, os brancos malvados, certamente. Há muito tempo, desde que o pepininho se alimenta com a berinjela, como dizem nas piadas. Nós, negros, estamos sempre brincando. Quando sofremos, rimos, brincamos; quando morremos, isto é, quando terminamos de sofrer, rimos, cantamos, brincamos. (ALEXIS, [1995] 1998, p.5)<sup>9</sup>

Antes de qualquer análise crítica deste trecho em relação à representação de risos e canções, é essencial destacar o uso da tradição popular e a presença da primeira pessoa plural "nós". Por um lado, a expressão *depuis le temps longtemps, depuis le petit concombre se gourme avec de l'aubergine* [há muito tempo, desde que o pepininho se alimenta com a berinjela] é a reescrita ou tradução literal da expressão popular haitiana *depi nan tan lontan, depi ti konmkonm ap goumen ak berejèn* [desde o tempo em que o pepininho luta com a berinjela]. Esta afirmação referente à incompatibilidade culinária destes dois legumes é usada para expressar uma duração, um tempo imemorial e este processo é próprio do estilo de Alexis. Este recorre frequentemente à cultura popular, às metáforas do povo haitiano na composição de seus romances. Maximilien Laroche percebeu isso quando afirma que foi "bebendo dessa fonte que Alexis criou seu próprio estilo sobre a base de um discurso comum bastante enraizado na história haitiana" (LAROCHE, 1991, p.55). Isso mostra também até que ponto a intertextualidade ecoa no trabalho de Alexis. Por outro lado, há o uso do pronome pessoal "nós". Sobre este ponto, cabe ressaltar que a voz narrativa do romance *Compère Général Soleil* é dada na terceira pessoa. Entretanto, em várias passagens, o autor intervém direta ou indiretamente e passa de 'ele' para 'nós' ou 'eu'. Como explica Elisabeth Mudimbe–Boyi, "sempre que se trata de

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. Em francês: "Depuis le temps longtemps, depuis le temps des cercles avec la barrique, la guerre de tous les nègres d'Haïti, la guerre de Dessalines qui ne voulait pas voir le blanc dans le pays, les blancs méchants pour sûr. Depuis le temps longtemps, depuis que le petit concombre se gourme avec l'aubergine, comme on dit pour badiner. Nous autres, nègres, nous badinons tout le temps. À l'heure où nous souffrons, nous rions, nous badinons ; à l'heure où nous mourrons, c'est-à-dire à l'heure où nous avons fini de souffrir, nous rions nous chantons, nous badinons."

seu povo, Alexis, tão discreto em geral, se entusiasma e passa do objetivo "ele" para o "nós", do status de um narrador "ele" para o de um narrador "eu", a fim de se identificar com o meio e com os personagens" (MUDIMBE–BOYI, 1992, p.72). Além de fundir a voz do narrador com a do autor, esse procedimento estabelece uma espécie de cumplicidade entre o autor e os personagens do romance. Podemos enfatizar que esta cumplicidade estabelece uma espécie de relação entre a visão de mundo do autor e a dos personagens, encarnada nos risos e canções.

Ao examinarmos o trecho acima à luz da ocorrência de risos e canções, observamos sua forte relação intertextual com o postulado price–marsiano onde o entrelaçamento de risos e canções se quer um traço de identidade do *ser haitiano*. Essa relação de intertextualidade põe em destaque a consciência de Alexis sobre a identidade das pessoas no espaço do romance. Várias cenas da narrativa apresentam esse tipo de risos e canções, cenas onde tal relação intertextual pode ser observada. O narrador alexisiano não deixa de descrever o lugar que esses dois elementos ocupam no cotidiano dos personagens haitianos do romance:

o canto era para eles o muro das lamentações, o gemido coletivo, ao longo do calvário coletivo. De cada pedaço de coração nasceu um único coro negro, carregado com todos os reflexos interiores desses negros curvados e adestrados na dura crosta da gleba. (ALEXIS, [1955] 1998, p.43)<sup>10</sup>

Podemos observar, assim, que os gritos – sejam eles de protesto, desesperança, contemplação, esperança ou revolta – tornam–se fontes inesgotáveis para compor canções, por mais contraditórias e espontâneas que sejam. Desse modo, o narrador apresenta o cantor–compositor Gabriel, que canta sobre todas as coisas que ferem os pobres negros: “o ciúme que enlouquece os homens, a natureza que cheira a sol, o trabalho e suas dores...” (ALEXIS, [1955] 1998, p.85). A isso se soma o pandeirista Dompétro, que, com seu talento e voz, faz com que todos esqueçam suas lamentações (ALEXIS, [1955] 1998, p.123).

Desta feita, na formação do ser haitiano, a canção representa uma realidade coletiva, um chamado à solidariedade, um convite à reunião para enfrentar a vida, o insuportável, o insustentável: é também um grito de encontro. Assim podemos entender o próximo segmento narrativo, que apresenta o momento posterior a um ciclone que devastou o departamento de Artibonite<sup>11</sup> :

---

10 Tradução nossa. Em francês: “[...] le chant était pour eux le mur des lamentations, le gémissement collectif, le long du calvaire collectif. De chaque morceau de coeur était né un seul choeur nègre, chargé de tous les reflets intérieurs de ces nègres courbés et dressés sur croûte dure de la glèbe.”

11 A República do Haiti está dividida em 10 departamentos administrativos. Artibonite é um deles e, do ponto de vista da produção de arroz, é considerado mais importante. Está localizado no norte do país.

As canções brotaram das entranhas da terra, irresistíveis, levadas por todas as tropas de reconstrutores. O vale inteiro logo ressoou com o rumor do trabalho, o eco das canções e a palpação dos tambores. O levante em massa, com camaradagem e fraternidade foi organizado sob a bandeira das canções antigas que contam nossas certezas imemoráveis. (ALEXIS, [1955] 1998, p.173)<sup>12</sup>

Estas considerações reafirmam que a configuração das canções na narrativa de Alexis reflete uma realidade que remonta ao tempo da Plantação. De fato, as canções – por mais contraditórias que sejam – que permeiam todo o tecido da narrativa de *Compère Général Soleil*, permitem que os miseráveis personagens da história desabafem, com esperança: *toutan tèt poko koupe li espere met chapo*<sup>13</sup>, como diz o ditado haitiano. Em outras palavras, elas confortam os pobres que, sem emprego, sem qualquer ajuda do governo, recorrem às canções como fonte de conforto, como fonte de libertação.

Na verdade, a primeira categoria de risos da narrativa, assim como as canções, pode ser pensada como um *desvio*, mas também como uma tradição, como um resultado da escravidão. É nessa linha de pensamento que uma velha mulher que canta e ri, diz: "os jovens de hoje não sabem mais dançar ou rir como antigamente". (ALEXIS, [1955] 1998, p.134). De acordo com esta afirmação, parece que o *ser haitiano* deve cultivar o riso e a canção em qualquer situação. Na verdade, o narrador de Alexis aponta que Hilarion e Claire–Heureuse vão aos poucos compreendendo que "o amor era comer sem carne<sup>14</sup>, com um sorriso, falando de modo casual do trabalho duro do dia" (ALEXIS, [1955] 1998, p.158). Além disso, o narrador postula que para eles, "o amor se tornou um remendar de calças, para que nada aparecesse. O amor aprendeu a ir para a cama sem jantar, e depois vestir-se de tudo e de nada, com a boca cheia do gosto de lágrimas". (ALEXIS, [1955] 1998, p.158) Assim, camuflar a situação atual é uma estratégia de existência, onde o riso se torna um impulso e deve aparecer em momentos inesperados.

Tendo em vista o caminho percorrido pelo riso ao longo de toda a narrativa de Alexis, é possível estudar várias cenas em que este tipo de riso espontâneo ou inesperado aparece nos lábios de certos personagens haitianos. Por exemplo, a esposa de Hilarion, Claire–Heureuse, é definida como a garotinha da risada vermelha (ALEXIS, [1955] 1998, p.158); ela estava em uma situação de tristeza quando canções e risos de repente apareceram em

---

12 Tradução nossa. Em francês: "Les chants jaillirent des entrailles de la terre, irrésistibles portés par toutes les cohortes de reconstruteurs. Toute la vallée retentit bientôt de la rumeur du travail, de l'écho des chansons et de la palpitation des tambours. La levée en masse, dans le compagnonnage et la fraternité s'organisait sous la bannière des vieux chants qui disent nos certitudes immémoriales."

13 O ditado haitiano pode ser traduzido como: *tant que tête ne coupe pas, elle espère mettre chapeau* [enquanto a cabeça não estiver cortada, ela espera por um chapéu] ; significa que enquanto estamos vivos, é preciso ter esperança, crer em dias melhores.

14 Comer carne não pode ser entendido no sentido literal, mas sim, comer o que se encontra, o que temos à disposição.

seus lábios. (ALEXIS, [1955] 1998, p.99) Além disso, logo após o incêndio que destruiu a loja do casal, Claire–Heureuse fez uma visita a Jean–Michel e, sem lhe contar o triste acontecimento, começou a rir e a chorar. (ALEXIS, [1955] 1998, p.257) Isso mostra como esse tipo de riso é uma característica essencial de alguns dos personagens haitianos da narrativa. Nesse sentido, a miséria e a adversidade não podem tirar esse riso dos lábios desses personagens e sua ausência revela uma situação de extremo desespero. É segundo tal perspectiva que a voz do narrador está em sintonia com a do próprio autor para se questionar:

Quanto aos velhos, por acaso riam? Ora.... Podia–se sentir que seus corações estavam desgostosos, cansados, que não sentiam mais alegria, apenas um hábito persistente de serem feitos para amar e acreditar na vida. Para dizer a verdade, que alegria tiveram, senão o riso desmedido sobre uma coisa qualquer, os mexericos, a rua e a embriaguez sem amanhã de algumas festas populares? (ALEXIS, [1955] 1998, p.147)<sup>15</sup>

Nesta citação, observamos que este tipo de riso, que pretende ser um impulso do ser haitiano, é uma constante nesta narrativa de Alexis. Na realidade haitiana, uma pessoa que começa a rir em qualquer situação é chamada de *kannannan*. Portanto, é preciso ser um *kannannan* para coabitar alegremente com o insuportável ou para sobreviver alegremente ao insuportável, para se alegrar sob o chicote de um carrasco. Em outras palavras, você tem que ser um *kannannan* para rir, cantar, dançar sua própria desgraça, sua própria infelicidade, sua própria miséria. Talvez isso explique porque o *kannannan* não escolhe o suicídio diante do insuportável; ele vive com a esperança de que o sofrimento não seja eterno. A ocorrência deste tipo de risos e canções corporifica então vertigens, sequelas, vestígios do tempo de plantio ou colonização. Como resultado, a articulação desses dois elementos no romance faz parte de uma perspectiva de reinvenção do passado.

### 3. Observações sobre a ocorrência das canções em *Compère Général Soleil*

No romance, encontramos doze canções. Exceto as canções intituladas *Ça pique* e *Waya–Waya*, que se repetem respectivamente cinco vezes no primeiro capítulo e três vezes no segundo capítulo, as outras aparecem uma única vez na narrativa, como se pode observar no quadro abaixo:

---

15 Tradução nossa. Em francês: “Quant aux vieux riaient–ils? Eh bien! On sentait que leurs coeurs étaient blasés, fatigués, que la gaieté n’était plus chez eux qu’une habitude persistante d’être fait pour aimer et croire en la vie. À vrai dire, qu’avaient–ils donc comme joie, sinon le rire immodéré à propos de n’importe quoi, les cancans, la rue et l’ivresse sans lendemain de quelques fêtes populaires ?”

Canções	Frequência	Língua
<i>Ça pique/Ça pique sous les tropiques, / Le sol/ Le soleil...</i>	5	Francês
<i>Ouille ... ouille (2X) /Ouille (3X) / Fanm nan, ô...</i>	1	Haitiano
<i>Hilophèbe, manman pas là vini m'palé ou !</i>	1	Haitiano
<i>Zombi man-manna</i>	1	Haitiano
<i>Help! Tiguidimpa.....</i>	1	Inglês
<i>Belle bagaille</i>	1	Franco-Haitiano
<i>Any time your Lambeth way/ Any evening/ any day ....</i>	1	Inglês
<i>Waya-yaya, le bâton est amer!/Waya-waya, ....</i>	3	Franco-Haitiano
<i>La rivière débodé/ N'a passé manmans nous/...</i>	1	Franco-Haitiano
<i>Tombé à la tâche, / Vaincu, tu terrasses la mort ! ....</i>	1	Francês
<i>Pour le drapeau/Pour la patrie/ Mourir est beau...</i>	1	Francês

Estas músicas são pequenas composições que expressam não só gritos de emoção, sentimentos, nostalgia, mas também gritos de revolta, de cansaço diante do que é insuportável. A primeira canção intitulada *Ça pique*, ... pode ser considerada como uma canção de animação, serve para animar, alertar ou despertar o leitor. A segunda canção, por sua vez, é uma composição satírica, critica o comportamento de uma mulher que cozinha, e, por descuido, um lagarto cai na comida que ela prepara. Uma canção deste tipo corresponde às composições da *Rara* haitiana. A *Rara* é a única festa campesina do Haiti<sup>16</sup>, e é por isso que quando Hilarion, o protagonista do romance, chegou à República Dominicana, as muitas histórias que seu primo Josaphat lhe contou sobre as festas populares dominicanas o surpreenderam muito, como relata o narrador:

Pequeno camponês de Léogane, Hilarion não tinha outros termos para comparar a não ser as festas de *Raras* onde, na Sexta-feira Santa, no cruzamento Çà-Ira, todas as bandas de camponeses mascarados se reuniam, de acordo com as tradições perenes transmitidas pelos índios Chemès. (ALEXIS, [1955] 1998, p. 266)<sup>17</sup>

Para essa festividade, os grupos musicais frequentemente compõem canções sobre todas as coisas consideradas ruins que aconteceram na comunidade e, é nessa lógica que se inscreve a composição *Waya-Waya* sobre o descaso da mulher acima mencionada.

<sup>16</sup> A *rara*, uma espécie de festa rural no Haiti, acontece nas ruas com grupos de desfiles, onde as pessoas se vestem como acontece nas festividades carnavalescas. Esta festa ocorre durante o período quaresmal.

<sup>17</sup> Tradução nossa. Em francês: "Petit paysan de Léogane, Hilarion n'avait d'autres termes de comparaison que la fête des Raras où, le vendredi-saint au carrefour Çà-Ira, toutes les bandes de paysans masqués se donnent rendez-vous, selon les traditions vivaces transmises par les Indiens Chemès."

A canção *La rivière débordé* é uma composição espontânea sobre a inundação do departamento de Artibonite. É usada para lançar um apelo à solidariedade para enfrentar a situação atual. Por sua vez, *Zombi Mann-mannan* é uma reinvenção de uma canção folclórica do povo haitiano. A canção *Pour le drapeau* é uma estrofe do hino nacional haitiano que aparece repentinamente nos lábios de um personagem haitiano, em meio ao massacre de imigrantes haitianos na República Dominicana, segundo o narrador: “Um deles, no momento de sua morte, tinha redescoberto em si mesmo a canção da grandeza do passado. [...]. Vozes retomam a canção da terra natal ligada a tantas lembranças luminosas”. (ALEXIS, [1955] 1998, p.307) Estas palavras do narrador sintetizam um pouco o que dissemos sobre as músicas como estratégia para sobreviver e/ou enfrentar o insuportável.

Este esboço é apenas uma visão não exaustiva das diferentes canções na narrativa de Alexis. Nesta representação, vemos também uma estratificação linguística do espaço da história; através das canções, as condições sociolinguísticas e econômicas dos personagens do romance se manifestam. Pois, como pode ser visto na tabela acima, duas das músicas estão em inglês, três em francês, três em haitiano e três em franco-haitiano. Por um lado, a problemática linguística descrita na história reflete a complexidade linguística do Haiti e, por outro lado, situações inesperadas. Estas últimas dizem respeito a um realismo maravilhoso, porque, como observa Schallum Pierre, o maravilhoso é também uma técnica de escrita que reúne elementos de origem diversa, como mostra o seguinte trecho:

Então, três marinheiros bêbados discutem com um táxi pelo qual se recusam a pagar. Os socos-ingleses brilham em suas mãos. Eles cambaleiam: “Maldito seja!” Hilarion corre sempre, determinado. Fala e ri sozinho. “Que engraçado!... Sim, a farra, as putas bêbadas, os jovens de família, os dólares, os gigolôs, o rum-soda, os marinheiros, o jazz, as putas espanholas, o sexo, o vômito, o rebolado, a cerveja “Presidente Especial”! Sim, a farra, sim, a miséria, sim, a fome! Deixe-me rir, rir com o jazz deles, rir com a minha fome, a fome que me rasga o ventre... Hilarion o quê! Do que você está falando? Ah, sim, esta noite a vida é agridoce como uma cana crioula, amarga como uma puta sentimental, e um gostinho escorre pelos dois cantos da boca, o gostinho da fome. La mierda!... [...] Hilarion caminha pela Porto Príncipe com suas ruas que são como veias carregando o sangue real do amanhecer que surge. (ALEXIS, [1955] 1998, p.12)<sup>18</sup>

---

18 Tradução nossa. Em francês: “Là, trois marines ivres sont aux prises avec un taxi qu'ils refusent de payer. Des faux-poings luisent dans leurs mains. Ils titubent: "God damn you!" Hilarion court toujours, décidé. Il parle et rit tout seul. "Comme c'est amusant!... Oui, la bamboche, les putains saoules, les jeunes gens de famille, les dollars, les chulos, le rhum-soda, les marines, le jazz, les bouzins espagnoles, les sexes, les vomissures, les grouillades, la bière "Presidente Especial"! Oui, la bamboche, oui, la misère, oui la faim! Ah! Ah! Laissez-moi rire, rire avec leurs jazz, rire avec ma faim, mon grand goût qui me déchire le ventre... Hilarion ça! Qu'est-ce que tu racontes? Ah ! oui, cette nuit la vie est douce-aigrette comme une canne

À primeira vista, observa-se aqui a presença de várias reticências e pontos de exclamação. A este respeito, o trecho reúne algumas das técnicas discursivas utilizadas por Alexis na composição de sua obra romanesca, na qual não faltam reticências. Como sabemos, as reticências podem expressar o incompleto, o inacabado ou a expressão incompleta de um pensamento ou de uma ideia, bem como o não dito, o implícito, a hesitação. Assim, seu uso pode ser traduzido como um estilo literário que expressa uma insinuação, como um processo literário que impregna o discurso com marcas de hesitação, como o fato de algo ou alguém interromper o diálogo, ou como uma figura de linguagem que indica uma omissão deliberada. Em qualquer caso, as reticências deixam algo em suspenso, seja porque o locutor/autor foi interrompido ou queria omitir algo, ou porque queria fazer uma pausa, omitir algo. Cabe, portanto, ao interlocutor/leitor imaginar, completar ou interpretar o resto.

Nesse sentido, as reticências, frequentes nas narrativas alexisianas, ocupam um lugar preponderante nos significados elaborados pela técnica da narrativa. O uso de reticências em nossa narrativa expressa às vezes hesitações do narrador, dos personagens, às vezes reflexões prolongadas, pausas, momentos de silêncio ou mesmo uma sensação de perplexidade, um efeito de surpresa ou um possível choque. Além das reticências, Alexis usa pontos de exclamação para expressar espanto e ainda, aspas, para destacar aspectos importantes e para o discurso indireto.

Por fim, nota-se, no trecho acima mencionado, que o entrelaçamento de canções e risos projeta significados que apontam para a rotina de várias ações, para a monotonia repetitiva de vários segmentos narrativos. O uso de reticências, aspas, pontos de exclamação permeando o discurso é um processo estético que representa o imprevisível, o incompleto – e isto é muito caro ao realismo maravilhoso<sup>19</sup>. A este respeito, devemos destacar alguns termos ou expressões no trecho acima mencionado que expressam o imprevisível, o incompleto ligados a esse realismo maravilhoso. O imprevisível se manifesta primeiramente no encontro casual entre personagens (*trois marines ivres* [três marinheiros bêbados] e um *taxi* [táxi]), e segundo, no entrecruzamento das línguas (*God*

---

créole, amère comme une bouzin sentimentale, et un petit goût sûr coule des deux côtés de la bouche, le petit goût de la faim. La mierda ! [...]. Hilarion marche dans Port-au-Prince aux rues comme des veines charriant le sang royal du devant-jour qui pointe.”

19 Formulado por Jacques–Stéphen Alexis no trabalho intitulado *Du Réalisme merveilleux des haïtiens* [O realismo maravilhoso dos haitianos], durante a primeira Conferência Internacional de Escritores e Artistas Negros, em Paris, no ano de 1956, o realismo maravilhoso é uma teoria crítica literária ou de arte que se refere às produções artístico-literárias, particularmente dos povos negros, em que a realidade é fortemente tingida pelo maravilhoso. Por realismo maravilhoso, um termo inspirado na noção de "real maravilloso" promovida pelo cubano Alejo Carpentier, Alexis entende, no prólogo de seu romance *Le Royaume de ce monde* (1949) [O Reino deste Mundo], cuja trama é o Haiti e sua história, o imaginário no qual um povo envolve suas experiências, sua visão do mundo.



*damn you*, inglês; *bouzins*, haitiano; *mon grand goût*, franco–haitiano; *Présidente Especial, la mierda*, espanhol e, finalmente, na articulação das ações entre eles (os *socos ingleses dos marinheiros* e a corrida de Hilarion). Outrossim, há a expressão “Hilarion ça!”, a qual literalmente retoma uma expressão haitiana comum, *sa-a*, e se refere a um comportamento inesperado (uma surpresa) positivo ou negativo de uma pessoa. Assim, a expressão “Hilarion ça!” corresponde ao comportamento inesperado de Hilarion, que começa a correr, a falar, a rir sozinho.

Há também as metáforas: *a vida é agridoce como uma cana crioula, amarga como uma puta sentimental; caminha como veias carregando sangue real*, refletindo um certo tipo de desconforto. Os dois primeiros enunciados podem se referir a uma certa estranheza: *agridoce como uma cana crioula* e *amarga como uma puta sentimental*. Podem ser pensados como uma mistura do agradável com o desagradável ou um casamento do belo com o feio, do sublime com o grotesco. E essas misturas conduzem a linguagem do romance ao reino do realismo maravilhoso.

Finalmente, existem as repetições. No trecho acima, podemos constatar a presença de todo um conjunto de repetições; aliás, a repetição é recorrente na composição do *Compère Général Soleil*. Em um enunciado como: *Laissez–moi rire, rire avec leurs jazz, rire avec ma faim, mon grand goût qui me déchire le ventre...*[Deixe–me rir, rir com o jazz deles, rir com a minha fome, a fome que me rasga o ventre...] há uma melodia, um ritmo poético. Embora os risos nesta afirmação, por meio da repetição, remetam a algo dramático em relação à segunda categoria de riso que analisaremos mais adiante, há uma espécie de imprevisibilidade que nos permite classificá–los também no primeiro tipo de riso examinado acima. Notamos ainda que a repetição se dá pelo uso de línguas distintas para dizer a mesma coisa: *faim*[fome] em francês e *mon grand goût*<sup>20</sup> [fome] em franco–haitiano. Entendemos que a repetição é um dos mecanismos que assume muitas formas no discurso do narrador alexisiano. A noção de repetição utilizada por Alexis, como também observado por Ana Aura Maria Boadas e Schallum Pierre, aumenta a intensidade do texto, e se traduz no uso abundante de sinônimos, campos lexicais e semânticos que criam uma série de ritmos. (BOADAS, 1990; PIERRE, 2013) Assim, as figuras de estilo e de linguagem às quais as diferentes partes do romance *Compère Général Soleil* se submetem, participam da invenção do maravilhoso como estilo, para usar os termos de Pierre (2013). São esse estilo e linguagem imagéticos os responsáveis pela representação da segunda categoria de risos. Essa categoria de risos está ligada à reinvenção dos contos populares e à invenção do abismo socioeconômico dos dois mundos do romance: o mundo da opulência e o das massas desprivilegiadas.

---

20 *Faim* [fome] se diz *grangou* em haitiano; ter fome em francês equivale a *grangou* em haitiano. Isso dito, dizendo *mon grand goût*, Alexis apenas afrancesa o haitiano.

#### 4. O riso da *lodyans* em *Compère Général Soleil*

O riso que aqui será discutido é causado ou provocado por cenas satíricas relacionadas à *lodyans*. Em termos gerais, a *lodyans* (audição) como modo narrativo haitiano pode ser definida como a arte de contar fofocas, contos ou notícias. O narrador desta modalidade narrativa, conhecido como *lodansye/lodyanseur* ou *orador*, conta a um público ou a um auditório – tomado como espectador – uma história, na qual uma das principais intenções é informar, embora a essa intenção se acrescente a sátira para provocar gargalhadas. O poder provocador desse modo narrativo reside em sua tecnicidade, que consiste em transpor da oralitura<sup>21</sup> ou literatura oral para a literatura escrita, nas palavras de Judith Charles (1984). Como observou Léon–François Hoffmann, o talento deste último consiste “em encontrar a expressão original, escolher a imagem pitoresca, variar os níveis de linguagem, alternar a seriedade e o burlesco, fazer pausas e mudanças de ritmo” (HOFFMANN, 1995, p.227), com o intuito de informar ironicamente.

São justamente estes processos estéticos que reforçam o caráter satírico e cômico desse modo narrativo. Ademais, como aponta Price–Mars (1928, p.21), comédia e sátira são dois aspectos essenciais dos contos haitianos e muitas vezes aparecem no realismo e no pitoresco dos personagens. É nessa perspectiva que se inscreve o riso provocado pelas cenas satíricas presentes especialmente nas duas primeiras partes do romance. Assim, a seguir, focalizamos principalmente dois processos estéticos relacionados à *lodyans*, representados nas duas primeiras partes do romance: o ato de maltratar ou bater nas pessoas e a dramatização do abismo socioeconômico dos povos no romance.

Como assinalamos na introdução, além de um prólogo, o romance *Compère Général Soleil* é dividido em três partes. Enquanto as duas primeiras partes tratam da miséria da massa popular nos bairros populosos, da opulência das elites nos belos bairros da capital haitiana, Porto Príncipe, apelidada de Porto Crime pelo narrador alexisiano, a terceira parte retrata as condições de vida da classe proletária no município de Macoris, na República Dominicana, seguida do massacre dos trabalhadores haitianos<sup>22</sup>.

---

21 Maximilien Laroche afirma que o conceito de oralitura foi forjado pelo haitiano Ernst Mirville no jornal *Le Nouvelliste*, em abril de 1974, para se opor à noção de “literatura oral”. É usado na crítica literária para analisar obras tanto populares como eruditas.

22 A história do Haiti na primeira metade do século XX é marcada principalmente pela ocupação americana (1915–1934) e pelo massacre de haitianos na República Dominicana, perpetrado em 1937 sob as ordens do ditador Rafael Leonidas Trujillo. Este massacre custou a vida de vários milhares de haitianos na República Dominicana. Louis–Philippe Dalember e Lyonel Trouillot, em *Haiti: une traversée littéraire* [Haiti: uma travessia literária], falam de 15 a 20 mil mortes, a maioria delas trabalhadores haitianos sazonais mortos com facões (DALEMBERT; TROUILLOT, 2010, p.24). Jacques–Stéphen Alexis é um dos primeiros romancistas haitianos a ter tematizado esse genocídio em seu romance *Compère Général Soleil*. Ele fala de vários milhares de mortes. Alexis tinha 15 anos na época deste genocídio que vai marcar várias gerações de escritores.

O prólogo do romance, para retomar os temas de Elisabeth Mudimbe–Boyi, é uma sequência de quadros que conduz a uma progressão da tomada de consciência do protagonista Hilarion Hilarius. O narrador abre o prólogo, apresentando a situação miserável de Hilarion, que tenta em vão dormir, por causa da fome que o aterroriza. Incapaz de dormir, ele decide satisfazer sua fome, deixando seu bairro Nan–Palmiste (que está apodrecendo como uma grande ferida na cidade de Porto Príncipe) para ir para Bois–Verna “(um dos belos bairros de Porto Príncipe, o de gente de bem, gente como deve ser, que come cinco vezes ao dia)”. (ALEXIS [1995], 1998, p.13) Tendo conseguido entrar numa casa nesse belo bairro, Hilarion põe as mãos numa carteira recheada de notas:

Era uma prova, um comprovante do seu direito. O direito de defender sua existência, o direito de explorar os exploradores. Em um segundo, nasceu toda uma filosofia social. Ele achava que entendia perfeitamente bem qual era a moral deles. Os dois mundos contraditórios que coabitam face a face, o mundo dos infelizes, o mundo dos ricos; isso bastou para recuperar a moralidade que ele havia aceitado como natural até então. (ALEXIS, [1955] 1998, p.15)<sup>23</sup>

Mas de repente um apito sopra, como escreve Elisabeth Mudimbe–Boyi, quebra, gritos, Hilarion nunca vai usufruir da sua pilhagem. A primeira parte do romance abre com a situação deste último na prisão, onde é objeto de todo tipo de tortura. Desde o início do primeiro capítulo do romance, o leitor não deixará de observar:

Um policial entrou e chamou: Hilarion Hilarius! Ele respondeu com uma voz cansada. [...]. Tentou se levantar e percebeu que se sentia terrivelmente mal. Caiu... [...]. A aparição ficou novamente furiosa: “Vamos, se mexa, rápido!” Ele tentou novamente, mas sem sucesso. De repente a voz irrompeu: “Se você se faz de macaco, eu vou te mostrar o que é um macaco”. Ao tentar novamente, apoiado nos cotovelos, um grande chute o atingiu no peito. (ALEXIS, 1955, p.22)<sup>24</sup>

Ao longo do primeiro capítulo, o narrador descreve a tortura a que o protagonista é submetido. Esses atos de tortura servem de espetáculo para os soldados. Por exemplo, toda vez que Hilarion faz um movimento em falso, o guarda que o leva explode em gargalhadas. Durante sua audiência, por ter murmurado palavras confusas, Hilarion levou um soco no rosto e o sangue mijou do seu nariz, para usar as palavras do narrador. Então

---

23 Tradução nossa. Em francês: “C’était une pièce à conviction, une pièce justificative de son droit. Le droit de défendre son existence, le droit de rançonner les rançonneurs. En une seconde toute une philosophie sociale qui était née. Il croyait parfaitement comprendre ce qu’était leur morale. Les deux mondes contradictoires qui cohabitent face à face, le monde des malheureux, le monde des riches ; cela suffisait pour retrouver la morale qu’il avait acceptée comme naturelle jusqu’alors.”

24 Tradução nossa. Em francês: “Un gendarme entra et appela: Hilarion Hilarius! Il répondit d’une voix fatiguée. [...]. Il tenta de se lever et rendit compte qu’il était affreusement mal. Il retomba... [...]. L’apparition reprit avec colère : En avant, grouille ton corps, vite! Il essaya de nouveau, en vain. La voix s’enfla brusquement : si tu fais le macaque, je te montrerai ce que c’est le macaque. Comme il essayait encore, soulevé sur les coudes, un grand coup de pied l’atteignit en pleine poitrine.”

o tenente Martinès, que estava conduzindo a audiência, repetiu: "Então você não vai falar?... Um soco atingiu Hilarion no olho esquerdo. Jérôme, o pequeno guarda, vibrou de alegria..." (ALEXIS, [1955] 1998, p.26) Depois desse soco, Jérôme continua batendo nele com um chicote que o atinge no rosto, fazendo-o desmaiar de joelhos. E o narrador acrescenta: "[...] Seu rosto se torceu de tal forma que Jerônimo estourou de rir. O tenente também olhou para ele e começou a rir, com um riso amargo, histérico, ritmado". (ALEXIS, [1955] 1998, p.27) Nesse ponto, pode-se perguntar como os humanos podem rir de uma situação que só inspira piedade? Devemos nos referir à função desses agentes militares na narrativa para entender como eles podem se regozijar com esses atos odiosos. Na narrativa, o personagem Martinès, um tenente em seu estado, define-se como um professor de crueldade, e o narrador afirma que a crueldade deixa uma terrível marca em seu rosto. Como tal, ele recruta pessoas vulneráveis para lhe proporcionar dramas que se transformarão em comédias, como aponta longamente o narrador de Alexis:

suponha que, cansado da miséria, indiferente por causa da miséria, sem acreditar em mais nada além da boa comida e talvez da luxúria, você se torne policial. No Haiti, quando você é um guarda, certamente come, mas não come bem, trabalha noite e dia, não é feliz. Ao seu redor, outros maltratam pessoas pobres e fazem mil coisas ruins. Gozam de você se você ficar sentimental, por isso, você faz de conta, você esconde seu problema, você se endurece. Os oficiais te tratam como um cão, e você se enche de amargor. Um dia, bem quebrado, bem "razeur"<sup>25</sup> ["duro"], um dia em que você não tem um mísero centavo no bolso, se um preso se revolta, sem perceber, você bate nele. Chegando em casa à noite, você sente um sofrimento imenso, e as crianças pulam no seu colo, você as afasta, porque de repente o remorso te sufoca como uma refeição guardada no coração. [...] Alguns dias depois, é uma criança que está doente; e no quartel te dizem para "interrogar" alguém. Então você faz isso, sem pensar... [...]. O médico do hospital pediu um medicamento com um nome engraçado, você não sabe como comprá-lo... Você bate no homem, sem pensar no que você está fazendo, você bate com mais força. Então, de repente, na fúria de não ter um tostão, na fúria de ser um carrasco para viver, você bate, você golpeia com todas as suas forças. [...]. Você está cansado, está exausto, você bate... você bate... você bate... você é um policial como os outros! Uma voz grita estas palavras como um Ariel frenético, com um riso assustador, como um desafio: como os outros. (ALEXIS, [1955] 1998, p.25–26)<sup>26</sup>

---

25 *Razeur* ou *razè* em haitiano significa alguém que não tem dinheiro, que não tem nem um centavo para comprar nada.

26 Tradução nossa. Em francês: "suppose que fatigué par la misère, blasé par la misère, ne croyant plus à grand-chose, excepté au ventre et peut-être à la volupté, tu te fasses gendarme. En Haïti, quand on est garde on mange certes, mais on mange mal, on travaille nuit et jour, on n'est pas content. Autour de toi les autres maltraitent de pauvres types et font mille méchancetés. On se moque de toi si tu fais le sentimental, alors tu caches ton jeu, tu camoufles ton trouble, tu t'endurcis. Les officiers te traitent comme un chien, et tu te remplis de fiel. Un jour, bien fauché, bien "razeur", un jour où tu n'as pas un centime rouge en poche, si un détenu se rebiffe, sans t'en rendre compte, tu cignes dessus. En rentrant chez toi le soir, tu ressens une

Este longo trecho enfatiza que maltratar e bater nas pessoas torna-se uma arte, uma necessidade tanto para os pobres que se tornam policiais ou carrascos para suprir minimamente suas necessidades, quanto para os oficiais de alta patente do exército e do sistema judiciário, que, sedentos de espetáculo, usam esse ato de crueldade como comédia. Ao incluir essas cenas na composição de sua narrativa, Alexis não apenas dramatiza as tramas de seu romance, mas também apresenta uma forte crítica à degradação da dignidade humana. Basta que alguém feche seu coração aos sofrimentos de outrem para conseguir rir, para comemorar o sofrimento do outro. Como Henri Bergson aponta em *Le rire: essai sur la signification du comique* [Riso: um ensaio sobre o significado do cômico], o riso requer algo como uma anestesia momentânea do coração para produzir seu pleno efeito. Essa ideia é coerente com o que o narrador apresentou acima, onde o guardinha, ao chegar em casa depois de seu trabalho sujo, sente-se entristecido pelos atos odiosos que cometeu para com os *seres humanos* e decide repelir esses sentimentos, para não morrer de remorso. Assim, segundo Bergson (1932, p.4), o cômico se dirige à inteligência e essa inteligência deve se manter em contato com outras inteligências. Bergson explica ainda que não seria possível experimentar o cômico se se sentisse isolado, ou seja, o riso precisa de um eco. Portanto, é compreensível que o tenente Martinès aliste pessoas vulneráveis para fazê-los cúmplices. Uma vez integrados a essa cultura, sentem-se confortáveis batendo e maltratando as pessoas para produzir cenas cômicas em que também eles se alegrarão, como aponta o narrador de Alexis:

E então, isso se torna um hábito, um dia você começa a pensar que é divertido ver um homem gritar e mijar nas calças. Algumas pessoas mijam assim que veem o cacete! Você morre de rir, você ri pela primeira vez. É assim que o tenente sabe que você está maduro, então ele te oferece o posto de cabo... Aos poucos você vai achando o trabalho cada vez mais interessante! Bater nas pessoas se torna uma atividade como qualquer outra. Você se endurece, nada mais te atinge, muito pelo contrário... Você se torna um verdadeiro policial, um carrasco; um trabalho como qualquer outro.... (ALEXIS, [1955] 1998, p.26)<sup>27</sup>

---

immense détresse, et puis gosses te sautent sur genoux, tu les repousses, car brusquement le remords t'étouffe comme un repas resté sur le cœur. [...] Quelques jours après, c'est un gosse qui est malade; et à la caserne on te dit "d'interroger" quelqu'un. Alors tu t'exécutes, l'esprit absent ... [...]. Le docteur de l'hôpital a demandé un médicament qui porte un drôle nom, tu ne sais pas comment l'acheter ... Tu tapes sur le bonhomme, sans t'occuper de ce que tu fais, tu frappes plus fort. Puis tout d'un coup, de rage d'être sans un centime, de rage d'être bourreau pour vivre, tu frappes, tu cognes de toutes tes forces. [...]. Tu es fatigué, tu es à bout, tu cogne ... tu cognes ... tu es gendarme comme les autres! Une voix hurle en toi ces mots tel un Ariel frénétique, avec un rire épouvantable, comme un défi: comme les autres" (ALEXIS, [1955] 1998, p.25–26).

<sup>27</sup> Tradução nossa. Em francês: "Et puis, l'habitude vient, un jour tu arrives à penser que c'est amusant de voir hurler un homme et pisser dans son pantalon. Il y en a qui pissent dès qu'ils voient le bâton! Tu éclates de rire pour de bon, tu ris pour la première la fois. C'est comme ça que le lieutenant sait que tu es mûr, alors il te propose comme caporal ... Peu à peu, tu trouves que le métier commence à devenir intéressant! Battré

Estas notas sobre o ato de espancar ou maltratar pessoas mostram como Alexis dramatiza os enredos de sua narrativa. Tal dramatização nos permite observar como oficiais do exército de alta patente exploram a miséria de certos caras pobres e, uma vez a seu serviço, os fazem cometer atos de crueldade ilimitada. De certa forma, no romance, o ato de espancar as pessoas serve para criticar a miséria que atinge seu ápice no momento histórico da narrativa.

Ao lado da violência física como ato de maltratar as pessoas representadas na narrativa, há o uso de nomes próprios maliciosos que podem provocar gargalhadas. Os nomes de personagens como Konpè Gròg, Grògmann, Zélie, Zuléma, Tonton Alcius, Kokozumba, Zétrenne, Ti Jan–Pedro, Ti Jean Pied Fin, Ti–Mouché são nomes maliciosos que são suficientes para provocar gargalhadas no receptor ou no público haitiano. Os nomes Grògmann, Konpè Gròg referem–se, na realidade haitiana, a pessoas que estão sempre bêbadas e fazem caretas, provocando risos incessantes nos observadores. Há também nomes de pessoas com o prefixo "Ti" que remetem a uma conotação pejorativa e são costumeiramente objeto de maldades e gargalhadas. Ao mesmo tempo, há o uso de um conjunto de expressões vulgares que podem provocar esse tipo de riso no público haitiano. Estas expressões são encontradas ao longo da primeira parte da narrativa de Alexis:

i) Então você continua se fazendo de tonto? Nós vamos fazer você falar, seu porco sujo! (ALEXIS [1955] 1998, p.27); ii) É comigo que você está falando, sua porca, – Han? Sua porca (p.36); iii) Você está sempre tirando sarro (p.106); iv) Tome cuidado comigo para eu não te dizer palavrões; v) Sem piada...; vi) a idiota da sua mãe, porco sujo (p.107)<sup>28</sup>.

Neste trecho, encontramos um conjunto de palavrões e insultos que evidenciam o fato de Alexis alimentar sua criatividade no discurso coletivo, no discurso comum. É nesse processo estético que reside o formato do público, que consiste em recorrer a uma linguagem comum, com expressões banais, grotescas, para provocar risos. E esses procedimentos estéticos colocam a história do *Compère Général Soleil* na intersecção entre a narrativa e o modo dramático.

Finalmente, há a sátira pela qual também se caracteriza a *lodyans*, e que se configura na narrativa principalmente através de descrições espaciais, apresentações das condições materiais de existência dos seres no romance. Sob o prisma desta observação, um

---

les gens devient une activité comme les autres. Tu deviens dur, ça ne te fait plus rien, au contraire ... Tu deviens un véritable gendarme, un bourreau; un travail comme un autre ...”

28 Tradução nossa. Em francês: “i) Alors tu ne cesses pas de faire l’imbécile? Nous te ferons parler, sale cochon! (ALEXIS [1955] 1998, p.27); ii) C’est à moi que tu parles, maman de cochons, – Han? Maman, de cochons (p.36); iii) Tu es toujours en train de bêtiser; (p.106) iv) Prends tes précautions avec moi pour que je te dise pas de gros mots!; v) Sans blague..., vi) le con de ta mère, sale cochon (p.107).”

conjunto de críticas à desigualdade socioeconômica e cultural do país se instala na composição da narrativa de *Compère Général Soleil*. Vamos tentar aqui uma análise crítica de algumas passagens em que o narrador de Alexis se rebela contra a diminuição do ser humano.

No romance *Compère Général Soleil*, além da descrição espacial que serve para introduzir reflexões sobre a condição material dos dois povos, aqueles do mundo da opulência e os do mundo da extrema pobreza, Alexis usa uma espécie de repetição que se destina a dramatizar essa condição, e é essa dramatização que é capaz de provocar o riso:

Hilarion foi colocado na rua! Impulsionado pela fome, o vazio no ventre, como um animal, Hilarion estava na rua! Gente de bem, “gente como deve ser”, bons cristãos que comem cinco vezes ao dia, fechem suas portas, um homem com muita fome, uma fera, está lá fora... (ALEXIS, [1955] 1998, p.9)<sup>29</sup>

Podemos ver, neste trecho, uma *mise en abyme* que, através da comparação de um homem faminto com um animal poderia muito bem provocar risos se estivéssemos em um teatro. Tomando como pretexto a situação miserável do protagonista Hilarion, o narrador alexisiano enfatizará constantemente a miséria que afeta a grande massa popular:

A miséria os tinha tornado intransigentes [...]. Vivem no limite do instinto e da inteligência, amostras de uma sociedade que bestifica, de uma vida semianimal, completamente voltada para o que era sua preocupação a cada manhã: comer. Tudo foi transformado, distorcido pelas necessidades do estômago, o amor, o orgulho, a vontade ou a ternura. No sol brilhante da rua, com seus ruídos, seus gritos, estavam seu teatro, seu salão de música, seu cinema, seu único espetáculo [...]. Dia após noite, o riso e a esperança que levantam os seios de vinte anos, os seios robustos (sic) cor de sapoti (fruta tropical marrom clara, com pele aveludada) e os músculos peitorais duros como metal [...].(ALEXIS, [1955] 1998, p.146–147)<sup>30</sup>

Nesta passagem, os adjetivos "*intransigente*", "*semianimal*", *robustos*, *peitoral*, *duros*, os enunciados, *uma sociedade que bestifica, tudo foi transformado e deformado, os seios robustos cor de sapoti, os músculos peitorais duros como metal* e as descrições dos movimentos, *seus ruídos, seus gritos* servem para embelezar ou adornar a miséria da

---

29 Tradução nossa. No original: “Hilarion était foutre dehors! Poussé par la faim, le grand goût, comme une bête, Hilarion était dehors! Gens de bien, “gens comme il faut”, bons chrétiens qui mangent cinq fois par jour fermez vos portes, un homme qui a grand goût, une bête est dehors ...”

30 Tradução nossa. Em francês: “La misère les avait rendus intransigeants [...]. Ils vivent aux confins de l’instinct et de l’intelligence, échantillons d’une société qui abêtit, d’une vie semi-animale, toute tournée vers ce qui était leur souci de chaque matin: manger. Tout était transformé, déformé par les besoins du ventre, l’amour, l’orgueil, la volonté comme la tendresse. Au grand soleil de la rue, avec ses bruits, ses cris, étaient leur théâtre, leur music-hall, leur cinéma, leur seul spectacle. [...]. Jour après nuit se tarissent les rires et l’espérance qui soulève les poitrines de vingt ans, les seins drus couleur (sic) de sapotille (fruit tropical brun clair, à peau veloutée) et les muscles pectoraux durs comme du métal [...].”

massa popular. Esses recursos discursivos, o uso sucessivo de adjetivos, a comparação do corpo humano com objetos, árvores, frutas, não só embelezam a linguagem da narrativa, como também a dramatizam. Ao longo da narrativa, a dramatização da miséria da grande massa constitui uma fonte de críticas duras contra a organização socioeconômica do espaço do povo no romance. A cerimônia de casamento de Hilarion e Claire–Heureuse – que aconteceu em um dia de São João, sem sino, sem registro civil, sem magnificat, na qual Hilarion pegou a mão de Claire–Heureuse e foi para um pequeno quarto não decorado, onde a partir de agora eles devem viver para experimentar o amor – dá uma ideia disso:

Para que eles precisavam do ministério, de um estado que ignorou suas necessidades durante toda a vida [...]? Os trabalhadores no Haiti se juntam, se “amarram”, mas não se casam. Porque o Estado não é o Estado do povo, porque a religião oficial não é a religião de sua classe, porque seus corações são mais puros do que o orvalho da manhã. E é a sua consciência profunda e humana que serve como Código Civil e certidões de casamento. (ALEXIS, [1955] 1998, p.143)<sup>31</sup>

Assim, através desta cerimônia de casamento, o narrador destaca a inexistência do estado no meio rural. Essa inexistência é observada através da total ausência de serviços públicos nas áreas rurais, onde o povo é deixado à sua própria sorte. É por isso que o narrador Alexis não hesita em dramatizar a opulência das elites econômicas e políticas do país. Diante da ausência do Estado ou de instituições para garantir um pouco de equilíbrio social, as massas definham na miséria. É precisamente contra tal miséria que pessoas como Jean–Luc se insurgem: “Digo a vocês, temos de pôr fim aos mulatos, estas pessoas estão a tomar todos os lugares debaixo dos nossos narizes... Nós, negros, nos fazemos mal.” (ALEXIS, [1955] 1998, p.30) Esta afirmação é muito interessante para se pensar não só na descrição dos dois mundos na referida narrativa, mas também numa lenta tomada de consciência de sua condição material de existência em vários personagens do romance, como ainda podemos observar no trecho abaixo:

– É uma pena ver o quanto este mundo pode se oferecer, enquanto nós dificilmente encontramos algo para comer, dizem as mulheres. Quando os jovens burgueses bêbados saíam, à procura de um lugar para vomitar e se reerguerem um pouco para continuar o bacanal, eram recebidos com zombaria. Outros exclamavam: “Isso é um escândalo! Fazer isso durante uma escassez tão grande! (ALEXIS, [1955] 1998, p.186)

32

---

31 Tradução nossa. Em francês: “Qu’avaient–ils besoin du ministère, d’un État qui toute leur vie ignorait leurs besoins [...]? Les travailleurs d’Haïti se mettent ensemble, ils se “placent”, mais ils ne se marient pas. Parce que l’État n’est pas l’État du peuple, parce que la religion officielle n’est pas religion de leur classe, parce que leur cœur est plus pur que la rosée du matin. Et c’est leur conscience profonde et humaine qui leur sert de Code civil et d’actes de mariages.”

32 Tradução nossa. Em francês: “– Si c’est pas une pitié de voir tout ce que ce monde peut s’envoyer, tandis que nous on ne trouve presque plus rien à manger, disent les femmes. Quand sortaient les jeunes bourgeois



Esta cena acontece em uma festa comemorativa que conta com a presença de membros do governo, da elite empresarial e de membros do corpo diplomático. Instituições do Estado, como a polícia e o parlamento, estarão ao lado das pessoas que têm, ironiza o narrador: “Esses laços são chamados de política dos latifundiários, que dominam o parlamento”. É a lei de ferro do estado dos ricos contra os pobres[...]. (ALEXIS, [1955] 1998, p.30). Dito isto, o Estado está a serviço daqueles que têm, e em consequência, como relata o narrador, “quando se tem fome, se sofre em silêncio, mas se respeita o bem do próximo”, as instituições estatais estão lá para garantir que os bens do outro sejam respeitados e assegurados, elas estão lá para proteger e servir àqueles que têm.

O narrador pinta os espaços das elites econômicas com mil e uma flores para evidenciar o abismo socioeconômico e cultural entre o mundo das elites econômicas e o das massas populares: dois mundos que compartilham o mesmo espaço, o mesmo território. Enquanto as massas desprivilegiadas tomam as ruas para exigir melhores condições de vida do governo, o presidente Stênio Vincent e seu primeiro-ministro Paturault não se incomodam, não se preocupam, preferem ironizar a respeito da situação do povo. Há muitas alusões à estratificação social e ao comportamento rude dos líderes na narrativa; não faltam cenas em que o narrador destaca o abismo entre os dois mundos que coexistem no espaço narrativo. De *lodyans* em *lodyans*, o narrador crítico denuncia a incompetência, o total descaso desses líderes em relação àqueles que estão sendo conduzidos. Essas cenas, que podem inspirar pena ou provocar risos, dependendo da sensibilidade do interlocutor/espectador, colocam os enredos de *Compère Général Soleil* na intersecção entre o modo narrativo e o modo dramático.

## 5. Em conclusão

Em *Compère Général Soleil*, Alexis faz dos traços do tempo e da história um dos principais motivos de sua obra. Por um lado, vimos que a representação de risos e canções na narrativa fornece substratos para que o narrador alexisiano mergulhe as tramas do romance em um passado imemorial, um passado distante, do qual ele extrai os elementos folclóricos do povo do romance. Esses elementos permitem observar que a colonização, a escravidão, deixou seus traços, suas sequelas na memória dos povos que dela vieram. A ocorrência de risos e canções nos permite fazer um inventário de certos traços, certos *desvios* ou mesmo de *fugas* nesta tentativa de Alexis. Esses dois elementos aparecem aqui como um marcador para conciliar uma herança rebelde e ao mesmo tempo contestatória da identidade do povo haitiano. Eles oferecem a Alexis a oportunidade de (re)inventar a

---

ivres, allant chercher un coins pour vomir et se retaper un peu afin de continuer la bacchanale, des quolibets les accueillent. D'autres s'exclamaient: – C'est scandaleux! Faire ça pendant une telle pénurie !”

identidade do *ser haitiano* em sua complexidade. A essa ideia se articula a observação de René Depestre que, neste romance de Alexis:

há de tudo: ... Nestas páginas, o leitor haitiano, melhor do que qualquer outro, se descobre, se explica, aprende a se conhecer, se maravilha, sussurra para si mesmo as verdades de sua revolta e de sua ternura. (DEPESTRE, 1976, p.193 citado por CHARLES, 1984, p.103).<sup>33</sup>

Por outro lado, uma análise crítica dos risos provocados pela *lodyans* nos permitiu ver como Alexis apresenta a desigualdade socioeconômica do povo em sua narrativa. A representação de risos e canções na organização de *Compère Général Soleil* de Jacques–Stéphen Alexis constitui assim um elemento fundamental na apreensão da ideologia e do pensamento do narrador alexisiano. Outrossim, o entrelaçamento destes dois elementos desempenha um papel importante nos significados elaborados pela organização desta narrativa de Alexis, tornando possível o inventário de um conjunto de gritos, gritos contra a diminuição do *ser humano*, gritos contra a injustiça ou a desigualdade socioeconômica, gritos contra a alienação cultural e religiosa. Todos esses gritos são re-configurados no romance *Compère Général Soleil*, por meio de uma linguagem tingida de ironia.

---

33 Tradução nossa. Em francês: “il y a de tout: ... Dans ces pages, le lecteur haïtien mieux que tout autre, se découvre, s'explique, apprend à se connaître, s'émerveille, se chuchote les vérités de sa révolte et de sa tendresse.”

## Referências

- ALEXIS, Jacques–Stéphen. *Compère Général Soleil*. [Paris: Gallimard, 1955] Porto Príncipe: Éditions Fardin, 1998.
- \_\_\_\_\_. Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens. Comentário: Maximilien Laroche (Universidade Laval). [*Présence Africaine*, 1956]. *Dérives*. Montreal, n.12, 1970. p. 245–271.
- \_\_\_\_\_. Où va le roman? [*Présence Africaine*, 1957]. In. GILLEROT, Dominique et al. *Intersections: Jacques Stéphen Alexis*. Bruxelas: Coopération par l'éducation et la Culture (CEC), 2013, p. 71–87.
- BOADAS, Aura Marina. *Lo barraco en la obra de Jacques Stephen Alexis*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos; Fundación Celarg, 1990, p. 5–99.
- BÉCHACQ, Dimitri. Les parcours du marronnage dans l'histoire haïtienne: Entre instrumentalisation politique et réinterprétation sociale. *Ethnologies*. Vol. 28, n° 1, p. 203–240. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/014155ar>>. Acesso em 20/12/2017.
- BERGSON, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- CHARLES, JUDITH. *L'indigénisme dans le roman haïtien*. (Dissertação de Mestrado em Letras) Faculdade de Estudos de Pós-graduação – Universidade McGill, 1984, 166f.
- CORDIER, Adeline. Le rire dans la chanson française: facette populaire d'une exception française? In. DUNCAN, Alastair B.; CHAMAYOU, Anne Chamayou (dir.). *Le rire européen*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2010, p.145–158.
- DALEMBERT, Louis–Phillipe; TROUILLOT, Lyonel. *Haïti: une traversée littéraire*. Paris: Cultures frances/Éditions Philippe Rey, 2010 / Porto Príncipe: Presses nationales d'Haiti, 2010. p. 24–25.
- HILARION HILARIUS. In. *Dictionnaire Lexilogos Latin graffiot*. 1934, p.746–748. Disponível em: <<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=Hilarius>>. Acesso em 12/07/2019.
- KONGOLO, Tshitungu Antoine. Préface: Le conte comme méthologie de liberté. VÉTÉ–CONGOLO, Hanéta. *L'intéroralité caraïbénne: le mot conté de l'identité, vers une esthétique caraïbénne*. Saint–Denis: Connaissances et Savoirs, 2016, p. 11–14.

LAROCHE, Maximilien. *La double scène de la représentation: oraliture et littérature de la Caraïbe*. Quebec: Grelca, collection Essai, nº 08, 1991.

MUDIMBE–BOYI, M. Elisabeth. *L'oeuvre romanesque de Jacques–Stephen Alexis: Une écriture poétique, un engagement politique*. Montreal: Humanitas nouvelle optique, 1992.

PIERRE Schallum. *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis: esthétique, éthique et pensée critique*. (Doutorado, em Filosofia). Universidade Laval: Quebec, 2013, p.345f.

PRICE–MARS, Jean. *Ainsi Parla l'Oncle: Essais d'Ethnographie*. Nova Iorque: Parapsycology foundation, Inc., 1928.

\_\_\_\_\_. *Formation ethnique, folk–lore et culture du peuple haïtien*. 2a. Éd. Porto Príncipe, Haiti: Imprimerie N.A. Theodore, 1956.

VÉTÉ–CONGOLO, Hanéta. *L'intéroralité caraïbénne: le mot conté de l'identité, vers une esthétique caraïbénne*. Saint–Denis: Connaissances et Savoirs, 2016.

---

Escritura e denúncia ou a emergência de um espaço discursivo  
da dissidência na literatura de extrema contemporaneidade  
Estudo de caso: *O Prefácio do Negro*, de Kamel Daoud

Writing and denunciation or the emergence of a discursive  
space of dissent in contemporary extreme literature  
Case study: Kamel Daoud's *The Preface of Negro*

---

Yamina Bahi

Tradução: Luiz Eudásio Capelo B. Silva

<https://orcid.org/0000-0002-7067-1198>

(Luiz Eudásio Capelo B. Silva)

---

## Resumo

Nosso artigo propõe-se a escrutinar os procedimentos empregados na escritura de *La préface du nègre* [*O prefácio do negro*] para destacar-se do normativo em matéria de criação literária. K. Daoud, ao escolher formas desestruturadas que respondem ao gosto da fragmentação e da disseminação, produz efetivamente uma obra que inverte os códigos. Do sistema espaço-temporal deslocado à representação “inconformista” de personagens da margem, passando pelo discurso contestador da denúncia, todos os processos usuais participam da confecção de um texto “fora da norma” marcado pelo selo da ruptura em todos os planos: narrativo, linguístico, estrutural, enunciativo e outros. Como ato de linguagem situado em uma isotopia da lacuna, a brutal palavra dissidente submerge o espaço discursivo, gerando, de fato, uma certa violência textual.

**Palavras-chave:** Processo. Diferença. Divisão. Discurso. Controvérsia.

---

## Abstract

*Our article proposes to scrutinize the procedures deployed by writing in "The Preface of the Negro" to separate from the normative in terms of fictional creation. K. Daoud actually produces a work that overturns codes by choosing unstructured forms that respond to the taste of fragmentation and dissemination. From the spatio-temporal system dislocated to the "nonconformist" representation of the characters of the margin, through the rhetoric of the denunciation, all the processes used contribute to the making of an "extraordinary" text marked by the seal of the bursting on all levels: narrative, linguistic, structural, enunciative and others. As a language act located in an isotopy of the gap, the brutal dissident speech submerges the discursive space generating de facto a certain textual violence.*

**Keywords:** Process. Deviation. Bursting. Speech. Controversial

Desde os anos 90 até nossos dias, os homens de letras que escrevem no espaço literário magrebino e argelino se procuram e, por isso mesmo, buscam iniciar uma forma de sublevação da escritura confrontada a imperativos específicos nesse início do século 21. As produções magrebins de expressão francesa contemporâneas respondem a um projeto de uma liberação total que parece ser o instrumento incontornável para denunciar um tempo, um século, uma situação social pouco normativa, pois é desconcertante. Marcado por uma ambição insurrecional, o texto magrebino deseja viver sua própria revolução estética escritural ao desligar-se do código europeu herdado. O escritor argelino Kamel Daoud coloca-se à margem dos códigos convencionais, ele não hesita em agitar as formas obsoletas e os processos desusados em matéria de criação. Seu objetivo é de elucidar novos modos operatórios e de realizar experiências poéticas inéditas. Ele faz parte desses escritores que submergem a cena literária magrebina em uma perspectiva de desprendimento e de inovação

A partir de então, o campo textual dedica-se voluntariamente à desordem, à incoerência et à violência ao recusar toda forma de estética racional. A escritura é então em crise, habitada por fraturas e por objetos de des-leitura. Essa é a dinâmica própria a *Préface du nègre* (2008), coletânea de novelas compostas por personagens que procuram todos seus caminhos perdidos nesse mundo atual, realizando uma busca desesperada. Eles são conscientes de suas identidades salvo que eles não podem dotar de sentido sua vivência e seu futuro. Composta por quatro novelas surpreendentes - *L'Ami d'Athènes*, *Gibril au Kérosène*, *La préface du nègre* e *L'Arabe et le vaste pays de Ô* - a obra faz da transgressão a pedra angular de seu edifício textual por intermédio da utilização de formas fragmentárias e de estruturas heteróclitas que sacodem a homogeneidade e a uniformidade do texto. O leitor parece manifestadamente desconcertado frente a uma estética da descostura e mesmo da frustração, que não deixa de desobedecer ao "já feito", multiplicando as flexibilizações e infrações das normas compartilhadas. Uma atitude que se inscreve inegavelmente em uma isotopia da margem e que gera efeitos de desmonte e de disseminação no centro do espaço textual confeccionado. A narração coloca-se como fragmentária, e o discurso tanto corrosivo como contestador. Quanto aos objetos da ação, é preciso dizer que sua configuração textual se contrapõe em todos os pontos ao perfil do herói conformista. Tais constatações nos levam a formular as seguintes questões: quais são os procedimentos escriturais ou estéticos empregados pela escritura de emancipação na obra de K. Daoud? Qual processo serve de base à articulação do contradiscurso social emitido? Quais são os jogos e as apostas de tal ruptura textual?

Com o objetivo de responder aos questionamentos colocados, procederemos por intermédio de trabalhos, ferramentas metodológicas e modelos de análise que

correspondem à natureza do *corpus* e parecem fornecer alguns elementos de resposta à nossa problemática. Assim, organizamos nossa análise em torno dos seguintes eixos:

1. O componente narrativo do texto: o fragmento como procedimento;
2. O componente discursivo: o texto como espaço de denúncia;
3. Diferença e divisão: apostas e finalidade de uma escolha estética iconoclasta.

Nossa finalidade no presente artigo é de compreender bem os detalhes e as circunstâncias de uma atitude escriturais “não conformes ao tipo” em suas configurações narrativas e discursos desconexos, dispersas. Nossa finalidade é de demonstrar, ao termo da análise, que a obra de Daoud versa sobre o inconformismo e o subversivo não somente para desconstituir os clichês, mas também para constituir uma revolução estética e mesmo social, ontológica e ideológica.

## 1. O componente narrativo do texto: o fragmento como procedimento

### 1.1 Os marginais: perfil e busca por “anti-heróis”

K. Daoud emprega uma estratégia de escrita do personagem que não concorda em nada com a estética convencional. Na realidade, o herói positivo tão preconizado pela tradição apaga-se, uma vez que é dessacralizado, e dá lugar a uma figura desequilibrada. O relato procede manifestadamente na desmitificação do herói clássico, provocando a destruição do mito identitário. Quais são as descrições que esses relatos fazem dos personagens, que os isolam como figuras típicas da ficção?

*L'Arabe et le vaste pays de Ô* é uma novela particularmente representativa da marginalidade experimentada pela figura do herói. O relato coloca em primeiro plano um personagem descrito como moreno, com quase 33 anos, magro e com olhos vivos e doces. É um Árabe que se encontra sozinho em uma ilha após, *a priori*, ter caído de um avião. É um sujeito anônimo manifestando-se por intermédio da única instância pessoal (eu). Entretanto, ele atribui-se o nome de “Sexta-feira”. A ficção constrói o perfil de um ser não crente que perdeu a fé em Deus e na criação:

Eu enfrentava o mesmo problema, a boca aberta em preces que já não mais me convenciam, sozinho no meio de uma multidão que não reparava em meu silêncio.



(...). Eu vivo em um país que se levanta e se deita gritando “Ô”, lá onde eu fazia parecer gritar junto aos demais (DAOUD, 2008, p.106)<sup>1</sup>

O antissujeito é afastado de toda crença religiosa, com profunda sede de independência e desprendimento. Quando ele evoca sua impiedade, o tom torna-se virulento, e o discurso quase alcança a blasfêmia. Esse ser marginal emprega recorrentemente uma linguagem trivial e licenciada, o que não deixa de incomodar o receptor. Ainda por cima, o indivíduo renunciou todo vínculo social e subsiste em um espaço de confinamento, vivendo como que em uma ilha. Isso não deixa de ser uma imagem metafórica remetendo ao isolamento do sujeito e à ausência de relação com outro. Nesse sentido, a queda do avião é também uma metáfora que traduz o desligamento de Deus ou da religião, daí a projeção sobre uma ilha desconhecida de um ser agitado, disperso. R. Barthes escreve que

Quando nós falamos hoje de um Sujeito dividido, isso não é absolutamente para reconhecer as contradições simples, seus postulados duplos, etc. ; Visa-se a difração, uma dispersão no jogar no qual não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: eu não sou contraditório, eu sou disperso (BARTHES, 1973, p. 146)<sup>2</sup>

Nessa perspectiva, a desarticulação do ser não incide unicamente sobre os constituintes internos, mais também em sua relação com o mundo, que se efetua como ruptura radical. Além disso, a única voz do sujeito é gritar ao mundo inteiro seu direito à liberdade de escolher sua vida e seu porvir livre de todo engajamento social, moral ou religioso:

A história pode terminar com o espetáculo de um Árabe selvagem, sentado sob a areia, olhando o mar, proprietário de uma ilha que não lhe serve para nada. Uma espécie de Hay Ibn Yakdane cujo objetivo não é nem o pão ou as ferramentas, como Robinson, nem a iluminação ou a demonstração, como Avicena. Somente a Liberdade, a de escolher. (DAOUD, 2008, p. 151)<sup>3</sup>

---

1 Todas as traduções dos trechos citados são nossas. « Je faisais face au même problème, la bouche ouverte sur des prières qui ne me convainquaient plus, seul parmi une foule qui ne remarquait pas mon silence. (...) Je vis dans un pays qui se lève et se couche en criant " Ô !" là où moi je fais semblant de crier avec les autres. »

2 « Lorsque nous parlons aujourd’hui d’un Sujet divisé, ce n’est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c’est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.»

3 « L’histoire peut se terminer sur le spectacle d’un Arabe sauvage, assis sur le sable, regardant la mer, propriétaire d’une île qui ne lui sert à rien. Une sorte de Hay Ibn Yakdane, dont le but n’est ni le pain et les outils comme Robinson, ni l’illumination ou la démonstration comme Avicenne. Seulement la Liberté, celle de choisir.»

Às vezes protagonista e por vezes antagonista dos fatos, o personagem da margem luta contra um inimigo que não é outro que ele mesmo. Sua busca permanece, além disso, inalcançada, pois é desprovida da fase de reconstrução simbólica.

Em *Gibril au Kérosène*, a questão não é mais de um personagem aniquilada, mais sim de um herói positivo aos valores bem fundados. O militar aviador é responsável pela criação de “Anjos”, os aviões. Sua invenção é rejeitada por todos, ninguém acredita em sua capacidade de voar, ninguém lhe demonstra interesse. O avião decola e plana, enquanto o povo permanece em solo. Ele nem mesmo eleva o olhar para o ar e procura não se desviar em nada da história de uma terra reconquistada. O militar torna-se então o “profeta abandonado”, incompreendido, descartado, que tenta inexoravelmente guiar seu povo em direção a um futuro melhor:

Eu me contento em permanecer de pé, na longa tradição do dever, e de esperar que essa nação ajuste seu relógio ao meu para que enfim possamos nos dizer alguma coisa (...) Talvez eu continue a fabricar aviões. Ou talvez não. Eu não sei se conseguirei para de fazê-los um dia (DAOUD, 2008, p. 48)<sup>4</sup>

O voo do avião coloca-se como a metáfora do desprendimento do passado e a busca do presente e do futuro. O herói mostra-se como um “marginal”, mas não no sentido negativo do termo: a sociedade não compartilha de suas ideias revolucionárias e coloca-o, de fato, à margem, porque ela não acredita mais em seus heróis atuais. O personagem aparece às vezes como um visionário de perfil profético, que teima para que um povo atrasado e retrógrado aceite seus conselhos:

Eu tenho essa impressão quase vergonhosa em nossa época de ser um profeta que o ridículo matará cedo ou tarde, ou as crianças mal-educadas que atiram pedras, ou os cães sem dono. (DAOUD, 2008, p. 33)<sup>5</sup>

Paradoxalmente, o antissujeito em conflito com si mesmo e com os outros é escolhido por Daoud como porta-voz do povo. No final das contas, o marginal mostra-se como o defensor dos direitos do homem, e seu objetivo não é outro que se redefinir e, *a fortiori*, reconfigurar a situação calamitosa de sua sociedade em crise. Não obstante, o percurso do personagem é inacabado, mesmo disfórico, uma vez que o relato da busca nos entrega, no final das contas, um périplo truncado e uma postura heroica precária. Nenhuma reconstrução é prevista, e o sujeito permanece refratário a toda forma de sociabilidade.

---

4 « Je me contente de rester debout, dans la longue tradition du devoir, et d’attendre que cette nation règle sa montre sur la mienne pour que l’on puisse enfin se dire quelque chose. (...) Je vais peut-être continuer à fabriquer des avions. Ou peut-être pas. Je ne sais plus si je vais pouvoir arrêter de le faire un jour. »

5 « J’ai cette impression presque honteuse à notre époque d’être un prophète que le ridicule tuera tôt ou tard, ou les enfants mal élevés qui jettent des pierres, ou les chiens sans maîtres. »

No plano da onomástica, quase nenhuma designação nominal é recuperada, são poucas as descrições físicas que não são lacônicas e as imagens são rudimentares; dessa forma, o anonimato plano. Assim, a primeira pessoa do singular adquire uma certa intensidade que a promove à qualidade de personagem à parte e não simplesmente de índice de enunciação da narração<sup>6</sup>. Segundo a teoria de Barthes exposta em *S/Z Essais*, o personagem-narrador que se exprime por intermédio de um (eu) não tem necessidade de denominação, pois esse pronome pessoal *lhe* é rapidamente atribuído como um nome. (BARTHES, 1970, p. 72).

É preciso que admitamos que a indeterminação nominal e a ausência de referência ou de caracterização do sujeito têm como efeito imediato aniquilar qualquer semelhança com o real. A ilusão referencial, projetada para assegurar o paradigma denominador, encontra-se estilhaçada pelo simples fato de questionar-se o critério nominal. Trata-se de um procedimento subversivo que vai de encontro das convenções realistas da ficção.

## 1.2 Os sistemas espaço-temporais: entre opacidade e descontinuidade

### 1.2.1 Uma espacialidade de difícil uniformidade

Na novela *L'Ami d'Athènes*, a ação desenrola-se em um “estádio”. Lembramos que a história gira em torno de um fundista maratonista que corre na pista vermelha de um estádio. Notemos que não está em questão para o texto apresentar as categorias locativas como entende a tradição. De fato, o corredor evolui em uma pista de um outro tempo. Os espaços de ontem e de hoje se misturam. O ponto de partida e o ponto de chegada se fundem para dar lugar a um círculo que começa em 1962 e termina em 1962.

A novela aspira ser parabólica em relação ao espaço metafórico, já que o estádio representa um lugar circular onde atleta apenas corre em círculos, como milhares de argelinos andam em círculos depois de 1962. Eles são quase aspirados por um circuito, um círculo vicioso. Aqui, o estádio é um espaço dotado de grande capacidade simbólica: tendo ultrapassado a linha de chegada, o corredor persiste em sua empreitada, avançando sem jamais parar. Os argelinos fazem da mesma forma: eles não chegam a ultrapassar a linha de chegada, o resultado tão esperado. O atleta sai do estádio e atravessa também “a cidade” correndo até atingir “a vila olímpica”, “as rodovias” até ultrapassar “as fronteiras” que separam a Argélia dos países vizinhos:

---

<sup>6</sup> Evocando a ausência de um paradigma nominal do sujeito em um relato, Philippe Vilain levanta o seguinte questionamento: “Não nomear sua primeira pessoa não é uma forma de a nomear pelo padrão?” em *L'Autofiction en théorie*, seguido de duas entrevistas com Philippe Sollers e Philippe Lejeune; Les Éditions de la Transparence; Essais d'esthétique; Collection “Cf.” Septembre, 2009, p. 70

Mesmo tendo chegado, eu sabia que a corrida ainda não havia terminado et que eu ainda deveria correr. Eu sai correndo do estádio, eu sai correndo da cidade ... Eu deixei a vila olímpica correndo no mesmo ritmo enfim exato ... Eu transpus as pistas das rodovias, os estacionamentos de veículos, as últimas portas, então eu ultrapassei os postos fronteiriços e eu corri. Desesperado.(DAOUD, 2008, p. 29)<sup>7</sup>

Seria preciso assinalar que os espaços citados acima (cidade, vila, rodovias, etc.) são desprovidos de toda topografia claramente identificável e permanecem envoltos de indeterminação. Salvo que a imprecisão ou mesmo a opacidade são nesse caso devidamente fundadas, pois eles instalam uma transição que bascula do subjetivismo inicial em direção a um objetivismo. O texto poderia circunscrever os fatos em relação a uma região ou cidade bem definida. Em revanche, não nomear o lugar é um procedimento hábil para transmitir uma palavra performativa ao povo visado.

Desse modo, a representação desse espaço manifestadamente binário é construída sobre uma dualidade essencial: o quadro ficcional compreende o espaço do estádio cuja dimensão metafórica consagra seu aspecto labiríntico de reclusão e de busca interminável. Entretanto, o espaço do mundo exterior emerge e demonstra-se como o espaço de evasão e outro lugar absoluto. A falta de qualificações afeta o efeito do real, que se encontra dissipado.

Em *Gibril au Kérosène*, o leitor é logo informado que o herói da diegese se encontra em “uma grande sala de exposição” em uma “feira internacional” em Argel. Trata-se de uma exposição dedicada à aviação. O espaço da sala de exposição é comparado, devido à sua imensidão, à “Criação”. Contudo, essa releva-se miserável, pois é pobre e apertada: o texto não oferece descrições detalhadas correspondendo ao contexto espacial de desenvolvimento das ações, o que atrapalha o leitor, que tem dificuldade em se projetar em tal mundo ficcional caótico:

Aqui, sob o alto teto da grande sala de exposição, eu não estou em meu território. (...) Eu levantei acima de minha cabeça uma bandeirola homenageando meu país e, perto de meu estande, eu coloquei a bandeira como um cosmonauta faria na lua. (DAOUD, 2008, p. 36)<sup>8</sup>

No coração da opacidade descritiva que domina, eis alguns segmentos lapidares de uma descrição em fragmentos: a sala de exposição é caracterizada por seu alto teto; o

---

7 « ...Même en étant arrivé, je savais que la course n’était pas encore finie et que je devais encore courir. Je suis sorti donc du stade en courant, je suis sorti de la ville en courant...J’ai quitté le village olympique en courant au même rythme enfin exact...J’ai enjambé les haies des autoroutes, les parkings de voitures, les dernières portières, puis j’ai dépassé les postes frontières et j’ai couru. Eperdu. »

8 « Ici, sous la haute toiture de la grande salle d’exposition, je ne suis pas sur mon territoire. (...) J’ai suspendu au-dessus de ma tête une banderole rendant hommage au pays et j’ai planté tout près de mon stand le drapeau comme l’aurait fait un cosmonaute sur la lune. »

estande do militar possui uma bandeirola e uma bandeira hasteadas em homenagem à nação. A espacialidade é marcada por uma forte opacidade e é estritamente ligada a uma isotopia da negatividade. A referencialidade é assim alterada. A credibilidade da história é infringida em razão da falta de referências denotativas ao mundo extratextual. Assim, o narrador permite que se veja um espaço não nomeado, mas dotado de um forte potencial simbólico que deixa o leitor a adivinhar a Argélia de hoje. A precisão não é na construção, mas a sugestão é a atualidade.

Quando o sujeito invoca o “país”, esse é desprovido de referências diretas ao domínio do “extratextual”; não obstante, o espaço em questão é apresentado segundo uma ótica veemente e satírica. O país tal como ele é visto e sentido pelo sujeito está em perda de si mesmo, tomado por um passado que ainda pesa no presente. Um olhar depreciativo que não deixa de acentuar o teor amargo dos propósitos pretendidos pelo personagem.

O que acontece com a temporalidade? Como ela se constitui em um espaço deslocado fundando sob a binariedade e a opacidade?

### 1.2.2 Em direção a uma estética do descontínuo

A coletânea é propícia a uma construção temporal subversiva das estruturas fraturadas. Em *L'Amis d'Athènes*, o corredor participa de uma maratona organizada em Atenas na ocasião da “celebração de uma festa nacional”. Tal é a única referência temporal presente na novela. Nenhuma outra data, nenhuma outra indicação precisa é perceptível, como se a noção de tempo em datas e em números não fosse importante; o essencial é a dinâmica que segue esse mesmo tempo na narrativa. Com efeito, o herói corre na circular pista vermelha do estádio, e seu percurso parece fortemente com uma fuga que não tem linha de partida ou linha de chegada. O personagem contudo é retomado por sua memória, que não deixa de atormentar:

É dizer que tudo estava contra mim, sobretudo o peso de minha memória. Eu era um fundista, e todos os fundistas geralmente sabem que eles são os únicos a correr, mas são dez mil falando ao mesmo tempo nesses momentos em que tudo volta à superfície, mesmo aquilo que não lhe diz respeito, a vida dos outros ... as grandes questões que não têm portas e os sonhos jogados no chão (DAOUD, 2008, pp. 14–15)<sup>9</sup>

---

9 « C'est dire que tout était contre moi et surtout le poids de ma mémoire. J'étais un coureur de fond et tous les coureurs de fond savent généralement qu'ils sont seuls à courir mais dix mille à parler en même temps en ces moments où tout remonte à la surface, même ce qui ne vous concerne pas, la vie des autres ... , les grandes questions qui n'ont pas de portes et les rêves qui traînent par terre. »

O personagem foge de uma memória obsessiva, desordenada e que o impede de avançar em sua reconstrução. A fórmula “eu me lembro” instala o sujeito, apesar dele mesmo, em uma reminiscência tempestuosa. A partir de então, as recordações surgem em pedaços, espalhados como tantos fardos que uma memória caprichosa desenterra sem nenhuma ordem específica. O texto opta então pelo desconstruído e o descontínuo; os episódios dispõem-se e sobrepõem-se como sequências fragmentadas e variadas em seu conteúdo. Tal poética dá voz a uma espécie de colagem/montagem de informações divergentes, originando a heterogeneidade perceptível na narrativa.

O uso da forma fragmentária tem como efeito engendrar partículas de sentidos esparsos, sem os organizar de maneira coesiva e harmoniosa em uma totalidade significativa. Blanckerman, em sua obra *Les récits indécidables*, evocam nestes termos a estética do fragmento:

O fragmento destaca a expressão do evento, existencial, ficcional, mental, em seu surgimento abrupto, sua ausência de sentido inicial, seu desligamento do campo causal. Ele substitui a ideia de narração unitária por aquela de narração plural procedente por justaposição fortuita. (...) O procedimento da justaposição aleatória remove a referência, exclui a reverência, segundo um eixo de predileção que visa a fazer o disperso avizinhar-se. (BLANCKERMAN, 2008, p. 197)<sup>10</sup>

No mais, a evolução do percurso narrativo é feita no passo da corrida. Ela é levada a um aspecto engrandecedor, sem pausas, em que a pontuação se evapora no ritmo de uma corrida linguística. Em suma, a ausência de referências temporais cobre a textura de uma generalidade deveras premeditada. As contínuas rupturas subvertem toda perspectiva coesiva.

Em *Gibril au Kérosène*, o tecido narrativo demonstra-se mais uma vez pobre em indicadores temporais. Os fatos e as ações são anunciados sem nenhuma ancoragem temporal. É apenas no desfecho da narrativa que é revelado, de maneira mais ou menos explícita, o primeiro indício de tempo:

A televisão nacional não me dedica mais de trinta segundos, relógio em mãos, no jornal televisivo. Colocado entre a meteorologia e a cobertura de um referendo conduzido pela metade do país para convencer a outra metade de que ninguém morreu em dez anos de guerra absurda (DAOUD, 2008, p. 45)<sup>11</sup>

---

10 « Le fragment met en relief l’expression de l’événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l’idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. (...) Le procédé de la juxtaposition aléatoire décape la référence, écarte la révérence, selon un axe de prédilection qui vise à faire voisiner l’éparse. »

11 « La télévision nationale ne me consacra pas plus de trente secondes, montre en main, au journal télévisé. Casé entre la météo et la couverture de la campagne pour le référendum mené par la moitié du pays, pour convaincre l’autre moitié que personne n’est mort en dix ans de guerre absurde. »

Quando o militar expõe o avião construído na feira internacional de Argel, a televisão argelina lhe dedica uma breve reportagem para apresentar sua invenção ao grande público. A reportagem é transmitida antes da cobertura da campanha feita para o referendo organizado na aurora do século XXI na Argélia para restabelecer a paz após os horrores da década negra. O quadro temporal, contudo, permanece encoberto de imprecisões. Mais uma vez, na obra de Daoud, o texto não parece preocupado em designar o quadro temporal imediato da história e ainda menos de o explicitar.

Ao contrário da transparência da narrativa clássica, a obra de Daoud mergulha o leitor em um estado de desorientação completa: lhe é atribuído o cuidado de reconstituir o “quebra-cabeças” textual que lhe é oferecido pelo autor e de reunificar um conjunto híbrido. A construção textual complexa incita o leitor a partir em uma conquista do sentido, uma busca pela significação com o objetivo de reconstruir o conteúdo semântico. Ele é assim levado a forjar ligações associativas entre os dados mais contraditórios, pois seu espírito é, antes de tudo, preocupado com a criação de sentido, como o entende Julien Gracq. Esse último, em *Lettrines*, destaca o interesse do descontínuo na produção literária:

Sempre se preocupa muito no romance com a coerência, as transições. A função do espírito é (...) gerar ao infinito passagens plausíveis de uma forma a outra. É um ‘ligante’ inesgotável. (...) o espírito fabrica coerentes ‘a perder de vista’(BAUELLE, 2007, p. 36)<sup>12</sup>

## 2. O componente discursivo: o texto como espaço de denúncia

A denúncia da situação social crítica estabelece-se como um ato linguístico situado na margem. Essa ruptura toma forma por intermédio dos propósitos das personagens evoluindo em um contexto desagradado. É isso o que efetivamente aparece em *La Préface du nègre*, em que se desenvolve um discurso amargo que descreve uma sociedade pós-colonial desorientada pelo fato de não conseguir se desviar do passado e olhar para o futuro: o povo não chega elencar os desafios impostos para a reedificação do país após a saída dos colonos. A modernidade está então fora de perspectiva assim como o presente está fixo. Apenas importa para a nação o passado glorificado ao extremo e a memória coletiva de uma guerra passada, mas não ainda superada. As personagens mostram-se contestadoras e deixam transparecer uma cólera imensa contra o povo argelino:

Esse povo era oco do interior já há tanto tempo e vivia sob a terra a cultivar suas raízes e delas falar incessantemente. (...). Eu sou quase uma piada ou um *clown* para

---

12 «On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l’esprit est (...) d’enfanter à l’infini des passages plausibles d’une forme à une autre. C’est un “liant” inépuisable. (...) l’esprit fabrique du cohérent “à perte de vue”. »

esse povo que agora não faz nada além de rir de seus heróis para melhor debochar de uma época em que, como uma criança, acreditava neles. (DAOUD, 2008, p. 47)<sup>13</sup>

Os covardes ! Há povos que merecem seus Faraós por apenas esperarem do céu ou a mesa bem guarnecida ou o golpe de chicote (DAOUD, 2008, pp. 47–48)<sup>14</sup>

Em *Gibril au Kérosène*, o sujeito–narrador começa seu relato por uma fórmula virulenta de tom irônico: “Eu ultrapassei a idade ideal para grandes revelações, entretanto eu tenho uma a fazer: esse povo é menor visto de perto do que do céu” (DAOUD, 2008, p. 33)<sup>15</sup>

O tom é dado: a pequenez do povo argelino é tangente, e seu estado desconcertante, seu cotidiano despedaçado e consentimento à inatividade quase o reduzem à inexistência. É com forte sarcasmo que o sujeito ataca o povo argelino; seu discurso coloca-se tanto como incisivo como irrisório. Esse discurso veemente tem como objetivo denunciar a situação calamitosa de um povo retrógrado, atrasado em seu próprio tempo. O léxico convocado é muito revelador: o herói exprime em termos de “desaparecimento” ou de “dispersão” o estado de uma nação quase inexistente, pois está obcecada por nulidades. De onde a constatação amarga estabelece:

É então esse povo que não funciona. Ele não acredita em milagres. Torna-se mais célebre quando se cai do que quando se decola. Eu não sei de onde isso vem. Talvez, certamente, do passado. Nós fomos tão esmagados que no dia em que nós nos levantamos nossa coluna permaneceu curva. Pode ser que talvez nós tenhamos ido tão longe no heroísmo combatendo os invasores que nós caímos no tédio e na banalidade. (...) Nenhum argelino pode admirar um outro sem se sentir o bobo da festa. Sim, mais eis a questão, qual festa? (DAOUD, 2008, p. 39)<sup>16</sup>

O povo ainda está obcecado pelo efeito de “uma primeira bala de novembro” que libertou o ontem, porém fixou o hoje e o amanhã. É a imagem de uma nação que glorificou seus heróis de antanho de tal modo que ela não virar-se e acreditar nos heróis do presente,

---

13 « Ce peuple était creux de l'intérieur depuis trop longtemps et vivait sous terre à force d'aimer ses racines et d'en parler sans cesse. (...) Je suis presque une blague ou un clown pour ce peuple qui ne fait plus, désormais, que rire de ses héros pour mieux se moquer d'une époque où il cru en eux comme un enfant. »

14 « Les lâches ! Il y a des peuples qui méritent leurs Pharaons à force de n'attendre du ciel que la table bien garnie ou le coup de cravache.»

15 « J'ai dépassé donc l'âge idéal pour les grosses révélations et pourtant je viens d'en avoir une : ce peuple est plus petit vu de près que vu du ciel. »

16 « C'est donc ce peuple qui ne fonctionne pas. Il ne croit pas aux miracles. On y devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. Je ne sais pas d'où ça vient. Peut-être, sûrement, du passé. Nous avons été tellement écrasés que le jour où nous nous sommes levés notre échine est restée courbée. Peut-être aussi que nous sommes allés si loin dans l'héroïsme en combattant les envahisseurs, que nous sommes tombés dans l'ennui et la banalité. (...) Aucun Algérien ne peut admirer un autre sans se sentir le dindon d'une farce. Oui, mais voilà, laquelle ? »



que são rebaixados e lesados, recebendo apenas a indiferença total. Assim, a saída não é outra que a fuga; o ser não pode mais progredir, pois ele não acredita mais em nada, salvo em seu passado. O argelino perdeu toda esperança em si e em seus compatriotas. O heroísmo do passado foi substituído pelo tédio e a negligência. Cada um está convencido de que o país não pode se construir devido ao passado que tudo devorou e devastou. Assim, é quase impossível escrever uma história presente porque a História dos homens foi elevado ao patamar de culto; uma História que não deixa de assombrar o argelino e o impede toda possibilidade de evoluir.

Nessa ótica, Derrida coloca em seus trabalhos a questão da “herança impossível”: cada povo herda sua História. Se ele refuta o ontem e vira-se essencialmente para o presente, há então essa possibilidade de que se torne um povo sem memória, sem lembrança do que viveu. É exatamente o contrário dessa tese que Daoud desenvolve em seus escritos: se o povo se apega à memória em detrimento do hoje, é então possível que ele se feche irreversivelmente no passado e enterre para sempre seu presente. Miliani Hadj escreve sobre essa perspectiva:

A História pode ser contestada como um modo de referência devido à sua pretensão de valorizar o coletivo em detrimento do individual. É o procedimento de des-historização que se vê agindo na obra de K. Daoud, que parece buscar a essência das coisas e dos seres. (MILIANI, 2012, p. 06)<sup>17</sup>

É um verdadeiro discurso de oposição que é defendido pelo locutor denunciante da atualidade macabra de uma Argélia que a revolução tornou vazia. A jovem geração atual é dominada, oprimida por ancestrais que não querem ceder a tocha para a posteridade. Tal é o estado perturbado e sórdido de um povo que está sempre em busca de libertação e separação mesmo após meio século de sua “Independência”. A enunciação de um “contra-discurso” reveste uma dimensão iniciada pelo projeto de transmissão de uma instrução. Essa dá a impressão que a totalidade do dizer crítico visa, no fim das contas, apenas a difusão de algum ensinamento sério.

Em suma, a obra de Daoud submete a História a um tratamento subversivo. Trata-se, para o autor, de destituir a História como modo de referência permanente. É dessa forma que entra em cena o procedimento de des-historização, que sabota os projetos convencionais de representação histórica na medida em que ele opera uma desconstrução de toda referencialidade: os fatos são objetos de perda de laços que incita a reconsiderar o fenômeno histórico.

---

17 « L'Histoire peut être contestée comme mode de référence par sa prétention à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. C'est le procédé de la dés-historicisation que l'on voit en acte dans l'œuvre de K. Daoud, qui semble être à la recherche d'une essence des choses et des êtres. »

### 3. Diferença e divisão : apostas e finalidade de uma escolha estética iconoclasta

A ficção de Daoud convida-nos a revelar os traços de ruptura textual por intermédio dos procedimentos de disposição narrativa e discursiva. Isso supõe que a textura narrativa repousa sobre a integração/instalação de elementos heterogêneos, discordantes, constituídos em uma rede dialógica, intertextual e/ou transtextual para entrar em correspondência em uma mecânica de disseminação e desmesura. O leitor, por sua vez, não permanece nem um pouco insensível face a essas estruturas linguísticas fraturadas. Ele encontra-se surpreendido pela perseguição de procedimentos de uma escritura distante responsáveis pela desarticulação da ossatura textual, que se torna complexa.

Interrogado sobre a atividade de escritura, K. Daoud responde afirmando que a criação de um romance ou de uma novela é um “exercício de transbordamento”. (DAOUD, 2019, URL). Isso prova sem contestação que o autor marca sua produção com o selo do excesso e da intemperança. Ele inscreve sua escritura no campo da transgressão sob todas suas facetas. O projeto do escritor está muito longe de se confinar em um registro majoritariamente estético, mas que pretende ser ontológico, social, ideológico e outros. Tal é a dinâmica própria ao autor e à sua obra, cujo discurso está preocupado com o presente dramático e a atualidade mordaz. A ruptura aparece então como pedra angular de um remanejamento iminente, e a contestação traduz-se como palavra performativa.

Daoud encontra-se entre esse agrupamento de escritores inscritos naquilo que se convencionou chamar de “o Novo Romance Argelino” (TEBBANI, 2008, p. 12); eles realizam escolhas estéticas, introduzem estruturas inéditas e pervertem o discurso trabalhado em excesso. Berthelot evoca em um artigo as ficções transgressivas e explica o mecanismo de implementação no contexto da escritura:

O que melhor caracteriza as ficções transgressivas está talvez no fato de que elas realizam uma tripla violação da realidade posta: primeiro, jogando com a relação real/imaginário e então introduzindo na narrativa elementos que fazem estourar o mundo em que vivemos; em seguida, jogando com a relação realidade/ficção e assim construindo a narrativa por intermédio de *mises en abyme* que reforçam a natureza ficcional; enfim, transgredindo as fronteiras que fecham a literatura em um gênero pré-estabelecido, qualquer que ele seja (BERTHELOT, 2004, pp. 356 - 357)

Definitivamente, a escritura de Daoud pode ser qualificada como “escritura da errância” no sentido em que ela ainda se procura em um contexto histórico-social complexo. Entretanto, ela não chega a se afastar do fato que sua ancoragem social também lida com suas falhas. Para concluir, a transgressão em matéria de escritura permanece estreitamente ligada a uma literatura da inversão e da dissidência. A ruptura estética é acompanhada por uma mutação da ordem social, ideológica, histórica e política.

## Referências

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, Collection « Points », 1973.

BARTHES, Roland. *S/Z Essais*. Paris: Seuil. 1970

BAUDELLE, Yves. *Dissertations littéraires générales*. Armand Colin, 2007.

BENDJELID, Faouzia, DAOUD, Mohamed. *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran : Editions CRASC, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Où va la littérature. Le Livre à venir*. Gallimard, 1959.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Editeur, Coll. « Critique », Octobre 2002.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion. Coll. « Perspectives ». 2008.

DAOUD, Mohamed. *La préface du nègre*. Alger : Barzakh, 2008.

GONTARD, Marc. *La Violence du texte*. Paris : l'Harmattan. 1981.

MILIANI, Hadj. *Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe, Résolang*, Hors série « Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire », Algérie : RUO, 2012.

MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau souffle du Roman Algérien*, Essai sur la littérature des années 2000. Chihab édition. 2006.

SUSINI-ANASTAPOULOS, F. *L'écriture Fragmentaire*. Paris : Ed. PUF Ecriture. 1997.

TEBBANI, Lynda- Nawel. *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos*. Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, Mémoire universitaire - Master de lettres : 2008.

VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie*, suivi de Deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009.

Entrevista :

DAOUD, Kamel. *Ecriture*. Dernier accès Le 03/06/2019 no endereço <  
[http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel\\_Daoud/virtuel/écriture.html](http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html)

