

copyright © 2004 Inventário



# **INVENTÁRIO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

# INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**Número 02**

ABRIL de 2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

**Editora**

Vilma Mota Quintela

**Editor adjunto:**

Sergio Romanelli

**Comissão Executiva:**

Alex Simões

Carlos Augusto Viana da Silva

Dalila Maria Cordeiro Machado

Felix Ayoh'Omidire

Iris Hoisel

Margarete Edul Prado de Souza Lopes

Sérgio Barbosa de Cerqueda

Sérgio Ricardo Lima

**CONSELHO EDITORIAL**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Rosa Neves Ramos (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lícia Soares de Souza (UNEB)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Marques Telles (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Brait (PUC-SP)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nelly Carvalho (UFPE)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Reis Teixeira (UFBA)

Prof. Dr. Osmar Moreira (UNEB)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eneida Leal Cunha (UFBA)

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Florentina Souza Silva (UFBA)

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iracema Luiza de Souza (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Virgínia Rosa Barretto de Mattos Oliveira e Silva (UFBA)

Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Cavalcante Padilha (UFF)

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

### ARTIGOS

**Arquivo: a morada da censura**

*Alicia Duhá Lose (PPGLL/UFBA)*

**Amor e erotismo na Idade Média**

*Cleide Maria de Oliveira (PPGEL/PUC-Rio)*

**Entre passos e letras - o escritor andarilho**

*Stefania Chiarelli (PPGEL/PUC-Rio)*

### DOSSIÊ CAETANO VELLOSO

**Apresentação do dossiê**

*Prof.a Dra. Eneida Leal Cunha (UFBA)*

**Bilac, Caetano : olhares sobre a língua portuguesa**

*Everaldo Augusto da Silva (PPGLL/UFBA)*

**Etnicidade sem visibilidade : um olhar acusador em torno de "Haiti" no disco**

**Noites do Norte - ao vivo de Caetano Veloso**

*Felix Ayoh'Omidire (PPGLL/UFBA)*

**Outro retrato em branco e preto (ou o contrário) : cidadania e violência em "Haiti", de Caetano Veloso**

*Jean Wyllys de Matos (PPGLL/UFBA)*

**Caetano Cult ou uma consciência limite**

*Vilma Mota Quintela (PPGLL/UFBA)*

### DOSSIÊ BIOGRAPHIE ET IMAGINAIRE DE L'ARCHIVE

**Apresentação do dossiê**

**Avant-propos**

*Prof. Dr. Bernard Andrès (Universidade do Quebec em Montreal - UQAM)*

**Archives imaginaires dans L'Apprentissage du roman de Benjamin Jordane**

*Catherine Dalpé (UQAM)*

**W ou le souvenir d'enfance, de Georges Perec : l'autobiographie qui déconstruit pour exister**

*Chloé Engel Spandonide (UQAM)*

**Archive, biographie et autobiographie oblique dans Vies minuscules de Pierre Michon**

*David Faust (UQAM)*

## **RESENHAS**

**SAOUTER, Catherine (2003). Images et Sociétés: le progrès, les médias, la guerre. Montreal: Les Presses de l'Université Laval.**

*Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos (UFBA) & Sérgio Barbosa de Cerqueda (PPGLL/UFBA)*

**ANDRÈS, Bernard (2003). Les mémoires de Pierre de Sales Laterrière suivi de Correspondances. Montreal: Triptyque.**

*Sérgio Barbosa de Cerqueda (PPGLL/UFBA) & Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos (UFBA)*

## APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que disponibilizamos este segundo número de Inventário, revista especializada em divulgar a produção científica de estudantes de pós-graduação de universidades do Brasil e do mundo. Inventário, lançada em agosto de 2003 pelos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, conta com um conselho editorial formado por professores de diversas instituições universitárias e seus artigos abrangem as áreas de conhecimento às quais seus autores se vinculam.

Este segundo número apresenta três artigos de estudantes de instituições universitárias brasileiras e quatro artigos que compõem o "Dossiê Caetano Veloso". Este último é um produto da Disciplina Estudos Culturais, ministrada na UFBA, no primeiro semestre de 2002, pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eneida Leal Cunha.

Contamos também com a participação de artigos de estudantes de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Quebec em Montreal (UQAM), Quebec, Canadá. São artigos oriundos do Seminário "Biografia e imaginário do arquivo", ministrado pelo Prof. Dr. Bernard Andrès, Titular do Departamento de Estudos Literários da UQAM, no semestre de outono 2003. Este dossiê vem confirmar a nossa linha editorial ao promover a interação com estudantes de pós-graduação brasileiros e do exterior através da apresentação de trabalhos de reconhecida qualidade acadêmica.

O número 02 de Inventário é completado com a apresentação de resenhas de professores e estudantes de Pós-Graduação.

Os editores e os conselheiros agradecem a todos que colaboraram com esta edição e, desde já, colocamo-nos disponíveis às sugestões, tendo sempre em vista a melhoria da qualidade de Inventário.

Vilma Mota Quintela  
Editora do número 02

Abril de 2004

# ARQUIVO: A MORADA DA CENSURA

Alicia Duhá Lose  
(Doutoranda do PPGLL/UFBA)

## INTRODUÇÃO

Este trabalho foi o resultado das discussões e debates instigados através das leituras realizadas ao longo da disciplina LET679 - Seminários Avançados IV, coordenada pela Profa. Dra. Eneida Leal Cunha. A disciplina abordou e discutiu as vertentes de reflexão teórica e de abordagem da literatura e da cultura do século XX. Nesta perspectiva foram trabalhados textos de Freud, Foucault, Deleuze, Derrida, Nietzsche, iniciando-se o semestre com um texto de Roberto Corrêa dos Santos.

Assim sendo, as reflexões constantes deste trabalho são resultado dessas leituras e discussões acerca destes autores, assim como de leituras complementares relativas ao projeto de pesquisa que estamos desenvolvendo. Optamos, no entanto, por verticalizar a leitura fazendo um recorte no estudo sobre arquivo a partir do livro de Derrida (2001) aplicando a teoria à prática do poeta Arthur de Salles.

### **Do que se fala**

É preciso explicitar, primeiramente, que estamos tratando de uma reunião de documentos relativos ou pertencentes a um poeta simbolista/ parnasiano baiano, Arthur de Salles. Trata-se, portanto, do que denominaremos, a priori de um Arquivo/Acervo (1) Literário, embora tenhamos consciência de que nenhuma denominação ou classificação pode ou deve ser feita de forma tão simplista. Destarte, concordamos com Maria da Glória Bordini afirmando que

Trabalhar com acervos literários implica um enfoque multidisciplinar. Os manuscritos de um autor e os documentos que dão testemunho da gênese de sua obra e dos episódios de sua vida requerem um tratamento que foge à simples arquivologia. (BORDINI, 1995: 5)

Desta forma, o trabalho com acervos faz-se a partir de um conjunto de investigações interdisciplinares, por isso é comum dizer que a um arquivo interessa tudo, e interessa mais ainda o uso que se fará deste tudo, no todo ou em partes, pois, segundo Compagnon

do ponto de vista da apreensão do ato de consciência que representa a escritura como expressão de um querer-dizer, qualquer documento - uma carta, uma nota - pode ser tão importante quanto um poema ou um romance. (COMPAGNON, 1999: 65)

Mal de Arquivo, termo cunhado por Jacques Derrida em seu livro homônimo, explica aquilo que o psicanalista Sigmund Freud denominou de pulsão de morte e caracteriza a perturbação que sofrem aqueles que se envolvem nesta trama arquivística:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d'archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo "en mal de", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome "mal" poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum "mal-de", nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo (DERRIDA: 118-19).

Quem trabalha com arquivo sofre do mal de arquivo porque ao classificar, selecionar, escolher este ou aquele documento para ser visto sob um determinado aspecto, já está impondo o seu ponto de vista, fazendo os seus recortes e as suas censuras (isso visto através da ótica freudiana como sinônimo de recalque) de forma pessoal e quase inconsciente.

### **O autor e suas censuras**

Arquivo, como se disse há pouco, pode ser definido como uma reunião, uma organização, um ajuntamento de elementos. E, em se tratando de arquivos dos escritores e intelectuais, está-se falando de arquivos de uma certa forma conscientes, nos quais os elementos são agrupados com um determinado propósito. Diz-se consciente porque, mesmo que o autor não imagine o seu arquivo como sendo objeto de análise por terceiros, ele próprio guarda, armazena, agrupa, organiza seu espólio, tendo com o produto do seu trabalho uma relação patriarcal, atitude da qual depende a

constituição de todo e qualquer arquivo (Idem: 13). Além do que, como lembra Derrida, "O arquivo sempre foi um penhor ( grifo do autor ), e como todo o penhor, um penhor de futuro" (Idem: 31). Investindo nesse futuro, de forma consciente ou não, todo escritor searquiva.

Sendo assim, poder-se-ia pensar em algo que correspondesse a algum conjunto de semelhanças, porém, cada arquivo, sendo, como se verá mais tarde, um elemento com vida própria, tem suas características e peculiaridades. Posto que arquivo é memória e memória é um organismo vivo. Desta forma, cada arquivo tomará uma função diferente a depender de quem o arquiva e de como esse arquivamento é feito, pois a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivado, em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivo tanto produz quanto registra o evento" (Id.: 29). (grifos do autor)

Há arquivos organizados pelos próprios autores, ao longo de suas vidas, e neles o próprio escritor é, ao mesmo tempo, o arquivando e o arquivado, selecionando e recalçando, dando à luz e dissimulando num jogo de esconde-esconde, fazendo do seu arquivo o lugar do dito e do não dito, da voz e do silêncio, do manuscrito e do palimpsesto. O escritor sofre de forma extrema do mal de arquivo, da pulsão de morte que, trabalhando contra o próprio arquivo, tende à destruí-lo ou a disfarçá-lo, mascará-lo, maquiá-lo. O arquivo trabalhando contra si mesmo, deixando registrado não os traços da memória, mas registros que por si já são traços de outras memórias.

O escritor, de forma quase pueril, acredita poder preservar para a posteridade apenas o melhor de si, da sua imagem. No entanto, mesmo que seu intento seja expor apenas o seu perfil mais fotogênico, sempre haverá um "rato de arquivo" para descobrir e desvelar o que estava escondido, dissimuladamente, presente nas ausências.

Organizando todos os seus passos, tentando apagar todas as pistas, o autor deixa outras, que fazem o arquivista (ou seja lá o nome que recebe esta personalidade invasiva que dedica sua vida à pesquisa sobre a vida e a obra de outrem) percorrer outros caminhos, por vezes mais longos, por vezes equivocados, mas que certamente, o farão chegar lá, naquele sótão escuro onde o escritor colocou todos os seus silêncios e apagamentos.

Há outros escritores que ainda em vida delegam o poder de organização e administração de seus arquivos, mesmo que de forma parcial, diga-se de passagem, a terceiros. Fala-se em parcial porque sempre haverá, antes da cessão dos materiais

deste pré-arquivo, que já é, de uma certa forma, um arquivo, uma seleção prévia do arquivável, portanto, os elementos que entram nesta categoria já são a sobra do que foi recalçado.

Há arquivos, também, organizados post-mortem, cuja tutoria, ou curadoria, está a cargo de determinadas instituições, pelos quais passarão inúmeros pesquisadores, e cuja organização nunca chegará a tomar uma feição definitiva, se é que se pode almejar qualquer coisa de definitivo em organismos tão vivos quanto os arquivos. Neste caso, o recalçamento, ou a censura, fica a cargo da família ou dos herdeiros. Sendo, desta forma uma segunda censura, pois o próprio autor, de forma (in)consciente, já teria feito a sua própria seleção.

### **Arconstituição**

Este neologismo, a princípio estranho, une em si dois elementos indissociáveis. O arquivo (neste recorte específico) literário é sempre uma instituição, e como tal, possui os seus comandantes, os seus responsáveis. Estes cérberos podem tomar feições variadas, como, por exemplo, o próprio autor, a família, herdeiros de qualquer instância, pesquisadores, institutos de ensino e pesquisa, governo, etc. A todos estes guardiões, Derrida chama de Arcontes, termo que na antiga civilização grega designava os magistrados superiores que detinham o poder político de fazer e representar as leis, a autoridade publicamente reconhecida, que interpretava os documentos oficiais sob a sua jurisdição.

Para ser arquivo, não basta ser depositado em um lugar, sobre um suporte, à disposição de uma autoridade, é preciso o poder arcôntico de unificação, identificação e classificação, ou seja o poder de consignação, entendendo-se consignar, assim como Derrida o define: designar uma residência, confiar, pôr em reserva, em um lugar e sobre um suporte, reunindo os signos; coordenar em um único corpus, sistema ou sincronia todos os elementos que se articulam em uma unidade. Em um arquivo não deve haver dissociação ou heterogeneidade (Id.: 14). Assim como não há memória sem suporte, também não há arquivo sem arconte e sem recalques. Não há arquivo sem mal de arquivo.

Todo o arquivo é a casa dos fantasmas, sempre há um a espreitar o tempo todo, a povoar as prateleiras e os papéis, dialogando com o pesquisador ou qualquer um que ousar andar por entre as suas colônias de ácaros e fungos.

O arquivo é um cemitério, tão movimentado, cheio de vidas e memórias quanto um cemitério. Nele se depositam as marcas, as provas, os restos de toda uma vida. Estes restos, no entanto, não são sobras, são resultados, e não terão o seu sossego eterno garantido, serão visitados e chorados constantemente, louvados e execrados, e, depois de um certo tempo, serão removidos, remexidos pelos coveiros para ocuparem outro lugar, e irem mudando de feição à medida em que o tempo passa e a cada vez que se olha para eles - pois quanto maior o distanciamento em tempo e grau de parentesco (ligação), maior a isenção em relação ao olhar sobre o acervo - até o corpo virar esqueleto, que virará ossada que, por sua vez, virará pó, e as gerações seguintes os verão por outro prisma e os espíritos virarão espectros.

Todo cadáver é preparado para o próprio enterro, são postas nele suas melhores roupas, o cabelo ganha arrumação cuidadosa, alguns passam por uma esmerada sessão de maquiagem; da mesma forma acontece com o arquivo, que é arrumado e mascarado para ganhar a melhor feição na hora em que todos os olhares estarão voltados para ele.

### **A Pesquisa nos Arquivos**

"Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior" (DERRIDA: 22), também não há arquivo sem suporte, sem interpretação, sem decodificação do que nele está contido.

A pesquisa do arquivo não é uma pesquisa de origem, uma mera escavação, é um trabalho de diálogo entre os indícios. Os arquivistas não são garimpeiros, são arqueólogos.

Como se afirmou anteriormente, um arquivo é um organismo vivo, este organismo, porém, fica em estado total de inércia até que alguém vá até ele e se aproprie (no melhor dos sentidos) das informações que lá estão contidas, estejam elas explícitas ou implícitas. O arquivo volta à vida, saindo do seu estado de latência no momento em que é observado, analisado, pesquisado, e esta pesquisa pode percorrer os mais variados caminhos, a depender dos objetivos do pesquisador *sensu lato*, podendo ainda mudar de rumos, a depender do que seja descoberto, a depender da forma como o arquivo decidir se mostrar. Este jogo de mostra-não-mostra dos arquivos fascina e instiga o pesquisador, que sofrendo do mal d'archive, é incitado a ir cada vez mais fundo em sua pesquisa. No entanto, a intenção real do arquivo era fazê-

lo desanimar, desistir. Porém, na maioria dos casos, "o feitiço vira contra o feiticeiro" e o arquivo passa a ter as suas entranhas cada vez mais remexidas e expostas.

O escritor faz com sua obra um trabalho de recalçamento, dissimulando, apagando, substituindo, sobrepondo, o que o geneticista, por sua vez, despudoradamente, tenta trazer à tona. Ao burilar seu texto, escrevendo, reescrevendo, corrigindo, o autor recalca a sua própria inspiração, que viera no primeiro jato de tinta sobre o papel, no primeiro lance de escrita, para deixar agir a sua consciência de artesão da palavra, procurando a melhor ou a mais adequada solução para este ou aquele trecho do seu texto, escondendo o que seu inconsciente deixou aflorar naquele primeiro lance de escrita. Nada disso, no entanto, escapa aos olhos da crítica genética que, segundo Regina Zilberman, "busca conhecer o escritor não pela produção editada, mas nas entrelinhas das notas marginais não publicadas" (MORGANTI, 1994: 417).

Quando se está trabalhando com documentos de arquivo, dar à luz determinados fatos ou obras, ou trechos de obras de um autor significa, de alguma forma, que se está recalçando outros. Trazer à tona marcas que o tempo se incumbiu de dissimular, marcas advindas de recalques anteriores, explícitos ou implícitos, ocasionados pelo autor ou pelos seus arcontes - pesquisadores, editores, no caso dos arquivos literários - são questões de reconhecida importância e que merecem sempre cuidadosa discussão.

O trabalho com arquivos traz, antes de tudo, a exigência do bom senso e da ética, pois um autor não é ou foi uma entidade. Ele é uma pessoa e, como tal, pressupõe-se, viveu em sociedade, teve família, amigos, pessoas de toda ordem que o rodeavam e conviviam com ele. Informações relativas a estas pessoas estarão certamente, latentes ou patentes, nos documentos arquivados. Visto que, como se disse, tudo interessa a um arquivo, aí estarão incluídos correspondências pessoais (íntimas muitas vezes), documentos oficiais, informações que para os que vêm de fora nada de indecoroso representam, para os diretamente implicados, no entanto, muito podem representar.

Assim, as discussões sobre a ética na gestão dos arquivos são sempre um ponto pacífico nos congressos e eventos que reúnem aqueles que se ocupam do trabalho arquivístico. Estas preocupações são ainda redobradas quando se trata de arquivos de escritores modernos, pois ou o próprio autor ainda é vivo ou familiares e pessoas muito próximas a ele o são (BORDINI, 1998).

É necessário que se pense sempre que nem tudo o que o acervo diz interessa, e nem tudo o que interessa pode ser dito.

### **Por que trazer de volta à cena o poeta Arthur de Salles?**

Soteropolitano, Arthur de Salles, que viveu entre 1879 e 1952, escreveu tanto em prosa quanto em verso, transitou entre o Parnasianismo e o Simbolismo e pode ser considerado um dos representantes da fase de transição pré-modernista. Membro da Academia de Letras da Bahia, Arthur de Salles ocupava a cadeira de nº 3.

Publicou em vida apenas 4 obras completas: Poesias, 1920; Sangue Mão, 1928; Poemas Regionais, 1948 e a tradução de Macbeth, de Shakespeare, com um ensaio que se constitui no Prefácio do volume 10 da coleção Clássicos Jackson. Sua "Obra Dispersa", no entanto, assume proporções bem maiores. Até o momento, o Grupo de Edição Crítica de Textos da UFBA, que se ocupa do Acervo do autor, pôde confirmar a publicação de 24 títulos em jornais e 85 títulos em revistas.

A importância de Arthur de Salles também pode ser constatada pelos resultados preliminares das pesquisas que tiveram por base a Fortuna Crítica do poeta (LOSE, 2001). Quando da sua morte, os jornais da capital e do interior do estado trouxeram cerca de 50 notícias, ao longo das quais estão contidos muitos textos de exaltação, consternação e apologia à vastíssima cultura do poeta.

Arthur de Salles foi um homem querido e um intelectual admirado. Foi, nos círculos artísticos, literários e sociais, pessoa das mais estimadas, quer pela formação intelectual que o distinguia, quer pela simplicidade de seus costumes. Todos o queriam e admiravam, considerando-o um mestre. Prova disso foi a grande comoção causada pela sua morte, desencadeando uma série de homenagens e solenidades em prol de sua memória, promovidas por diversas associações culturais e autoridades civis e militares. Seu enterro, que correu às expensas do Estado, "numa última homenagem àquele que tantos serviços prestou à nossa cultura", segundo afirmou o Diário da Bahia (2), foi acompanhado por grandes nomes da intelectualidade e da comunidade local.

Meio século passado, e Arthur de Salles continua a constar das antologias e coletâneas literárias nacionais e internacionais, como se pode verificar em História da literatura brasileira, de Massaud Moisés (1985: 264), na obra homônima de Luciana Stegagno Picchio, traduzida para o Brasil e publicada em 1997 (1997: 352), na obra organizada por Cassiana Lacerda Carolo, Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e

poética, publicada em 1980 (CAROLLO, 1980); também na antologia, *A Poesia baiana no século XX*, organizada por Assis Brasil (1999), e em tantos outros trabalhos que se ocupam da literatura brasileira. Arthur de Salles consta ainda como verbete do *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, de Afrânio Coutinho (2001), na qual são feitas 14 referências ao poeta.

Com frequência, também, Arthur de Salles é lembrado e citado por intelectuais e artistas da sua terra natal em artigos e entrevistas. Aldamir da Cunha Miranda, em artigo publicado em maio de 2001, no jornal *A Tarde*, de Salvador, cujo título é "O poeta Artur de Sales" afirma que a lembrança de sua presença e a sua obra ficaram marcados na memória das gerações subseqüentes (MIRANDA, 2001: 3). Referência a ele também faz Caetano Veloso em uma entrevista concedida a revista *Cult*, em agosto de 2001, na qual cita um trecho, que conhece de cor, do poema "Lúcia" de Arthur de Salles, de quem, segundo ele, seu pai era grande admirador (ADRIANO & VOROBOW, 2001).

Foi Caetano Veloso também quem gravou o Hino do Senhor do Bonfim, cuja letra é de Arthur de Salles. O Hino é cantado pelo povo baiano todos os anos na Festa da Lavagem do Bonfim, em homenagem ao santo de maior devoção na Bahia. Sua popularidade é tanta que chega a ser executado, também, inúmeras vezes, pelos músicos dos trios elétricos no carnaval baiano.

### **O Arquivo que se mostra**

Em vista da dimensão da obra deixada pelo poeta baiano, o Setor de Filologia Românica do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia empenhou-se em organizar a Coleção Arthur de Salles, o que foi feito em 1977. Desde então, o Grupo de Edição Crítica de Textos da UFBA vem se ocupando do resgate de informações sobre a vida e a obra do citado poeta. A Coleção Arthur de Salles se encontra arquivada, atualmente, em três diferentes acervos: o Acervo Hélio Simões, o da Academia de Letras da Bahia, e o do Setor de Filologia Românica do Instituto de Letras da UFBA. Este último, o mais relevante deles, por possuir documentos pertencentes à família do Poeta (GAMA & TELLES, 1994: 95).

Os documentos da Coleção que se encontram na UFBA foram divididos em categorias de acordo com as suas características extrínsecas e intrínsecas, constituindo-se de: manuscritos (autógrafos ou apógrafos, que ainda podem ser anotações ou esboços, rascunhos, borrões passados a limpo, texto definitivo e ainda o

epistolário do autor); datiloscritos (com emendas autógrafas ou não) e impressos. Ainda compõem o acervo, exemplares de todas as teses, dissertações e trabalhos gerados pelo grupo de Edição Crítica da "Obra" de Arthur de Salles, além de elementos relativos à biografia do autor, fotografias, entrevistas realizadas com seus familiares e amigos, depoimentos e documentos pertencentes à sua fortuna crítica.

### **O Arquivo que se esconde**

Como boa parte dos arquivos literários, o de Arthur de Salles se mostra bastante completo. A maioria dos documentos pertencentes a ele já foram trabalhados de forma trivial: edições crítico-genéticas; trabalhos de fortuna crítica; a sociedade e a cultura baiana de sua época presentes na sua correspondência; elementos de sua criação literária também extraídos de sua correspondência, ou seja, trata-se indubitavelmente de um arquivo produtivo, em termos da memória literária de uma personalidade, de uma época e de uma região.

Há, porém, elementos diversos que estão presentes e se mostram de forma bastante evidente nos documentos do acervo. Elementos estes que nada dizem a respeito da produção literária e intelectual do poeta, pelo menos em um primeiro olhar, mas que deixam o pesquisador frente a um dilema. Pois, ao se deparar com uma situação diferente deve-se, em primeiro lugar, decodificar a informação e posteriormente processá-la. Desta forma, por exemplo, um furo provocado por uma bala de revólver em um móvel que faça parte de um acervo, a princípio, representa apenas um furo de bala, que pode, no entanto, ser o testemunho de um assassinato, um suicídio, ou um simples descuido. Pode ter, portanto, relação ou não com o que se procura: informações sobre a vida e a obra de um determinado autor, relacionados de alguma forma com o seu ofício.

O escritor Arthur de Salles, ele mesmo, foi o seu maior arconte, sofrendo, como era de se supor, do mal de arquivo e da pulsão de morte. Descuidado e altruísta, deixava que seus filhos utilizassem seus rascunhos para fazer deveres da escola, como nos prova um manuscrito pertencente ao seu Acervo que traz no verso da folha um soneto e no recto uma cópia de palavras erradas, possivelmente, em um ditado. Têm-se, então, informações sobre traços da personalidade do poeta através de um testemunho extrínseco, porém, não evidente.

Como não era uma pessoa de posses, muito pelo contrário, Arthur de Salles utilizava-se para escrever de qualquer aparas de papel da mais baixa qualidade, o que

também nos é confirmado por uma grande quantidade de manuscritos seus, pertencentes ao acervo. Têm-se informações sobre a condição social do poeta, em dados discretos de seu acervo.

Porém, o maior testemunho que os seus manuscritos nos dão é sobre o fato de ao final da vida o poeta ter tentado se desfazer de todos os seus originais, apagando os passos deixados atrás de si e toda a sua produção inédita, o que hoje constitui a parte mais substancial de seu acervo, sob a qual já se debruçaram, e ainda o fazem, diversos pesquisadores. Essa tragédia foi evitada pelos filhos do poeta que lançaram água sobre o fogo ateadado. As cicatrizes de ambos os atos são visíveis nos seus manuscritos: os papéis ficaram marcados, de forma indelével, de fogo e de água, alguns chegando a perder boa parte.

Todas estas informações, e muitas mais, não estão escritas em lugar algum, mas deixaram seus traços no suporte desta memória.

A maior parte dos documentos que hoje constituem o Acervo de Arthur de Salles foi trazida pela filha do poeta, Dona Celina Salles Trigueiros, a qual entregou aos cuidados do Grupo de Edição Crítica de Textos da UFBA os documentos pertencentes ao poeta, aos quais ela singelamente tratava como "os papéis de papai". Foi através dos depoimentos dela e de outras pessoas que conviveram com Arthur de Salles que se conseguiu compreender muitas das informações contidas nos documentos do Acervo, que apesar de serem visíveis, não eram evidentes. Desta forma, as inferências foram corroboradas pelas informações.

Outra inestimável fonte de informações sobre o poeta são as cartas enviadas ao seu maior interlocutor, o também poeta Durval de Moraes. Era para o amigo que Arthur de Salles escrevia as suas mais demoradas cartas, era com ele que travava os mais longos e sinceros diálogos. Era ele o grande guardião dos seus segredos, seus anseios, seus momentos de brilhantismo e desespero. Durval, como um bom arconte, fez exatamente o oposto do que fez Arthur de Salles, guardou todas as missivas recebidas, e alguns rascunhos das enviadas ao amigo. Estacoleção passou às mãos de seu filho, que, por sua vez, passou fotocópias às mãos dos pesquisadores e organizadores do Acervo. O que ficou "perdido" pelo caminho, provavelmente, jamais se saberá.

O trabalho com o arquivo é um trabalho de memória, sobre a memória, como reconstituição da memória, e esta reconstituição faz-se com a junção de vários

elementos e inferências, excluindo-se desse trabalho, no entanto, a subjetividade e a leviandade. Há casos em que não se pode ter hipóteses, é necessário haver fatos.

É memória, portanto, o poema escrito sobre o papel; é memória a marca em formato circular provocada evidentemente pela sobreposição da base de um copo úmido sobre a folha; é memória o comentário feito pelo escritor (como se imaginasse alguém a espreitar seu lapso) - "andei bebendo, como vistes" - e é memória a letra embaralhada, embriagada vinda logo após este comentário.

Uma única folha de papel é um documento para o filólogo, pois traz o esboço de uma poesia; é um documento para o geneticista, pois traz os movimentos iniciais da feitura da obra; e é um documento para o biógrafo, pois traz dados que, aliados a alguns outros d, representam informações sobre a vida do poeta. É, também, um documento para o historiador, pois retrata de alguma forma a sociedade contemporânea ao poeta.

Um fato impresso sobre um testemunho autoral diz respeito à biografia de seu autor, à história de sua sociedade, de sua criação literária, da cultura de sua época... marcas extrínsecas nos documentos - marcas de copo, marcas de fogo, marcas de água, marcas do tempo - são como as cicatrizes em um corpo: contam a sua história.

### **Considerações finais**

Eximimo-nos de usar o termo conclusão por acreditar que o trabalho com acervos não tem conclusões. Os elementos estão todos ali, uns mais a mostra, outros menos, de tempos em tempos a estes se juntam outros, mas assim como um quebra-cabeças as peças vão se reunindo aos poucos, com a diferença que cada uma delas pode se agrupar com diversos elementos para formar novas figuras.

O poeta Arthur de Salles reunia em si toda a potência do mal de arquivo, sofrendo de extrema paixão por seu trabalho, e trabalhando para destruir de forma irrecuperável o seu arquivo. Deixou marcas e silêncios, pistas que vêm sendo seguidas pelos pesquisadores do Grupo de Edição Crítica de Textos da UFBA, contagiando a todos com o mal d'archive.

Notas

(1) Estes dois termos estão sendo usados aqui indistintamente, entendendo-se ambos como sinônimos.

(2) MORRE o maior poeta da Bahia (1952). Diário da Bahia, Salvador, 28 jun. p. 1 e 4.

## REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Reinaldo (2001). Outras palavras. Entrevista com Caetano Veloso. Cult. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, agost. 2001.

BORDINI, Maria da Glória (1998). Anais do III Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. Tema: Ética e política de gestão de acervos literários. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias, v. 4, n. 1, Porto Alegre, out..

BORDINI, Maria da Glória (1995). Manual de organização do acervo literário de Érico Veríssimo. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias, v. 1, n. 1, Porto Alegre, jan. p. 5.

BRASIL, Assis (org.) (1999). A poesia baiana no século XX: antologia. Rio de Janeiro: Imago/Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, p. 44-47. Org., introd. e notas de Assis Brasil.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.) (1980). Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos/Brasília: INL/MEC, p. 285-95. Sel. e apres. de Cassiana Lacerda Carollo.

COMPAGNON, Antoine (1999). O Demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: EDUFMG.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (2001). Enciclopédia de literatura brasileira. 2v. il. São Paulo: Global.

DERRIDA, Jacques (2001). Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relmé Dumará.

GAMA, Albertina Ribeiro da; TELLES, Célia Marques (1994). Os Rascunhos e as anotações de Arthur de Salles. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E DE EDIÇÕES, 4; anais. São Paulo: USP.

LOSE, Alicia Duhá (2001). Arthur de Salles: a edição de outros escritos. Salvador, 267f. + anexos + CD. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. Orient. Profa. Dra. Célia Marques Telles.

MIRANDA, Adalmir da Cunha (2001). "O poeta Artur de Sales". A Tarde ( Caderno Cultural). Salvador, 19 maio de 2001.

MOISÉS, Massaud (1985). História da literatura brasileira: simbolismo. São Paulo, Cultrix/EDUSP.

MORRE o maior poeta da Bahia (1952). Diário da Bahia, Salvador, 28 jun., p. 1 e 4.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1997). História da literatura brasileira. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

ZILBERMAN, Regina (1994). Mulheres de escritores – sujeitos da história. In: MORGANTI Vera Regina. Confissões do amor e da arte: entrevistas. Porto Alegre, Mercado Aberto.

# Amor e erotismo na Idade Média

Cleide Maria de Oliveira (Mestranda do PPGEL/PUC-Rio)

## Introdução

O presente texto deseja analisar a temática do amor e do erotismo enquanto fenômenos sócio-culturais que se inscrevem na história e no espaço e que, como toda realização humana, influenciam as manifestações artísticas e literárias, provocando narrativas prenes de signos a serem decodificados no intuito de uma maior compreensão dos comportamentos sociais. Conforme assinala André Lázaro em seu livro *O amor: do mito ao mercado* (1996),

(...) o amor tem sido "bom" para pensar pois coloca em jogo fichas valiosas. É o próprio sujeito que se pensa, a ameaça constante da morte e do abandono, a possibilidade de romper, por um momento que seja, a barreira invisível que o separa do outro e das forças estranhamente similares que parecem atuar na aparente desordem do universo (p. 11).

O interesse pelo período histórico da baixa Idade Média se deve ao fato dessa época testemunhar o "nascimento" daquilo que modernamente chamamos de amor romântico (1). O amor cortês, ou *amor delicado*, extrato da lírica provençal que surge ao sul da França (Provença), ainda no século XI, assume particular importância em nosso estudo, pois como afirma o historiador Jacques Le Goff, "*a descoberta do amor humano (...) é um dos grandes acontecimentos do século XII*" (1987: 56).

A poesia provençal ou trovadoresca pode ser entendida como uma codificação de comportamentos sociais, uma elaboração da erótica provençal sistematizada pelos trovadores, que marca indelevelmente a concepção de amor no Ocidente moderno. Neste sentido, a lírica trovadoresca exerceu grande influência sobre a matéria ficcional nas obras *Demanda* e *Amadis de Gaulla*, posto que um movimento cultural e literário de tal âmbito não poderia deixar ilesas narrativas como os populares romances de cavalaria. O que se pretende observar, neste estudo, não é tanto o desenvolvimento do amor cortês, e sim sua popularização, efetuada ao longo dos séculos XIII, XIV e XV. Dado que é extremamente problemático apontar a permanência de uma erótica cortês no decorrer dos séculos, talvez seja mais pertinente se falar em influências; ou seja, como um fenômeno literário e cultural pode contribuir para a disseminação de uma erótica baseada no controle (controle de si, ou pedagogia do eu) e na singularização do indivíduo, que irá evoluir progressivamente para o que chamaremos modernamente de amor-romântico. Parecerá, talvez, impróprio falar de controle quando se fala em amor-paixão, ou amor-romântico, entretanto esta característica do *amor delicado* não está tão distante das nossas modernas experiências passionais (2). O controle se relaciona intimamente à noção de individualidade tão cara ao amor. O amor é um movimento de dentro para fora, ou seja, parte de um núcleo duro e coeso - o *cogito* cartesiano - para alcançar o

"outro" do outro, ou seja, aquela instância mais absolutamente singular e distintiva do enamorado.

O périplo do herói enamorado inclui provas e combates que possuem caráter pedagógico: é preciso descobrir-se na mesma medida em que é preciso revelar-se, e descobrir-se é, antes de mais nada, *civilizar-se*, isto é, opor a cultura à natureza. De tudo isto restou-nos, modernamente, o mito de que o amor revela-nos a nós mesmos: na medida em que o mesmo nos põe à prova tornamo-nos mais fortes e capazes de ser aquilo que devemos ser; de amar - não obstante infelicidades, dores, traições e abandono - com amor imortal, pois o amor nos dá uma porção recobrada do "Eu".

### **Desenvolvimento**

Conforme aponta André Lázaro (1996), tanto a lírica provençal quanto os romances de cavalaria, aqueles pertencentes ao ciclo arturiano, se utilizam da mística amorosa para fomentar um combate contra o desejo, um jogo requintado de auto-controle com objetivos civilizatórios. A força do desejo dotava o corpo do amante-guerreiro de virtudes mágicas, o domínio de si investia-o de poderes místicos. Um episódio exemplar é a queda de Erec próximo à Fonte da Virgem (*A Demanda do Santo Graal*), onde tombariam todos os cavaleiros "*tocados pela luxúria*" (DSG, 1996: 101). Neste relato, o poder sobre si, a força e o vigor estão em proporção à pureza do corpo, cujo paradigma é Galaaz, o cavaleiro perfeito:

O ciclo arturiano permite que reconheçam traços de antigas crenças nos poderes mágicos e iniciáticos do amor. Algumas provas a que são submetidos os cavaleiros consistem em atravessar o vale da morte, enfrentar seres do outro mundo e resistir às terríveis tentações do desejo quando belas donzelas lhes oferecem o leito após dias de duras lutas e caminhadas. Castelos habitados por mulheres encantadas aguardam o herói que, em suas aventuras, deve dar prova de sua capacidade de conter-se. Esta contenção significa domar em si mesmo a força da natureza rebelada: a alegoria do combate com o leão costuma pontuar os momentos desta vitória integradora dos diferentes níveis da alma humana, tal como o compreendia a tradição céltica da qual o ciclo arturiano é tributário (LÁZARO, 1996: 81).

No século XIII, alguns historiadores apontam para o despontar de um renascimento, dada a relevância das realizações artísticas nesse período. A riqueza é produzida devido à ampliação da atividade produtiva; do uso da moeda; da expansão das fronteiras agrícolas; e do significativo aumento demográfico, que se traduz no crescimento e desenvolvimento dos burgos (cidades), na formação das primeiras universidades, em um maior cosmopolitismo dos intelectuais e na ascensão da burguesia, a qual adotava as formas culturais da aristocracia (LÁZARO, 1996: 82). Lênia Mongelli (1992: 63) ainda mencionará, como influentes para o contexto histórico dos séculos XII e XIII, os seguintes fatores sócio-culturais:

- a influência do folclore céltico-bretão, possibilitado pela conquista normanda de Guilherme, o Conquistador (1066);
- o intenso movimento das Cruzadas, divulgando o ideal do Cavaleiro de Cristo, ou

seja, unindo os valores guerreiros a uma mística cristã;

- a ascensão da Cavalaria, que se transformou, a partir de Carlos Magno (século IX), em uma confraria religiosa, exigindo de seus membros a obediência a ritos sagrados; cite-se como exemplo a confraria dos Cavaleiros Templários, instituída em 1118 e extinta em 1314;

- o surgimento da lírica trovadoresca, que "inventa" uma nova forma de lirismo; o primeiro trovador que se tem conhecimento é Guilherme IX, duque da Aquitânia (século XI).

*A Demanda do Santo Graal*, novela de cavalaria portuguesa, faz parte do que se convencionou denominar de *matéria da Bretanha*, que é composta por obras ficcionais em torno da figura do lendário rei Artur. O original existente é a tradução de um outro original, possivelmente francês e desaparecido, situado aproximadamente nas últimas décadas do século XIII, que faz parte da segunda prosificação do ciclo arturiano, conhecida por Post-Vulgata ou ciclo do pseudo Boron. A tradução portuguesa foi realizada no século XV, entre 1400-1438. (MONGELLI, 1992: 55), e o exemplar analisado no presente estudo é uma tradução de Hector Megalle de alguns episódios extraídos da versão portuguesa do século XV, em texto modernizado, iniciando-se no fragmento de número 107.

Já a obra *Amadis de Gaulla* é de origem controversa. Há uma querela acirrada entre portugueses e espanhóis em torno do país original da obra, não havendo, até o momento, um consenso sobre qual a língua ou autoria do *Amadis* primitivo. Não é de nosso interesse, no presente estudo, entrar nessas extensas discussões. O que se tem como certo é que a edição mais antiga existente é de língua espanhola e autoria de Garci Rodrigues de Montalvo, no século XVI (1508). Não obstante, é de se lembrar que existem testemunhos nos séculos XIV e XV de edições mais antigas do *Amadis*, o que permite situar esta obra nos fins do período medieval e início da Idade Moderna.

Em resumo, a versão analisada de *A Demanda do Santo Graal* foi elaborada nas últimas décadas do século XIII e traduzida para o português, na primeira metade do século XV; o *Amadis de Gaulla* que se tem em mãos é a suposta restauração de um texto português encoberto em um texto castelhano, e a ele anterior, realizada por Afonso Lopes Vieira na década de vinte do século passado. Entretanto, esta restauração foi realizada em cima do texto castelhano do início do século XVI, que já era uma versão de textos mais antigos situados provavelmente entre os séculos XIV e XV. É possível, então, simplificando um pouco essas questões de data que são por demais complexas para o âmbito do trabalho que nos propomos a realizar, entender que a primeira obra (*A Demanda* portuguesa) se insere no século XIII, e que a segunda (o *Amadis* que temos conhecimento) remonta ao início do século XVI, havendo entre ambas a diferença significativa de quase três séculos.

As duas obras se situam num período crítico entre o fim da sociedade medieval e o nascimento da modernidade, podendo ser lidas como documentos das relações complexas e paradoxais entre indivíduo e sociedade, em que o amor assume progressivamente um valor afirmativo para a singularização e o desenho de uma geografia interior, que instaura um novo lugar (ou não lugar) para a experiência

amorosa na ordem social. Conforme tese de André Lázaro, a idéia moderna do amor romântico como fundamento da organização familiar e, mesmo, como "*uma ampliação de nossos limites até sua dissolução numa ordem onde o tempo e o espaço adquirem novo valor*" (1996: 23), instaurando um espaço dissociado do social, isto é, uma u-topia em que amante e amado afirmam-se como singularidades absolutas na mística amorosa, estando indelevelmente associado ao Renascimento, e à elaboração da subjetividade do Eu em contraponto ao social. Pode-se então afirmar, juntamente com André Lázaro, que:

O mito do amor como um movimento da ordem do sagrado, que transcende a vida social para criar um espaço próprio e íntimo ao sujeito, este mito está formulado claramente no imaginário do Renascimento, embora não encontre aí sua plena legitimidade (1996: 129).

No período medieval, o amor que deveria existir entre o casal, segundo a Igreja, era o amor ao próximo, a caridade, sem o desejo carnal. No século XII, São Jerônimo dizia que "*aquele que ama a sua mulher com um amor demasiado ardente é um adúltero*" (*apud* Casey, 1992: 121). A união para satisfação do dever conjugal era considerada pecaminosa, pois visava apenas o carnal, o desejo. O ideal seria a união numa intenção procriadora (superior), que multiplicaria os filhos de Deus. Clérigos como Huguccio condenavam até mesmo o prazer sentido nas relações que visavam a procriação. Relações sexuais inadequadas, aquelas feitas em posições sexuais que não favorecem a chegada do esperma até o óvulo - a mulher em posição vertical, por exemplo - eram consideradas antinaturais. A sodomia também era terminantemente proibida pela Igreja (CASEY, 1992: 121).

O casamento, portanto, não deveria ser o lugar para o amor carnal ou a paixão. Na realidade, o casamento era uma instituição que visava a estabilidade da sociedade, servindo apenas para a reprodução e união de riquezas, dando continuidade à estrutura feudal. A partir do momento em que o amor constitui-se como elemento a ser considerado no casamento, esses pilares (reprodução e união de riquezas) passam a um segundo plano, ameaçando toda essa estrutura social. Nos casamentos que se justificam somente no amor, não há mais interesse a priori em reprodução ou união de riquezas.

O século XII é marcado por uma grande mudança em vários aspectos da Idade Média. A partir daí, observa-se um movimento intrincado e complexo de aproximação entre o casamento e o amor, que se desenvolverá através do período medieval até sua plena ascensão na Idade Moderna. Já se pode observar mudanças nas concepções sobre o amor no casamento, com o monge Bernardo de Clairvaux, que afirma: "*o amor não requer nenhum outro motivo, além de si mesmo, e não busca frutos. Seu fruto é o gozo de si próprio*" (*apud* Casey, 1992: 121). Este movimento de legitimação do amor, elevando-o a uma "*terceira margem, onde é possível viver um "eu" humano, puramente humano*" (LÁZARO, 1996: 139), movimento de um ou-topos de autenticidade, longe da máscara e da obrigação social, tem no fenômeno do amor cortês a chave para seu pleno entendimento. Falando sobre a significância do amor cortês para a inserção social da mulher neste período, George Duby afirma que esse

Era um jogo de homens e, entre todos os textos que convidam a ele, há pouco que não

sejam marcados por traços misóginos. A mulher é um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lançava, nas demonstrações esportivas que se seguiam às cerimônias de sacração. Não era a dama convidada a enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo? (1989: 61)

Não se deve entender, conforme Duby nos alerta, que a lírica cortês tenha realmente alçado a mulher a uma posição social mais elevada. Ela era, na verdade, um chamariz nesse jogo civilizatório, que era a cortesia. As relações são mais complexas do que as de causa-efeito: o movimento de elevação do amor a elemento essencial à instituição do casamento realizado pelo pensamento burguês romântico e presente ainda no imaginário moderno busca conciliar, pelo menos nos romances hollywoodianos e nas telenovelas brasileiras, a paixão arrebatadora à rotina do casamento, o que foi obra de longos e intrincados eventos sócio-culturais. Duby, por exemplo, vai relacionar a invenção do "*amor delicado*" a uma forma de organização social da nobreza dos séculos X, XI e XII, que limitava o número de casamentos dos rapazes, sendo esta uma estratégia de concentração e conservação de riqueza. Assim, apenas o primogênito possuía direitos de propriedade, as mulheres eram excluídas da partilha e recebiam dotes quando casadas. Era regra, portanto, que as famílias casassem todas as filhas e reforçassem os obstáculos ao casamento dos filhos, exceto do mais velho. Isto fazia com que jovens celibatários fossem

expulsos da casa paterna, correndo atrás das prostitutas, sonhando nas diversas etapas de sua aventura errante em encontrar donzelas que, como dizem eles, os apalpem, mas primeiro em busca, ansiosa e quase sempre vã, de um estabelecimento que os transforme finalmente em seniores (proprietários), em busca de uma boa herdeira, de uma casa que os acolha e onde, como se diz ainda em certos locais no interior francês, eles possam "ser genros". (DUBY, 1989: 23)

As severas restrições ao casamento dos rapazes multiplicavam, no meio aristocrático, os homens não casados, invejosos dos "seniores", sedentos de uma esposa e do que ela significava: a possibilidade de ter sua própria casa e bens. É de se recordar que os acordos de casamento eram realizados sem a consideração dos sentimentos dos esposos, ou mesmo seu consentimento, o que fazia de tal união uma instituição quase comercial. O amor cortês funcionava, segundo Duby, como um código que complementava o direito matrimonial, sendo privilégio exclusivo das pessoas da corte, do cavaleiro; o vilão estava excluído deste jogo de homens, pois

No próprio seio da cavalaria, o ritual cooperava de outro modo, complementar, para a manutenção da ordem: ele ajudava a controlar parte do tumulto, a domesticar a "juventude". O jogo do amor, em primeiro lugar, foi educação da medida. Medida é uma das palavras chaves de seu vocabulário específico. Convidando a reprimir os impulsos, ela era em si um fator de calma, de apaziguamento. Mas esse jogo, que era uma escola, trazia consigo também o concurso. Tratava-se, superando o concorrente, de ganhar o prêmio do jogo, a dama. E o senior, o chefe da fortaleza, aceitava colocar sua esposa no centro da competição, em situação ilusória, lúdica, de preeminência e de poder. Até certo ponto: o código projetava a esperança de conquista como uma

miragem nos limites imprecisos de um horizonte artificial. (1989: 64)

Após essa análise inicial, estaremos concentrando nossa reflexão sobre o amor e o erotismo medieval, no estudo das obras literárias anteriormente mencionadas. Inicialmente, faremos uma abordagem geral da temática e do estilo de cada uma delas.

### **\* *A Demanda do Santo Graal***

Em linhas gerais, o enredo da Demanda portuguesa é o seguinte: o Rei Artur e seus 150 cavaleiros estão reunidos à volta da Távola Redonda para festejar Pentecostes - festa cristã que celebra a descida do Espírito Santo aos cristãos - e à espera de algum acontecimento maravilhoso, extraordinário. Nesse ínterim, chega uma donzela à procura de Lancelot, para que o mesmo a acompanhe até a floresta, onde será armado Galaaz, seu filho bastardo. Ao retornarem para Camelot, inúmeros sinais demonstram que Galaaz é o cavaleiro esperado e eleito para dar cabo às aventuras do reino de Logres. Ele, então, retira a espada fincada no mármore, que boiava descendo o riacho, a qual se dizia que só seria retirada pelo melhor cavaleiro do mundo, façanha que havia sido tentada sem sucesso por Lancelot, Galvão e outros cavaleiros. O direito a ocupar um lugar na Távola Redonda caberia apenas a um cavaleiro perfeito e as palavras do ermitão que acompanhava Galaaz, confirmam que tinha chegado a hora de um verdadeiro cavaleiro se destacar: "*Rei Artur, eu trago o cavaleiro desejado, aquele que vem da alta linhagem de Davi e de José de Arimatéia, pelo qual as maravilhas desta terra e das outras terão fim*".

A seguir, chega o Graal, satisfazendo a todos de iguarias especiais e enchendo-os da graça do Espírito Santo. Quando o Graal se vai, os cavaleiros sentem o desejo de trazê-lo de volta a Logres. As aventuras se iniciam e a maior parte dos cavaleiros ficará pelo caminho, sem conseguir encontrar o Graal, dizimados pela Besta Ladradora ou pela fúria de Galvam. Apenas Boorz, Persival e Galaaz chegarão a Corberic, onde se encontra o Graal. Entretanto Galaaz é o único que contemplará o Santo Vaso. Persival morre e é enterrado numa ermida, e Boorz retorna a Logres para dar as notícias ao Rei Artur, chegando à corte disfarçado como um ermitão. Sem o Graal, o reino de Logres é destruído por seus inimigos e o Rei Artur é traído pelo Rei Mars, seu sobrinho. Ferido, Artur atira Excalibur, a espada sagrada, no lago, e desaparece, levado pela fada Morgana, em uma barca. Em seguida, o escudeiro do Rei, Giflet irá a uma ermida próxima, onde um ermitão lhe diz que Artur foi enterrado, mas o túmulo está vazio, contendo apenas o elmo do Rei. O mistério se funda, então, na impossibilidade de se saber o verdadeiro destino de Artur.

A seleção feita por Hector Megalle não contém todos esses episódios. É de se mencionar também a fragmentação deste texto, com personagens que entram e saem sem conexão com a linearidade da narrativa, como, por exemplo, o protagonista Gallaz, que desaparecerá no fragmento 676, sem reaparecer ou dar explicações de seu destino. Este é um elemento complicador para a leitura da obra, em especial por não conhecedores do enredo.

### **\* *Amadis de Gaulla***

O *Amadis de Gaulla* possui inúmeras semelhanças com *A Demanda do Santo Graal*: a geografia em que se passam as aventuras, circunscrita a Bretanha e suas adjacências, incluindo o reino de Gaulla; o elogio ao melhor cavaleiro do mundo (na Demanda este é Galaaz, e no Amadis é ele próprio); os sinais inegáveis da eleição do cavaleiro perfeito; a valorização das virtudes da coragem, força, beleza e lealdade; o determinismo dos heróis, decididos que estão em se fazerem heróis; a valorização da aventura pela própria aventura; o misticismo fantástico que mistura elementos cristãos à presença de monstros, gigantes, fadas, magos, bem como, referências à cultura grega, etc; o enredo fragmentado, formado pelo entrelaçamento de aventuras concomitantes; o estilo oral, conveniente à prática de leitura em voz alta; a recorrência de sinais sobrenaturais (sonhos, visões, vozes misteriosas, objetos mágicos que revelam enigmas aos eleitos ou que, então, revelam verdades sobre os próprios - veja-se, a esse propósito, a espada do pai de Amadis, que serve para que o mesmo reconheça em Amadis o filho cuja existência havia sido anunciada em sonho enigmático e, também, a espada fincada no mármore e retirada por Galaaz, como prova de que o mesmo era o cavaleiro eleito) (MALEVAL,1992) .

O enredo de *Amadis* se assemelha às narrativas de personagens bíblicos: primeiramente, temos primeiro as provas de sua eleição, isto é, de que ele era o cavaleiro escolhido - O Perfeito Amador -, muito semelhante à narrativa de Moisés (3). A singularidade de Amadis é confirmada, também, pelo fato do mesmo ter como pais um nobre casal, que havia dado provas de que um verdadeiro sentimento os unia, ao enfrentar diversas provações até a realização do casamento. Em seguida, Amadis passa um tempo na corte de Gandales, e depois na corte de el rei Languines, onde cresce e espanta a todos com sua formosura, força e coragem. Amadis, ao chegar à puberdade, conhece Oriana, a Sem Par, e por ela se apaixona, mas, sentindo-se indigno dela por não saber quem são seus pais e por não saber que tem sangue nobre, Amadis decide ser cavaleiro "*para ganhar honra e apreço como aquele que não sabe de onde vem*" (AG, 1983: 61). O restante da obra se divide na narrativa de aventuras que vão confirmando a superioridade de Amadis em todos os aspectos (força, beleza, lealdade, honra, fê e devoção amorosa); na descoberta de sua descendência nobre e na superação, depois de inúmeras peripécias, dos empecilhos à sua união com Oriana.

Quanto a esse último núcleo temático, é digno de nota como esta novela de cavalaria valoriza os encontros e desencontros amorosos de Amadis e Oriana: em todos os episódios, mesmo nas lutas mais cruentas, Amadis encontra sua "inspiração" no amor que sente por Oriana. Veja-se o exemplo abaixo, em que Amadis luta contra um poderoso adversário num combate assistido pela corte, mas, ao avistar Oriana, após muitos anos sem se encontrarem, ele titubeia no duelo,

Mas, ah! Senhores, assim como Oriana o ia perdendo, Oriana o salvou: porque Amadis lembrou-se que a fraqueza poderia ser julgada covardia. Então, como acordando de um sonho, sentiu que lhe afluía ao sangue uma força invencível. E, crescendo para Dardan, arrancou-lhe o elmo de um golpe e o Soberbo rolou ao chão! (AG, 1983: 77)

Não obstante as semelhanças, Amadis é um herói diverso dos cavaleiros da *Demanda* e sua singularidade reside exatamente na *modernidadeda*quilo que o move: Amadis é movido pela paixão, um cavaleiro-poeta exemplar, cuja epítome

primeira é *Amadis, o bom amador*. Carolina de Michaelis, em prefácio da versão portuguesa de Afonso Lopes Vieira, afirma que

(...) foi o idealismo amoroso de Amadis que impressionou os Quinhentistas. Foi a admirável combinação que há nele de uma audácia e heroicidade a toda prova, em perigos e guerras, e, na paz, de mesura discreta, suave melancolia e sentimentalidade meiga, qualidades que estavam em contraste abençoado com a bárbara rudeza dos costumes, documentada em numerosas façanhas registradas nos Livros de Linhagem. (AG, 1983: 14)

O próprio narrador confirmará que as aventuras e *maravilhas* vividas por Amadis são motivadas pelo amor de uma mulher, Oriana:

(...) é que toda história que se vos conta, só por amor dela se pode contar. E entre todas as Bem-Amadas nenhuma foi mais bem-amada. Nem Genevra, a quem tanto amou Lancelot do Lago; nem Brancaflor, a quem tanto quis Flores, nem mesmo a loira Iseu, por quem morreu Tristan de Leonis, foram mais adoradas que Oriana. (AG, 1983: 59)

#### \* **Análise comparativa de *A Demanda do Santo Graal e Amadis de Gaulla***

A modernidade da novela de cavalaria *Amadis* encontra-se justamente na mesma ser uma glorificação do amor romântico que, ainda que ilegítimo perante as leis dos homens, é protegido pelas bênçãos divinas, conforme se vê na assertiva de Darioleta, acerca do romance de Elisena e D. Perion, futuros pais de Amadis: "*Ficai senhora, que ainda que vos defendestes de muitos, e ele de muitas também se defendeu, mandou Deus que vós não defendêsseis um dos outro*" (AG, 1983: 40).

A nossa hipótese é que as duas obras analisadas podem oferecer uma leitura do percurso que o amor romântico efetuou entre a sua exclusão completa do casamento medieval, com conseqüente afastamento das relações legítimas (4), até sua eleição, como princípio fundador das relações entre homem-mulher e base para a instituição familiar. Parece que a obra *Amadis* já apresenta uma mudança significativa na percepção ideológica do amor e do erotismo, e é interessante notar, também, como essa novela de cavalaria foi popular no Renascimento: recebeu mais de vinte impressões antes de 1588; as aventuras de Amadis foram continuadas por outros autores, chegando a constar de doze livros, cada qual com um título e herói específico e foram traduzidas para as principais línguas vivas (mesmo para o hebraico, em 1540). Assim, como afirma Carolina de Michelis,

esse *Amadis* ficou sendo um dos livros prediletos de fantasia, tanto em cortes, palácios e solares, como em casas burguesas, hospedarias e celas de frades e freiras, lido e relido pelos reis, fidalgos, letrados, artistas e santos. (AG, 1983: 12)

Portanto, a popularidade deste herói, atestada pelo depoimento de Dom Quixote, a afirmar que esta era a única obra a merecer ser salva da fogueira (AG, 1983: 12), parece indicar que os ideais do amor delicado já haviam saído do círculo restrito das cortes, alcançando paulatinamente *osvilões*, e tornando-se, como se vê hoje, a grande força motriz das artes, populares e elitistas. O amor romântico tornou-se, segundo

André Lázaro (1996), o fundamento da moderna sociedade de consumo (o amor "vende" qualquer coisa, veja-se os anúncios de propaganda), ele próprio um objeto de consumo, que promete conferir a seu dono uma experiência singular, em oposição à massificação que caracteriza suas outras vivências sociais, comercializando signos utilizados nas "formas" de amar aprendidas com as estrelas da TV.

Um elemento importante da *Demanda*, que pode nos auxiliar a traçar um paralelo entre as duas obras, quanto à forma que ambas tratam das relações amorosas, é oferecido pela condição de ingresso na busca do Graal: o cavaleiro não poderia levar consigo mulher, sob pena de cometer um pecado mortal. Conforme aponta Mongelli (1992), nesta época conturbada e cindida pelos igualmente sedutores apelos da Igreja/Cavalaria e da Prevaricação,

o erotismo dos trovadores é combatido pela multiplicação das hagiografias sobre a vida dos santos e mártires, exemplos ascéticos contra a tentação do pecado. Divididos entre rezar e prevaricar.....,

aos cavaleiros não era permitida a vivência da sexualidade, mesmo aquela legitimada pela Igreja, isto é, dentro do casamento (Mongelli, 1992: 76). Ao contrário de Amadis, que possui como maior virtude ser o Bom Amador, Galaaz é o cavaleiro perfeito da Demanda,

o puro dos puros porque nunca pecou contra a castidade, a única falha que parece verdadeiramente impedir o acesso ao Graal, a menos que a purgação seja longa e sincera, como a de Boorz." (MONGUELLI, 1992: 72)

Amadis possui todas as virtudes necessárias ao cavaleiro, além daquelas que, em francês arcaico, são designadas com os termos "*largesse*" (generosidade) e "*courtoisie*" (cortesia), mas não encontram uma correspondência exata e satisfatória no francês moderno.

O primeiro, *largesse*, significa ao mesmo tempo, a liberalidade, a generosidade e a prodigalidade. Seu oposto é a avareza e a busca do lucro, que qualificam os mercadores e burgueses das comunas, constantemente ridicularizados por Chrétien de Troyes e seus imitadores. Numa sociedade em que a maior parte dos cavaleiros vive mesquinamente do que lhes dão ou concedem seus protetores, é normal que a literatura exalte as oferendas, as despesas, o desperdício e a manifestação do luxo. ([http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval\\_cavalaria.htm](http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval_cavalaria.htm)).

Já o termo cortesia, *courtoisie*, é ainda mais difícil de definir, pois compreende todas as qualidades acima, além da beleza física, a elegância e o desejo de agradar; ou a doçura, o frescor da alma, a delicadeza de coração e de maneiras; ou ainda, o humor, a inteligência, uma polidez requintada e, para dizer claramente, um certo esnobismo. Pressupõe, também, a juventude, a liberdade de todo o apego para com a vida, a disponibilidade para a guerra e os prazeres, a aventura e a ociosidade. Seu oposto é a "vilania", defeito próprio dos vilões, dos rústicos, das pessoas malnascidas e, sobretudo, mal-educadas. Para ser cortês, a nobreza de berço não basta; os dons naturais devem ser refinados por uma educação especial e alimentada por práticas cotidianas, no palácio de um grande senhor. O modelo é a corte de Artur. É lá que

encontramos as damas mais belas, os cavaleiros mais valentes, as maneiras mais delicadas. ([http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval\\_Cavalaria.htm](http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval_Cavalaria.htm)).

Alguns episódios são extremamente importantes para entender essa misoginia que perpassa toda a Demanda. A primeira *maravilha* (5) da Demanda analisada chama-se *Como Galaaz e Boorz chegaram ao castelo de Brut e a filha do rei enamorou-se de Galaaz por louco amor*. Como o título do episódio já antecipa, a filha do rei Brut se apaixonou por Galaaz. Resta saber se a loucura desse amor se deve aos acontecimentos subsequentes, isto é, ao suicídio da donzela após ser recusada por Galaaz, comprometendo a sua inocência diante da morte dela, ou se se deve ao próprio amor por aquele que, não obstante toda sua formosura, havia jurado permanecer casto até a morte.

A própria Besta Ladradora, que os cavaleiros irão perseguir vorazmente durante toda a demanda, é um *exemplum* doutrinador dos perigos da sensualidade, arma demoníaca a tentar os mais frágeis, em especial as mulheres. Conforme Furtado (2000: 66), "*a imagem híbrida da Besta Ladradora tem a função de emblema, objeto que comumente acompanha e serve de insígnia a locuções proverbiais*". A Besta é fruto da união entre uma nobre donzela e o próprio Diabo, sendo prova cabal da traição que a donzela praticou contra o próprio irmão, levando-o à morte injusta. Nesse episódio, o prazer sexual aparecerá intrinsecamente ligado à luxúria e à infâmia:

Deste modo entregou seu amor ao demo, e ele deitou-se com ela, como o pai de Merlim com sua mãe. E quando deitou com ela teve tão grande prazer que esqueceu o amor de seu irmão tão mortalmente que mais não poderia. Um dia estava diante de uma fonte com seu amigo, o demo, e começou a pensar muito. E ele lhe disse: — Que pensais? Pensais como podereis matar vosso irmão? — Por Deus — disse ela — isso. E ora bem vejo que sois o homem mais sisudo do mundo, e rogo-vos por aquele amor que tendes por mim que como posso o matar, porque não há nada no mundo com que tanto me agradasse. (DSG, 1996: 126)

Os exemplos se multiplicam: a *mulher da tenda*, que apesar de inocente provoca a morte do marido, pai e dois irmãos do mesmo; a bela grega na tenda, que na verdade era o demônio disfarçado para tentar Persival; o episódio da *Fonte da Virgem*, lugar onde todo aquele que não fosse casto cairia sem forças até a morte, e cujas origens remonta também a um amor incestuoso entre irmão e irmã; a mulher da capela, que novamente retorna o *topos* do amor infeliz aliado ao assassinato... Cada fragmento narrativo contém algum evento onde se misturam misoginia e educação pelo terror, conforme Mongelli (1992)

Embora na Besta Ladradora se concentre a grande metáfora das transgressões a que conduz o gosto pecaminoso da "fornicação", a maioria quase dos episódios vividos pelos demais cavaleiros acaba desembocando, de maneira mais ou menos nítida, nos perigos a que se expõe o homem apaixonado. Tanto que o conflito central da Demanda culmina por ser entre o juramento feito e a incapacidade de cumpri-lo, principalmente no que tange à mulher. Vítimas de sua humanidade imperfeita e ansiosos por um Graal mirífico que lhes dará a redenção, os vassallos de Artur empreenderam "agonicamente" a Santa Busca como se corressem atrás de um objeto

sabidamente impossível de alcançar (1992: 72).

Um episódio altamente significativo é a morte da rainha Genevra, cuja história de amor com Lancelot, ainda que ferindo os ideais de honra e lealdade da cavalaria - afinal, Lancelot devia lealdade (6) a Artur - poderia ser citada como um exemplo único de uma relação amorosa, na *Demanda*. Ainda assim, é interessante notar que no episódio mencionado, o de sua morte, os signos amorosos não se cumprem corretamente e o *exemplum* que se tem é de um desencontro implícito através de uma paixão amorosa. Genevra adoce gravemente por pensar que Lancelot está morto, e, estando em seus últimos instantes, pede a sua criada que após sua morte, retire seu coração e o leve a Lancelot, um *souvenir* macabro a lembrar a grandeza desse amor. Entretanto, é curioso observar que a criada não cumprirá sua missão porque, como conta o conto, "*a donzela cumpriu sua ordem, mas não achou Lancelot e por isso não deu cabo a tudo que a rainha mandara*" (DSG, 1996: 152).

### **Considerações finais**

A paixão amorosa, como se percebe pelos episódios explicitados, é fonte de violência, traição, desilusão, desencontro e apostasia. Na *Demanda do Santo Graal*, o amor-romântico ainda não terá encontrado o seu espaço utópico e individual, em oposição à conveniência social e às relações públicas estereotipadas dos casamentos arranjados. Tal movimento parece se adiantar no *Amadis de Gaulla*, onde teremos a apologia do Bom Amador, como fica explícito na profecia sobre o mesmo:

Digo-te que aquele que achaste no mar será a flor da cavalaria: fará tremer os fortes, humilhará os soberbos, defenderá os agravados, e tudo obrará com honra. E será também o cavaleiro que com mais bela lealdade há de manter seu amor. (AG, 1983: 51)

Assim, Amadis é glorificado por diferentes aspectos, que já tínhamos observado nos cavaleiros da *Demanda*. Entretanto a característica que o distingue dos outros é justamente a capacidade de unir força e fraqueza: são absolutamente notáveis as vezes em que Amadis chora pelo amor de Oriana, causando espanto até mesmo aos seus companheiros:

Vendo desfalecido o mais forte cavaleiro, a quem apenas derrubava o cuidado da bem-amada, considerava o escudeiro com pranto enternecido aquele maravilhoso amor do seu senhor e amigo. — Este que vai desacordado — pensava Dardalin — aquele é que venceu Dardan o Soberbo, desbaratou Abies de Irlanda, converteu Madarque o gigante, matou o demônio Endriago. (AG, 1983: 151)

Tal como já havia dito o apóstolo Paulo sobre o sofrimento por amor a Cristo, Amadis poderia responder a possíveis interlocutores: "*Pois, quando sou fraco é que sou forte*" (II Carta aos Coríntios, 12:10). O amor torna-se, no *Amadis de Gaulla*, um método de subjetivação e aperfeiçoamento; a fraqueza torna-se força em uma relevante inversão de significantes culturais. Ao contrário do que aconteceu com Erec, à beira da Fonte da Virgem, a realização do amor e do erotismo não torna Amadis mais frágil, sendo a sua aparente fraqueza transformada em força combativa e guerreira. A fraqueza reside em não viver a paixão, em estar longe do amado, e não na vivência do amor. O amor

é, no Perfeito Amador, plenamente legitimado.

## Notas

(1) Conforme aponta Rougemont (1988), em referência à trágica história de *Abelardoe Heloisa*, que remonta ao início do século XII, cujos desdobramentos podem ser entendidos como "marcas de um combate entre o pensamento escolástico e a retórica do amor cortês" (Lázaro, 1996: 92).

(2) Para comprovar isto basta lembrar da presença recorrente da idealização feminina e da vassalagem amorosa em compositores da música popular brasileira, como por exemplo a canção *Amor delicado*, de Caetano Veloso.

(3) Amadis é, como o patriarca bíblico, atirado às águas dentro de uma arca que continha um pergaminho com as seguintes palavras: Este é Amadis sem tempo, filho de Rei; além do pergaminho a arca continha um anel dado, por D. Perion, a Elisena, além de sua espada. Isto ocorre por que Elisena, sua mãe, escondia sua gravidez por medo do que poderia lhe acontecer e a seu filho, caso se descobrisse seus amores secretos com D. Perion, que, pelo tempo do nascimento de Amadis, estava ausente.

(4) Conforme anotado por Duby (1989: 58), a sentença da Igreja para a relação conjugal era de uma cordialidade e amizade: "O amor do marido por sua mulher se chama estima, o da mulher por seu marido chama-se reverência".

(5) Termo freqüentemente usado na Demanda para designar algum evento que causasse espanto, admiração ou pasmo, segundo Jacques Le Goff : "Com o termo *mirabilia* estamos perante uma raiz *mir* (*miror*, *mirari*) que comporta algo de visivo. Trata-se de um olhar. Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as quais se arregalem os olhos; originalmente há, porém, esta referência ao olho que me parece importante, porque todo um imaginário pode organizar-se à volta desta ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de imagens e metáforas que são metáforas visivas." (1985: 20) As maravilhas são, portanto, exemplos para serem vistos.

(6) Os dez mandamentos do cavaleiro são os seguintes: I- Acreditarás em tudo o que a Igreja ensina e observarás todos os seus mandamentos; II- Protegerás a Igreja; III- Defenderás todos os fracos; IV- Amarás o país onde nasceste; V- Jamais retrocederás ante o inimigo; VI- Farás guerra aos infiéis até exterminá-los; VII- Cumprirás com teus deveres feudais, se estes não forem contrários à lei de Deus; VIII- Nunca mentirás e serás fiel à palavra empenhada; IX- Serás liberal e generoso com todos; X- Serás o defensor do direito e do bem, contra a injustiça e contra o mal. [http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval\\_cavalaria.htm](http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval_cavalaria.htm), acessado em 23 de junho de 2003.

## Referências

CASEY, James (1992). *A história da família*. São Paulo: Ática.

DUBY, Georges (1989). *Idade Média, idade dos homens : do amor e outros ensaios*.

São Paulo: Companhia das Letras.

FURTADO, Antônio L (2001). *Formação de uma alegoria na Demanda do Santo Graal*. Revista Palavra, nº7, Rio de Janeiro: PUC-Rio.

GOFF, Jacques Le (1985). *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70.

LÁZARO, André (1996). *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (1992). "A prosa de ficção: Amadis de Gaulla". In: *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. I, São Paulo: Atlas.

MENGALLE, Hector (2000). *A Demanda do Santo Graal*. São Paulo: Ateliê.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (1992). A novela de cavalaria: A Demanda do Santo Graal. In: *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. I, São Paulo: Atlas.

MONTALVO, Garci Rodrigues de (1984). *Amadis de Gaulla*. Lisboa: Edições 70.

ROUGEMONT, Denis de (1988). *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara.

FERNANDES, Raul César Gouveia (2003). *Reflexões sobre o estudo da Idade Média*. [http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval\\_cavalaria.htm](http://www.terravista.pt/Enseada/2674/Medieval_cavalaria.htm), acessado em 23 de junho de 2003.

# Entre passos e Letras - o escritor andarilho

Stefania Chiarelli (Doutoranda do PPGEL/PUC-Rio)

A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos.

Michel de Certeau

Na virada do século XIX para o século XX, com o crescente processo de modernização e urbanização do país, a literatura brasileira conheceu momentos de mudança, uma vez que a cidade grande passou a ocupar importante espaço na criação literária, ensejando novas percepções dessa vida urbana que se inaugurava. A título de imaginar uma hipótese de como representar a experiência urbana na literatura brasileira, elegemos a figura do escritor andarilho como uma possível chave de leitura na tematização da cidade. Nessa proposta de aproximar as formações lingüísticas dos processos caminhatórios - apropriamo-nos aqui da expressão de Michel de Certeau (CERTEAU, 2000) - julgamos ser possível uma abordagem que privilegie a enunciação pedestre, de um narrador andante que, ao percorrer caminhos, cria relatos e promove a legibilidade do espaço urbano.

Ao criar performativamente seu itinerário, esse escritor andarilho pressupõe um leitor-companheiro nesse percurso em que é levado a ler a cidade. O ato de flunar, nessa concepção, propicia uma *atitude literária* que pode ser localizada em alguns textos ficcionais aos quais faremos alusão. Eles surgem como lugares teóricos a partir dos quais pode ser estabelecida uma dialética entre a configuração do narrador e a constituição de uma representação estética da cidade. São eles: *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, *A alma encantadora das ruas* (1910), de João do Rio, *A arte de andar na ruas do Rio de Janeiro* (1992), de Rubem Fonseca e *Uma janela em Copacabana* (2001), de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Apesar de pertencerem a épocas distintas - os dois primeiros autores escrevem nas primeiras décadas do século passado, enquanto os últimos são escritores contemporâneos - acreditamos que suas obras vêm ilustrar esse mote de modo bastante preciso. Some-se a isso o fato de que todos os textos que ilustram tal atitude literária tomam a cidade do Rio de Janeiro como ponto de partida, o que fornece um recorte bastante específico para nossa breve reflexão: historicamente o Rio de Janeiro afigura-se como cidade privilegiada, espécie de "moldura mítica" no debate de determinadas questões, como afirma o crítico Nicolau Sevcenko: "*esse papel de metropole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais.*" ( SEVCENKO, 1998: 523 )

No entanto, faz-se necessário estabelecer as diferenças surgidas na representação desse espaço urbano: trata-se de uma cidade centralizada, como observaremos de início em Lima Barreto e João do Rio, que vai se transformando em direção à cidade policêntrica e fragmentada, como pode ser depreendido de Rubem Fonseca e posteriormente Garcia-Roza. Pode-se perceber uma distinção bastante nítida entre essas representações, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro não pode ser entendida como uma só. Esse personagem viajante articula sua escrita movendo-se em meio a uma cidade que se transformou brutalmente do

início do século até hoje, o que motiva uma diferença de olhar e de registro também.

Em um primeiro momento, é possível associar a idéia do escritor andarilho a figuras como Augusto Machado, o narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, romance de Lima Barreto. Desvendando as contradições do Rio de Janeiro no início do século XX, esse "*sutil anotador da vida*", ao mesmo tempo em que se mistura à população da metrópole, é capaz de ler as gradações do processo de modernização excludente que está em andamento e de criticar aquilo que há de falso, de "cenografia", naquele cosmopolitismo: para viabilizá-lo, a população pobre que habitava o Centro da cidade foi sendo expulsa em direção aos morros e localizações periféricas. À primeira vista, tais medidas resultavam na erradicação da pobreza naqueles lugares centrais, mas na verdade nada mais eram do que um disfarce precário para a grave situação social existente já naquele período. Imitar o modelo das metrópoles européias só era possível excluindo as populações que maculavam a imagem de progresso que se queria ostentar naquele momento na capital do país.

Propondo-se a ser o biógrafo e interlocutor de Gonzaga de Sá, Augusto Machado está imbuído da tarefa de escrever sobre a vida do amigo e também da cidade, entrecruzando as duas tarefas na narrativa. *Opasseador* Gonzaga de Sá tem no discípulo Augusto Machado, "*que aprendeu a ler a cidade com seu mestre*" (GOMES, 1994: 156), um companheiro para uma leitura impregnada de nostalgia, e lança um olhar melancólico para a cidade que está deixando de existir para dar lugar a uma outra, marcada por inúmeras contradições. A denúncia de uma modernidade excludente, onde vão coexistir realidades sociais diversas e antagonicas, também é a tônica em diversas crônicas de João do Rio.

No capítulo intitulado "O Passeador", Gonzaga de Sá, já tendo feito a apologia do conhecimento da cidade pelos itinerários a pé, aconselha Augusto a fazer o mesmo, para conhecê-la. O abuso da faculdade de locomoção é característica sua, bem como a visão nostálgica da cidade velha. A visão da personagem em relação à cidade é de dentro - ao passear e ir registrando suas impressões - mas é também de cima, do alto do bairro de Santa Teresa, de onde olha a cidade modernizada.

"*A cidade está em mim e eu estou na cidade*", afirma Lima Barreto pela voz do personagem em dado momento. Valendo-se desse refrão emblemático, realiza um percurso afetivo que guarda ares de *flanêur*, através do olhar fundador da cidade. Ser *flanêur* não seria apenas um modo de conceber a cidade, mas um modo de representá-la, de vê-la e de relatar o visto, de acordo com Nestor Garcia Canclini (1999). Segundo este teórico, o *flanêur* espera estabelecer uma experiência de ordem ao passear pela cidade, em texto que indaga se ainda seria possível narrar de novo a cidade, se ela caberia em um relato totalizador, organizado a partir de um centro, como no início do século. E do mesmo modo ocorre no relato de Gonzaga de Sá.

Já os textos que compõem as crônicas de *A alma encantadora das ruas*, de acordo com Raul Antelo (1998), são uma espécie de périplo infernal pela cidade moderna, empreendida pelo autor que viaja como "*agente dúplice, travestido de flâneur*". Andando em meio ao Hades, esse escritor andarilho lê o espaço urbano carioca marcado pelo embate entre o cosmopolita e o local, ao mesmo tempo em que registra o ritmo vertiginoso das mudanças na metrópole. Essa literatura-reportagem de João do Rio se propõe a registrar, através da crônica, um olhar que surpreenda a cidade em suas oposições e vertigens da modernidade:

Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação e da vadiagem (...) É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência (...) Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologizar, ei-lo a pintar os pensamentos, a

fisionomia, a alma das ruas (...) (RIO, 1987: s/p).

Chama a atenção o fato de que, até aqui, já é recorrente a associação entre o narrar e o andar, conforme assinala Renato Cordeiro Gomes:

O narrador-*flâneur*, que deambula e reflete, cheio de curiosidade, lê a cidade com um discurso, vendo-a enquanto inscrição do homem no espaço e no tempo (...) E produz um outro discurso, a cena escrita, para a qual é chamado o leitor investido também do papel de *flâneur*, que, agora, deambula pelo **discurso-rua, caminho de letras impressas**. O leitor e o narrador unidos pelo 'amor das ruas. (GOMES, 1994: 112) (grifo meu)

O sentimento premente desse narrador, de produzir um discurso a partir da experiência direta da caminhada pela cidade, guarda um fascínio quase infantil: Nélon Brissac Peixoto (BRISSAC, 1992), a esse respeito, lembra ainda que o viajante e a criança, além do *flâneur*, teriam esse olhar quase inaugural, movido pelo entusiasmo e capaz de desvendar a alma das cidades.

Rubem Fonseca, por sua vez, estabelece diálogo com a tradição da narrativa urbana de Lima Barreto e de João do Rio na criação de um texto a partir da cidade. O personagem Augusto, escritor diletante, não busca dinheiro. Seu refrão, *solvitur ambulando* (MAFESOLI, 2001) (1), refere-se ao caminhar pelo Rio à busca de soluções para os problemas da cidade e também para a construção de seu livro, intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* "Acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas, solvitur ambulando, diz para os seus botões" (FONSECA, 1992: 11)

Esse escritor, entretanto, já não se configura mais no *flâneur*, pois não anda ao acaso, tampouco na errância. Percorrer as ruas do centro do Rio, para ele, significa ter um trajeto previsto: "Augusto tem um destino naquele dia, como, aliás, em todos os dias que sai de casa; ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu" (Idem: 23). Essa obstinação do escritor em perseguir um itinerário preciso, que possibilite uma enunciação discursiva leva ao seguinte comentário: "Augusto, o andarilho-escritor, tem a intenção de resgatar essa memória através do livro que escreve. Anda para escrever e restaurar a cidade pela letra".(GOMES, 1994: 151)

Partindo para outro momento pontual da literatura brasileira contemporânea, podemos observar a transformação do *flâneur* na figura do detetive. Na obra *Uma janela em Copacabana*, o autor Luiz Alfredo Garcia-Roza busca, entre outras coisas, ressemantizar a tradição da narrativa policial urbana localizando-a desta feita no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. O romance policial, modelo intimamente ligado à cidade moderna e seus múltiplos mecanismos de controle, aqui reedita a figura do delegado Espinosa (presente em seus outros livros *Achados e Perdidos*, *Vento Sudoeste* e *O silêncio da chuva*), que vai percorrer parte do Rio de Janeiro na busca do culpado do assassinato de diversos policiais, enquanto se vê envolvido com três mulheres distintas.

Ainda que não se trate propriamente do escritor andarilho, é possível estabelecer no texto a ligação do personagem com o desejo de criar uma narrativa a partir do texto da cidade que percorre. Ao observar as pessoas que encontra na rua, imagina suas histórias e dramas pessoais, e esse expediente lhe suscita o desejo de se debruçar sobre a trajetória daqueles indivíduos anônimos: "Dependendo da ocasião, chegava a elaborar biografias fantásticamente minuciosas. Sentia-se como um ficcionista cujos personagens eram as pessoas reais que encontrava nos restaurantes, nas lojas e na rua" (p. 30).

O personagem se relaciona com o caminhar pela cidade diferentemente da personagem

Serena, que "*pensava melhor sentada numa poltrona do que andando na rua, onde as fontes de distração eram inúmeras, a começar pelo próprio mar*" (p. 75). Para Espinosa, o ato de se deslocar pelos caminhos urbanos permite uma melhor fluidez de suas próprias idéias, além de propiciar o contato com as ruas da cidade, cenário que remete a outras caminhadas de outros personagens tão conhecidos seus. Em outro momento, quando caminha pela Avenida Atlântica, irrompe a lembrança da infância no bairro de Copacabana e da figura paterna. "*Caminhou pelo calçadão admirando aquele mesmo mar onde trinta anos antes, em dias de águas bem mais calmas, aprendera a nadar com a ajuda do pai*" (p. 183).

Entretanto, é bom lembrar que Espinosa move-se em meio a uma realidade urbana em que dificilmente um indivíduo pode se permitir o ato de flunar, uma vez que a violência e a velocidade da vida nas grandes cidades impede tal caminhada despreziosa. A saudade dessa *flânerie* pode ser observada em momentos pontuais da narrativa: "*Até então, uma caminhada pelas ruas do centro do Rio funcionava como remédio eficaz, mas ele sabia intimamente que era um placebo*" (p. 13). Ainda assim, o nostálgico Espinosa rejeita os meios de transporte mais modernos, preferindo andar a pé em vez de utilizar seu próprio veículo. Desta forma, pode ter uma perspectiva distinta da cidade, do mesmo modo que o personagem Augusto de Rubem Fonseca, ao situar-se no mesmo plano daquilo que vê.

Copacabana e o Bairro Peixoto se configuram como itinerários que ao mesmo tempo fazem parte do mundo do trabalho mas também de seu mundo afetivo. Comer um quibe no restaurante árabe da galeria Menescal é parte do ritual do delegado, cuja caracterização está intimamente ligada ao espaço dos dois bairros. Dessa forma, Espinosa se configura em um personagem que revela matizes e particularidades de um certo universo carioca e brasileiro, insistindo em manter certos rituais que lhe permitem estar em contato com o passado recente da cidade em que vive.

O paralelismo entre a enunciação lingüística e a enunciação pedestre pôde ser observado nos textos, que, de diferentes maneiras, desdobram características do escritor andarilho, dando ênfase às figuras do passeador, do narrador-*flâneur* e do detetive. O passeador Gonzaga de Sá constata, contrafeito, o surgimento de uma nova cidade, diferente daquela que lhe era familiar. João do Rio atesta em suas crônicas uma visão do Rio de Janeiro que se moderniza, mas que traz em seu bojo a exclusão social. O escritor Augusto, personagem de Rubem Fonseca, é aquele que vive em um antigo sobrado do centro e quer recuperar suas raízes - pessoais e as da cidade. Já o detetive Espinosa acalenta o sonho de abrir um sebo de livros e é apreciador de passeios por locais que recuperam a memória do lugar em que vive.

Fica no ar uma questão: esse esforço de recuperar uma tradição, que acabaria perdida, resguarda um traço de nostalgia, uma vez que todos os autores sugerem certa melancolia no modo de ver/representar aquilo que se perdeu, que ficou para trás de modo indelével. O escritor andarilho estaria ligado a uma proposta de lidar com a questão da tradição na representação da cidade, visando reavivar uma certa "*resistência ao desaparecimento de referenciais que a tornaram possível*" (GOMES: 148) Guardadas as devidas proporções históricas, estariam acometidos todos pela nostalgia da aura perdida dessa cidade. Ressignificá-la é tarefa da escrita, via de acesso que permite doar novos sentidos a essa experiência.

## Nota

(1) Michel Maffesoli chama a atenção para o fato de Zaratustra, o célebre personagem nietzscheano, afirmar que "filosofa caminhando".

## Referências

- ANTELO, Raul (1998). "Introdução". In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARRETO, Lima (1997). *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática.
- BRISSAC, Nelson (1992). "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?", *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 15-25.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1999). *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 4. ed. Rio de Janeiro: EDUF RJ.
- CERTEAU, Michel de (2000). "Caminhadas pela cidade". In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*; 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes. p. 169-92.
- FONSECA, Rubem (1992). *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GARCIA-ROZA, Luís Alfredo (2001). *Uma janela em Copacabana*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GOMES, Renato Cordeiro (1994). *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco..
- MAFFESOLI, Michel (2001). *Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record.
- RIO, João do (1987). *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural.
- SEVCENKO, Nicolau (1998). "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In: SEVCENKO, Nicolau *et al. História da vida privada no Brasil*; volume 3. São Paulo: Companhia das Letras.

# Dossiê Caetano Velloso

## APRESENTAÇÃO

Os artigos publicados neste *Dossiê Caetano Velloso* resultam da disciplina LET 685 - Estudos Culturais, que esteve sob a minha responsabilidade no ano passado. Até então, os cursos de Estudos Culturais, no PPGLL, haviam sido dedicados, exclusivamente, a uma bibliografia teórica e ao debate acerca da questão disciplinar, em nossa área. Optamos por dividi-lo em duas partes, com definição prévia de um tema a ser abordado, por todos os estudantes matriculados, e um tópico de finalização intitulado "Exercícios de Crítica Cultural".

A escolha de Caetano Velloso foi consensual e, creio, oportuna em dois sentidos. Por um lado, propunha aos estudantes o desafio de refletirem sobre uma obra - e um nome próprio - que atravessa a história cultural recente do país, estabelecendo um o trânsito entre a cultura popular e massiva, o cânone literário, a indústria cultural. Por outro, incentivava a reflexão sobre a centralidade da música popular na cultura contemporânea, tanto no cenário baiano quanto no plano nacional.

Os artigos que integram o Dossiê estão entre os "exercícios de crítica cultural" que consideramos mais bem sucedidos. Além disso, eles atestam a pluralidade de questões que "o tema" Caetano Velloso estimula e a diversidade de enfoques que a Crítica Cultural possibilita.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eneida Leal Cunha (UFBA)

---

---

## BILAC, CAETANO: OLHARES SOBRE A LÍNGUA PORTUGUESA

Everaldo Augusto da Silva  
(Mestrando do PPGLL/UFBA)

Sonho às vezes, à noite, quando fico sozinho, com os meus pensamentos, com a inquietação de minha alma, com os meus sustos e as minhas esperanças de brasileiro, um grande poema, o poema que um grande poeta escreverá daqui a cem ou duzentos anos sobre o Brasil. A nossa pátria, a nossa língua, a nossa raça terão um dia a sua epopéia definitiva, complemento dos Lusíadas"

Olavo Bilac. Últimas conferências e discursos. (400 anos do descobrimento)

No ano de 2000 o Brasil comemora, além da passagem do século e do milênio, quinhentos anos do seu descobrimento. Claro que, a rigor, o novo século começa em 2001, mas as comemorações — e as fantasias supersticiosas — terão lugar na noite do dia 31 de dezembro de 1999 para o dia 1º de janeiro de 2000. É um acúmulo de significados para a data não compartilhado com nenhum outro país do mundo. A sobrecarga de presságios desencadeada por uma tal conjunção combina bem com a psicologia de uma nação falhada que encontra razões para envergonhar-se de um dia ter sido chamada de *país do futuro*

Caetano Veloso. Verdade tropical. (500 anos do descobrimento)

### Homens de época

Os dilemas de uma nação em busca de identidade marcaram o Brasil do fim do século XIX e fim do século XX. Esses dilemas perpassam a produção cultural desses períodos e estão presentes na obra de Olavo Bilac e Caetano Veloso. Para estes dois autores convergiram as influências do seu tempo, expressas nos dois textos aqui estudados e no conjunto da obra de cada um. Todavia, tanto em um caso como em outro, a obra não está dissociada da postura política e do engajamento do artista enquanto ser social. É claro que as atitudes de Bilac e Caetano se diferem por uma questão de perspectiva. O conceito de fim de século em Olavo Bilac é marcado cronologicamente, traduzindo uma obsessão em construir uma nação segundo

paradigmas pré-estabelecidos pelas elites letradas do país, vinculadas ao *status quo* de então. Já em Caetano Veloso, vamos encontrar um conceito cultural de construção da nação no final do século XX, no qual todos os modelos e paradigmas estão em aberto e não foram sistematizados necessariamente na virada do século. Os debates contemporâneos acerca da nacionalidade, que envolvem as questões relacionadas à cultura, aos modelos de nacionalismo, às dicotomias teóricas do marxismo e ao capitalismo atual, foram abordados por Caetano Veloso, a rigor, desde o início do Tropicalismo, ainda no final dos anos 60. Neste caso, vale o conceito de *momento histórico* de Silviano Santiago para definir a periodização (SANTIAGO, 1998). (1)

Diferenças conceituais à parte, pode-se dizer que Olavo Bilac e Caetano Veloso são intelectuais emblemáticos destas épocas distintas da vida brasileira. O tensionamento do fim do império, a consolidação da República e os debates daí decorrentes sobre os rumos do país envolveram Olavo Bilac por inteiro e marcaram sua produção artística e militância política em favor da construção de uma grande nação dos trópicos.

Ao lado da produção literária, vamos encontrar Olavo Bilac mergulhado na defesa das causas patrióticas, utilizando o texto e o reconhecimento público, enquanto intelectual, para defender seus pontos de vista nos diversos meios de comunicação disponíveis na época. Podemos dizer, guardadas as devidas proporções, que Olavo Bilac foi um homem de mídia no seu tempo, dedicando-se à militância jornalística no Rio de Janeiro e em São Paulo, participando ativamente de conferências e debates nos mais diversos lugares do país e na Europa, na Academia Brasileira de Letras, editando livros e se transformando em um dos principais polemistas de então. Estas polêmicas lhes renderam um duelo de capa e espada com o poeta Pardal Mallet, além de prisões, exílio e perseguições no governo Floriano Peixoto. Nestas ocasiões, utilizava-se da sátira e da paródia, na imprensa e no teatro, para defenestrar a seus adversários. O presidente da República e o gabinete ministerial eram seus alvos prediletos.

Esta capacidade de Olavo Bilac em balançar as estruturas do poder estabelecido também está presente em Caetano Veloso. Desde 1967, quando lança as bases do movimento Tropicalista, ele ocupa a cena cultural brasileira propondo aplicar e atualizar "*num contexto de massa, a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade, que propôs o reprocessamento de informações estrangeiras para a criação de uma arte brasileira e original*" (VELOSO, 2002). A forma iconoclasta e o conteúdo inovador do Tropicalismo colocaram Caetano Veloso no centro do debate cultural nos meios de comunicação de massas, no qual ficou evidente o choque da sua proposta com os modelos de análise da intelectualidade da esquerda tradicional. Entretanto, era o elemento contestatório do Tropicalismo à ordem estabelecida que mais chamava a atenção e que transformou Caetano Veloso no alvo da repressão da ditadura militar. Ele foi preso, juntamente com Gilberto Gil, duas semanas após a edição do AI-5 (Ato Institucional nº 5), em dezembro de 1969. Posteriormente foi exilado, só retornando ao país em 1971.

Ao longo da sua trajetória, Caetano Veloso constrói uma produção artística trazendo temas da contemporaneidade, como sexualidade e racismo, para a música popular, assim como incorpora, na sua produção, temas e artes até então tidos como símbolos da baixa cultura, a exemplo do folclore e de gêneros musicais estigmatizados como brega ou romântico, do samba e de autores até então excluídos do mercado cultural.

Desta forma, o projeto estético do cantor é parte integrante de um projeto político que expressa uma visão multifocal de país.

### **Textos singulares**

Em entrevista à revista *Cult*, Caetano Veloso afirma que a canção *Língua*:

nasceu da vontade de usar os procedimentos do rap como veículo. Eu planejava então explorar um novo filão de textos declamados sobre base rítmica (mas uma base inventada por mim e meus amigos músicos, não uma reprodução do que faziam os americanos): seria um modo de ter mais liberdade para a poesia na música. E o tema de gostar de falar apareceu logo, o que me levou a celebrar a língua portuguesa, sugerindo reflexões sobre ela (VELOSO, 2001: 56). (2)

De fato, a canção de Caetano Veloso infere diversas reflexões sobre o idioma português por parte de um artista cujo lugar de fala é o Brasil, cuja primeira definição de si mesmo é a declaração sincera de "*sou brasileiro*" (VELOSO, 1977) (3), que não rejeita as contribuições históricas e culturais para a nossa identidade enquanto nação, mas que faz questão de se rebelar contra a imposição de quaisquer modelos de civilização que queiram nos impor. Contudo, Caetano faz questão também de declarar que não possui uma filiação orgânica a um projeto predeterminado de nação. Esta postura permite a ele ver o idioma como um mosaico de falas dos mais diversos lugares, como resultado de um deslocamento histórico do Lácio ao Sambódromo. Consoante com esta postura, *Língua* evoca a produção canônica personificada na figura de Luís de Camões e Fernando Pessoa, mas, ao mesmo tempo, dialoga com esta produção, às vezes, com ironia, outras vezes com gracejo, ao criar confusões de prosódias e profusões de paródias. A canção é uma viagem pelos dois lados do Atlântico, pela Lusamérica, para se constituir num coral de vozes onde cabem, além de Luís de Camões, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, também os cantores populares, os dialetos de surfistas e sintaxes das mais variadas.

Há, na atitude de Caetano Veloso de entender a língua como um coral, um deslocamento de vozes que partem dos mais variados lugares para além dos espaços geográficos. Nesse sentido, a língua é também o teatro, o cinema, a poesia, os meios de comunicação de massas e a própria música popular. A língua é um arco policêntrico em construção, no qual a palavra não é portadora de significados únicos, elas furtam cores como camaleões.

Cem anos antes da canção de Caetano Veloso, Olavo Bilac fez um poema intitulado *Língua Portuguesa*, também considerado uma celebração ao idioma. O texto de Olavo Bilac destaca a excepcionalidade de uma língua originária do latim, que viceja num ambiente exótico e, ao mesmo tempo, agreste. Da mesma forma que o texto de Caetano Veloso, o poema de Olavo Bilac sugere reflexões sobre a língua e fornece pistas acerca do olhar do autor sobre a nacionalidade.

Celebrar a língua é uma intenção que está registrada no conjunto dos textos, em particular na invocação do ícone de Camões. Esta reverência ao principal poeta da língua portuguesa demonstra que em ambos está presente o que se tornou um estigma em Caetano Veloso, o sentimento de narcisismo, de sentir prazer em valorizar o que é

próprio de si. Esta postura de valorizar o que temos de original também é visível nos dois textos através da citação da nossa paisagem. Para ambos, este é também um dos elementos de nossa originalidade. Nos dois poemas, vamos ter alguns retratos que se tornaram símbolos do Brasil do século XIX e do século XX, "*das virgens selvas e de oceano largo ao Pão de Açúcar*".

Caetano Veloso e Olavo Bilac partilham a mesma admiração e deslumbramento em relação à língua portuguesa, demonstrados por este último no poema. Não só o texto da canção demonstra isso, mas também os depoimentos do cantor em várias oportunidades, como na já citada entrevista à Revista *Cult*, na qual ele fala das suas leituras, das referências a autores como Miguel Unamuno e do livro *Viagens por terras de Portugal e Espanha*, narrativa do filósofo espanhol que enaltece a língua portuguesa. Caetano Veloso procura demonstrar sempre o seu prazer em apreciar as singularidades sonoras e semânticas do português, que, para ele, o distingue de outros idiomas.

### **Olhares diferentes**

Em que pesem as semelhanças dos dois autores enquanto intelectuais que têm a mesma atitude de insubordinação diante do *status quo*, que deixaram transparecer nas suas produções esta insubordinação, cuja inserção nos meios de comunicação está sempre associada à contestação, vamos encontrar dois olhares diferentes sobre a língua e do que ela traz em si como componente de nacionalidade.

No texto de Caetano Veloso, temos uma reflexão sobre a língua como resultado da herança da civilização brasileira, na qual o elemento europeu, em contato com a cultura tropical e africana, se transforma e se apresenta como algo original através dos falares diversos. Já no texto de Olavo Bilac, a originalidade está presente apenas no meio geográfico, sobre o qual a língua se impõe, dissociada das contribuições dos falantes. Para Caetano Veloso, a língua é um coral de vozes, constituído da diversidade de falares e de falantes, e no qual a música popular torna-se um ponto de articulação. Esta concepção da música popular como um lugar de contato e atrito cultural é próprio da contemporaneidade, como afirma Silviano Santiago:

Em lugar de separar e isolar vivências e experiências, em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, a música popular passa a ser o espaço "nobre", onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos portanto seu mais fiel retrato (SANTIAGO, 1998: 19).

De modo contrário a Caetano Veloso, Olavo Bilac vê o idioma como um modelo para o povo, que o conserva e reforma. No entanto, o ponto de articulação desta transformação não está nas instâncias de vivência da língua, muito menos na arte popular. Para ele, o lugar de legitimação da língua é a literatura reconhecida e oficializada pelo cânone e cuja instância de definição são os especialistas, os bem letrados:

O povo, depositário, conservador e reformador da língua nacional, é o verdadeiro exército da sua defesa: mas a organização das forças protetoras depende de nós:

artífices da palavra, devemos ser os primeiros defensores, a guarnição de fronteiras da nossa literatura, que é toda civilização (BILAC, 1912).

Diante destes olhares distintos sobre o mesmo tema é pertinente investigar as possíveis razões da diferença nas idéias predominantes na época de cada um dos autores e o modo próprio de ambos pensarem e sentirem a realidade. As idéias que predominaram no Brasil do fim do século XIX propugnavam a construção de uma grande nação de progresso, a partir da ação de uma elite bem formada, instruída e capacitada a dirigir a população ignara. Estas idéias centrais do positivismo iluminista davam à intelectualidade a tarefa de distribuir o conhecimento ao povo segundo modelos definidos, aprioristicamente, pelas elites, condição essencial para que este estivesse predisposto a se tornar construtor da pátria, num quadro de ordem social. Estes pressupostos, que se encontram presentes na pregação patriótica de Olavo Bilac (4), tornam possível compreender porque o seu poema é uma celebração à língua, no que ela tem de belo e de singular na sua estrutura, mas descolada da realidade social do país.

Se, em Olavo Bilac, temos um olhar voltado para uma direção única, em Caetano Veloso, o olhar do autor tem um ponto de partida, que é o seu lugar de artista brasileiro contemporâneo, mas a ausência de um modelo *a priori* de nação faz com que ele tenha múltiplos olhares em diversas direções. Caetano se coloca no lugar de quem acolhe a herança cultural do país, coloca esta herança em contato com o presente, dialoga com as diferenças da língua e traz para o texto poético a originalidade da nação, que está, sobretudo, em perceber, acolher e conviver com as diferenças. Neste país dos trópicos, até mesmo as negatividades e as influências de fora, em contato como o meio cultural mestiço, se apresentam como algo original e belo.

Este sentimento de Brasil, algo original e belo, é uma imagem recorrente em Caetano Veloso. Em *Verdade Tropical* ele fala diversas vezes sobre o assunto: "*O nome do Brasil não apenas me parece, por todos os motivos, belo, como tenho dele desde sempre uma representação interna una e satisfatória*" (VELOSO, 1997). No entanto, esta postura de acolhimento cultural é acompanhada de acentuado senso crítico em relação aos modelos pré-estabelecidos. É por demais conhecida a declarada rejeição de Caetano à aceitação acrítica dos valores difundidos pela globalização, assim como a sua rejeição ao discurso ufanista das elites brasileiras, impregnado da imagem do Brasil, como grande nação do futuro.

Nesse sentido, podemos dizer que a canção é um diálogo com o poema numa mesa redonda em que livros, discos, vídeos à mancha apresentam suas vozes, parodiando Olavo Bilac. É como se Caetano Veloso estivesse a dizer que a contemporaneidade frustrou a vontade do poeta Bilac de ter um poema da epopéia definitiva da pátria brasileira, porque a epopéia para Caetano está em permanente construção. E deixa que digam, que pensem, que falem.

## Notas

( 1 ) Silvano Santiago lança mão do conceito de *momento histórico* para definir o momento de transição do século XX para o seu "fim", de 1979 a 1981 (período de

retorno dos exilados), quando a luta contra a ditadura militar deixa de ser questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro, abrindo espaço para novos problemas e reflexões inspirados pela democratização do país.

( 2 ) Nesta entrevista, Caetano Veloso fala da sua produção artística e discorre sobre sua predileção em relação à língua portuguesa. Ver tb. <http://www.caetano.com.br> (2002).

( 3 ) Em diversos trechos do livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso dá depoimentos acerca desta sensação de brasilidade, lembrando que, na sua adolescência em Santo Amaro, "todos se orgulhavam de ser brasileiros. Achávamos a língua portuguesa bela e clara". Ao falar da sua recusa em abdicar das nossas características originais ele vai na mesma linha "... até hoje eu rechaço o que me parecem tentativas ridículas de neutralizar as características desse monstro católico tropical, feitas em nome da busca de migalhas de respeitabilidade internacional mediana."

( 4 ) Após o exílio em Minas Gerais, Olavo Bilac torna-se ardoroso defensor do nacionalismo patriótico, cujos eixos principais para a construção de uma grande nação eram a expansão do serviço militar obrigatório, o rígido modelo educacional militarizado e o ensino da língua portuguesa. Seu nacionalismo hoje seria considerado xenófobo.

## Referências

ADRIANO, Carlos, VOROBOW, Bernardo (2001). "Outras palavras". *Revista CULT*, n. 49, agosto/2001, São Paulo, Lemos Editorial, p. 36-63.

BILAC, Olavo (1912). *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

BILAC, Olavo (1927). *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

CARVALHO, Affonso (1942). *Bilac*. Rio de Janeiro: José Olympio Editores.

SANTIAGO, Silviano (1998). "Democratização no Brasil -1979-1981 (Cultura versus Arte)". In: ANTELO, Raul et al (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic/Obra Jurídica, p. 11-23.

VELOSO, Caetano (1977). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

**ETNICIDADE SEM VISIBILIDADE: UM OLHAR ACUSADOR EM TORNO  
DE HAITI NO DISCO  
NOITES DO NORTE - AO VIVO DE CAETANO VELOSO**

Felix Ayoh'Omidire  
(Doutorando do PPGLL/UFBA)

*Naquele tempo, disse Jesus aos seus discípulos: "Eu vim lançar fogo sobre a terra...Vos pensais que vim trazer a paz sobre a terra? Pelo contrário, eu vos digo, vim trazer divisão. Pois, daqui em diante, numa família de cinco pessoas, três ficarão divididas contra duas e duas contra três, ficarão dividido; o pai contra o filho e o filho contra o pai; a mãe contra a filha e a filha contra a mãe; a sogra contra a nora e a nora contra a sogra.- Palavra da Salvação*

*Evangelho de Lucas, 12, 49-53*

### **Introdução**

*Aò ní perí ajá kámá perí ikòkò ti a fì sèé (1)*

Segundo parece, o jogo da oposição binária foi inventado só para afirmar as alteridades: preto *versus* branco, bom *versus* mal, tradição oral *versus* escrita, cultura *versus* *natura* etc. Da mesma forma, na análise do provérbio iorubano acima citado, o *ajá* (cachorro), naturalmente, está em oposição binária com o *ikòkò* (panela), e vice-versa. E mais, será possível que não exista nenhuma lógica que faria o *ajá* e o *ikòkò* trocarem de lugares ou passarem a se fundir em um e mesmo sujeito atuante? Ou seja, em vez de ser uma operação exclusiva de *ou* uma *ou* a outra, que se fale de uma *e* da outra? Essa é, de fato, uma das linhas de intervenção do discurso pós-moderno e das críticas culturais contemporâneas. Bhabha (1997) e Hall (1992, 1997, 2000) entre outros teóricos da crítica cultural da contemporaneidade não se cansam de chamar a nossa atenção para o abalo das estruturas binárias de exclusão e dominação, saudando com todo entusiasmo os novos "sujeitos culturais híbridos" surgidos das cinzas da dominação imperialista colonial para ocuparem o *entre-lugar* crítico (reconhecidamente desconfortável e agonístico, mas que não deixa de ser muito produtivo) de onde poderão contestar as forças homogeneizadoras do Ocidente, levando ao palco global as *différences* locais. De acordo com essa nova lógica cultural, não se pode mais falar em "the West and the Rest" no sentido tradicional estreito desde que a mesma lógica que sustenta a existência de um também incentiva o outro a marcar sua presença, ou seja, que evocar o sujeito dominador da política hegemônica é o mesmo que dizer o sujeito a ela subordinado; enfim, que doravante, o "eu" se espelha no "Outro" da mesma forma que o(s) "centro(s)" se desdobra(m) nas "periferias".

Só a partir dessa nova lógica é que o politicamente incorreto poderia hoje ser visto de um outro ângulo. Isso parece ser o caso da obra, já não muito recente de Caetano Veloso que o cantor/compositor dedicou à questão do negro na sociedade brasileira.

Um disco no qual as vozes se cruzam e se alternam. Trata-se do CD *Noites do Norte* e de seus derivados, o show *Noites do Noite - ao vivo*, assim como o disco duplo e DVD que nasceram do show (VELOSO, 2000 e 2001). Trazendo à tona o seu caráter do intelectual híbrido, o cantor/compositor se entrega ao processo doloroso e agonístico de botar a boca no trombone e (re)focalizar as lentes da câmara à uma questão cheia de contradições *indecidibilidades* (HALL, 2000) no Brasil contemporâneo.

Quando Caetano traz ao palco alguns dos discursos registrados na longa história das relações raciais no Brasil, conjugando e confundindo as vozes de Zumbi com a de Nabuco para (re)ler a sorte dos afrodescendentes neste Brasil que já teve orgulho da sua "democracia racial", não pode deixar de suscitar comentários por todos que conhecem o que um artista de seu quilate representa na sociedade brasileira. A pesquisadora Liv Sovik (2003) já elucidou bastante os possíveis porquês das escolhas que fizeram Caetano voltar a tocar no assunto da raça e etnicidade no Brasil justamente naquele momento em que os olhos do mundo inteiro pareciam estar voltados às sociedades diaspóricas das Américas, sociedades híbridas por excelência onde o casamento das raças parece ter tido um resultado mais feliz (2) do que em sociedades segregacionistas como a África do Sul (palco da III Conferência da ONU contra o Racismo) (3). Como diz o provérbio da nossa epígrafe, se a mera evocação do *ajá* (lemos aqui "negro") nunca deixa de nos lembrar da sua sorte infeliz no passado nas mãos do *ikòkò* (4), é sinal de que ainda restam fantasmas a serem afastados. Portanto, como ler essa obra de Caetano que parece estar chamando atenção para o contrário? Que urgência tem de evocar a subordinação do afrodescendente no Brasil se é verdade que a herança africana na formação da sociedade brasileira nunca foi tão reconhecida como nos últimos anos, com toda a atenção voltada para a cultura africana: o "saber" coletivo dos afrodescendentes e alguns "fazeres" (há quem disse isolados) que estão levando a uma maior visibilidade para os afrodescendentes e incentivando os governantes a começarem a investir na cultivação de uma maior valorização da cultura afro-brasileira, como se vê no projeto dos últimos dois carnavais da Bahia "Carnaváfrica" (5) (2002) e "Baiana do Acarajé" (2003), o que tende a convencer qualquer incrédulo que Stuart Hall tem razão ao afirmar, numa das poucas vezes que se mostra otimista nas suas análises culturais, que "*A África passa bem, obrigado, na diáspora*"?

Com o CD duplo *Noites do Norte - ao vivo*, é evidente que Caetano Veloso procura chamar atenção para a situação paradoxal das relações raciais no Brasil contemporâneo. De acordo com o quadro retratado pelo próprio Caetano na entrevista que concedeu a Liv Sovik (6), existe pelo menos dois ângulos de onde se poderia, ou melhor, (para seguir o argumento do próprio Caetano) deveria ver essa relação entre negros e brancos na sociedade brasileira. Como afirma o Príncipe do Tropicalismo, no Brasil:

Há uma hierarquização brutal. (...) Ou seja, essa valorização com o branco no topo e o negro na base é estrutural mesmo na história do Brasil...Agora, o que eu quero dizer é que, apesar disso, essa outra coisa que eu descrevi existe e é vivenciada por todos os brasileiros, de uma forma ou de outra. (SOVIC, 2003)

O meu propósito neste trabalho é tentar ver o que é "essa outra coisa" que Caetano

descreveu no CD *Noites do Norte - ao vivo*, detendo o olhar sobre o mapeamento dos momentos da caminhada do negro através de uma leitura que culminará num *close-up* sobre o trecho "Haiti" que decidi salientar porque acho que é a faixa que melhor retrata as contradições do discurso racial nesta obra, além de ser a única faixa que interpela, diretamente, o sujeito/interlocutor do artista. De imediato, pode-se afirmar que esse trabalho intelectual feito pelo famoso príncipe do movimento Tropicalista representa uma cobrança eloqüente da parte dos afrodescendentes por uma justiça social mais eqüitativa.

O que chamou primeiro a minha atenção no CD ao vivo é o arranjo das faixas. Parece que Caetano gosta mesmo é de brincar com os momentos de otimismo e pessimismo que caracterizam as relações raciais no Brasil. No mínimo se pode dizer que existem vários discursos interligados na obra. Porém, de todos esses discursos, o mais eloqüente, pelo menos a meu ver, é esse do Haiti que marca o ponto mais agudo de todo o CD. Colocando a faixa "Haiti" para fechar aquilo que prefiro ler como uma trindade de hinos do negro que se inicia pelo hino à abolição (13 de maio), seguido pela faixa "Zumbi" e terminando com "Haiti", o discurso de Caetano não poderia ser mais eloqüente. Na minha leitura, essa trindade representa três momentos diferenciados de apreciar e dialogar com a epígrafe que Caetano fez, artisticamente, com o texto musicalizado de Joaquim Nabuco e que deu o título ao CD *Noites do Norte* sendo que a epígrafe pode ser considerada como uma apologia do negro, feito por um pensador que, sem dúvida, foi um ilustre representante das correntes críticas do seu tempo e na qual ficou evidente o papel civilizador que teve o negro na construção da sociedade brasileira. Embora repleto dos estereótipos que as sucessivas levas de elites sempre guardam do negro - e que Nabuco concretizou nas sucessões adjetivais transpostas nas frases "*sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem dia seguinte...*" (NABUCO, 1999: 163) (7) - apesar desse detalhe, o texto ainda possui o valor de tirar o negro da antecâmara dos discursos e práticas raciais no Brasil.

Pretendo, pois fazer uma leitura de "Haiti" à luz da já referida trindade de músicas do negro nesse CD *Noites do Norte*. A trindade começa com uma recordação da comemoração do "fim da escravidão" em Santo Amaro no dia 13 de maio. A ironia de cantor/compositor neste trecho flagra-se no parênteses: "*Os pretos celebravam, (talvez hoje inda o façam) o fim da escravidão, da escravidão*" (8) como se o compositor estivesse duvidando que a escravidão se findara de verdade naquela data. Mais adiante, quando consideraremos o lugar desde o qual fala o eu-enunciador desta canção, será possível analisar, mais profundamente, esse cinismo aparente do cantor/compositor.

O faixa do meio nesta trindade que fala do regresso de *Zumbi*, o chefe quilombola, abriu com um desfile das nações africanas que foram os primeiros a contribuir com a mão-de-obra escrava para a edificação do Brasil ("*Angola, Congo, Benguela...*"). O trecho recorda a desgraça de todo um reino cuja rainha fora trazida para ser vendida num leilão junto com todos os seus súditos. Essa rainha desamparada foi acorrentada com o seu povo sem a menor consideração pela sua realeza, "*todos num carro de boi*", dizem as letras da música. A única esperança de salvação para este povo seria a chegada do guerreiro libertador Zumbi "*senhor das demandas*". Mas, será que esse chegou a tempo? Este trecho não pode deixar de evocar o episódio da rainha-mãe Na

Agontimé, mãe do futuro rei Ghezo, poderoso soberano do reino de Danxomé vendida à escravidão durante a regência de um irmão do próprio filho que quis afastá-la e o filho do trono de Abomey para sempre. Sabe-se que, ao subir ao trono, o filho de Na Agontimé mandou vários embaixadores ao Brasil à procura da mãe, uns dizem que a rainha foi encontrada, mas que se recusou a regressar ao reino por causa do opróbrio que sofrera (VERGER, 1992), enquanto que outras fontes afirmam que nunca fora encontrado. Pelo menos, pode-se dizer que, no caso dela, Zumbi não chegou a tempo para o resgate. Levando isso em conta é que acho significativo o refrão quase derrisório de Caetano, "*eu quero ver...*".

O próprio trecho de "Haiti" fecha estas considerações sobre o *status* do negro no país da *democracia racial*. Gostaria de analisá-la em termos do discurso do eu-enunciador tanto a respeito da maneira como o negro é visto na sociedade brasileira, como da maneira como ele se vê a si mesmo e aos seus semelhantes. Isto é, refiro-me a seu relacionamento com o seu "eu" e com o "Outro".

Para começar a apreciar esta faixa, é necessário referir-se ao papel que teve o país homônimo do título da música - a República do Haiti. O drama do homem negro que se passou naquela ilha tropical, muitas vezes, semelhante ao próprio Brasil, deve ter sido de grande inspiração aos músicos e homens de cultura brasileiros de todas as raças. A primeira colônia de escravos a declarar sua independência na revolução sangrenta de 1804, Haiti, antiga colônia francesa, chegou a subverter o lema da revolução francesa de 1789 para proclamar não somente "*liberté, égalité, fraternité*" para os escravos negros de Saint Domingues, mas a primeira e derradeira nação quilombola a querer desmentir as apostas do mundo ocidental de que o negro não era capaz de assumir o comando (9). Os seus heróis principais, os Generais Toussaint Louverture e Jean-Jacques Dessalines eram muito celebrados nos meios dos escravos de todo o Novo Mundo, e, com certeza, teriam influenciado, duma maneira ou outra, as atividades quilombolas no próprio Brasil do século XIX.

Esse foi o Haiti evocado por Caetano Veloso, apostrofando o protagonista da música e interpelando-o de maneira mais urgente: "*pense no Haiti, reze pelo Haiti*". No tocante a essa referência a Haiti que vale a pena pensar e desejar como modelo para a sociedade brasileira em matéria de relações raciais, fui procurar a chave para a compreensão dessa parte que precede o refrão paradoxal "*O Haiti é aqui - o Haiti não é aqui*" (10) no discurso da independência proferido pelo General Dessalines, em 1º de janeiro de 1804, no qual convidava os haitianos a abraçarem uma das duas opções extremas: ou a liberdade ou a morte. Acho pertinente citar por completo o primeiro parágrafo da sua alocução histórica ao povo haitiano afim de melhor compreendermos a sua relevância ao assunto do nosso interesse atual:

Citoyens,

Ce n'est pas assez d'avoir expulsé de votre pays les barbares qui l'ont ensanglanté depuis deux siècles; ce n'est pas assez d'avoir mis un frein aux factions toujours renaissantes qui se jouaient tour à tour du fantôme de liberté que la France exposait à vos yeux; il faut, par un dernier acte d'autorité nationale, assurer à jamais l'empire de la liberté dans le pays qui nous a vus naître; **il faut ravir au gouvernement inhumain qui tient depuis longtemps nos esprits dans la torpeur la plus**

**humiliante, tout espoir de nos reasservir; il faut enfin vivre indépendant ou mourir.** (grifo meu) (11)

***"o Haiti é aqui, o Haiti não é aqui"***

Segundo parece, para o nosso cantor/compositor, o espírito do Haiti está presente na ânsia dos afro-descendentes brasileiros pela sua libertação total de todas e quaisquer formas de preconceito racial, inclusive dos castigos corporais pelos quais os escravos passavam antigamente no largo do Pelourinho (espaço histórico por excelência que ainda hoje continua sendo palco de dramas raciais, muitas vezes, macabros como aponta Caetano) - "*a fila de soldados, quase todos pretos / dando porrada na nuca de malandros pretos...*". Nesta altura da canção, é difícil não relacionar esta imagem de soldados 'quase todos pretos' à imagem dos capatazes negros e dos capitães-do-mato que caçavam escravos fugidos. É pertinente notar que, nos dois exemplos, o tratamento reservado aos negros (e quase negros) são praticados em nome da ideologia hegemônica que coloca o negro na base da hierarquia social. Assim, pode-se afirmar que "*O Haiti é aqui!*", na sua desigualdade e na sua opressão. Em outras palavras, pode-se dizer que aquele Haiti que reconheceu a presença da desigualdade das raças e a necessidade *detomar uma atitude* contra o racismo, é presente também na sociedade brasileira.

***"o Haiti é aqui, o Haiti não é aqui"***

Porém, o cantor/compositor parece estar na dúvida se a outra face do Haiti encontra-se na realidade brasileira. Ou seja, aquela vontade que Dessalines quis acordar no seio do povo haitiano na parte em negrito do parágrafo acima citado:

...é necessário arrancar das mãos do governo desumano, que aprisiona durante tanto tempo os nossos espíritos na mais humilhante torpor, toda esperança de voltar a nos manter cativos; enfim, é necessário viver independente ou então, morrer.

Num recente artigo intitulado "A dança macabra da pobreza no Haiti: As elites e suas percepções da pobreza e da desigualdade" (12), o antropólogo Omar Ribeiro Thomaz chamou atenção para dois dos "*múltiplos significados da revolução haitiana*" ao descrevê-la em um primeiro momento como "*a única rebelião de escravos que teve como resultado a expulsão ou a morte da totalidade dos colonizadores...*", e depois apontando com o mesmo fôlego a "*incapacidade de tal movimento de produzir um processo realmente emancipatório*". Essas são enfim duas razões óbvias pelas quais o Brasil nunca subscreveria a uma solução do estilo haitiano para resolver a sua situação racial. Somado a essas na contemporaneidade são os índices cruelíssimos da pobreza e da curta expectativa da vida (13) naquela república que são suficientemente desalentadoras para afastar da mente dos ativistas mais teimosos e *negrocêntricos* o desejo de ver um quadro semelhante se reproduzir em sua pátria amada.

***"...O Haiti não é aqui!..."***

Em outras palavras, podemos afirmar que a mesma filosofia de "*Wèrè dùn bwò löjà, kò ye é bí lômô!*" (14) que tentei denunciar num trabalho anterior como presente na relação geral de muitos afrodescendentes brasileiros e movimentos afro-brasileiros

para com a África contemporânea (15) se verifica também nessa refrão "...*O Haiti não é aqui!*...". A lógica desta filosofia que, de acordo com Reginaldi Prandt, faz com que os afro-brasileiros clamem um certo afrocentrismo que não implique, de jeito algum, uma volta à África, nem "*para ser africano nem para ser negro*" ( PRANDT, 1998) porque nem um nem o outro rima com o sonho de fazer parte de um mundo moderno. Inconscientemente, o jornalista José Néumanne Pinto, responsável pela rubrica "Direto ao Assunto", no Jornal matinal da rede SBT, mostrou, recentemente, o grau da naturalidade que tem assumido esse tipo de receio nacional no Brasil de se ser confundido com ou comparado a países como Haiti. Analisando, durante o noticiário do dia 1º de outubro de 2003, os índices de crescimento do país desde o início do século fornecidos pelo IBGE, o jornalista afirmou com toda naturalidade que, embora sofra de grande desigualdade social, o Brasil não é um país de pobreza, o país não é "*um buraco de miséria...aquele país africano...*" (16). Claro que quem cabe neste tipo de quadro é um país como Haiti, portanto, quem "pensar no Haiti" e "rezar pelo Haiti" como convida o cantor no refrão da música terá que levar em conta esse detalhe: "...*Haiti não é aqui!*".

Acredito que é à luz deste tipo de discurso naturalizado que se deve ler a faixa com a qual Caetano abriu o primeiro CD do show *Noites do Norte - ao vivo* com o título super evocativo de "Two Naira Fifty Kobo" (17) referência direta à moeda nigeriana. Foi essa faixa que, mais do que qualquer outra, demarca o lugar do negro nessa bela democracia racial ao mesmo tempo em que mostra a aspiração nacional. O Brasil pretende ser um país do futuro conservando sempre, como diz o trecho, seu "*coração da mata*" que "*faz força com o pé na África*". Prosseguindo a afirmar que: "*O certo é ser gente linda e cantar, cantar, cantar// o certo é fazendo música, a força vem dessa gente que canta...//fala tupi, fala iorubá*". Em outras palavras o politicamente correto é não se esquecer do "pé" que o Brasil tem na África, onde o pé de Pelé se confunde com o do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso que admitiu que ele também tinha "*um pé na cozinha*" (18). Ponto para a mestiçagem ! e à escola freyriana. Mas, mesmo assim, fica evidente para todos que esse pé continua *desigual* como afirma os versos da reza na faixa "Zera a reza" que fecha o primeiro CD do show ao vivo. Até aí tudo bem, a afrodescendência é valorizada por todos quando ela se limita a sua atuação ao campo de futebol e à cozinha. Mas, no momento em que se procure levar essa simpática herança africana mais além, mediante uma política de ação afirmativa que pretende fazer mais a favor dos afrodescendentes através de cotas e outras políticas de direitos raciais, o aqui deixa de ser um Haiti (ou vice versa)! Segundo parece, a presença do afrodescendente em territórios fora de seu âmbito "natural", onde ele permanece invisível, arrisca desarranjar qualquer sociedade na sua marcha rumo ao futuro. Por isso, o cantor de "Haiti" pode afirmar que a cidadania não passa de uma ilusão: "*Ninguém, ninguém é cidadão!*". Só assim se entenderia o embaraço do "*deputado em pânico mal dissimulado// diante de qualquer... plano de educação// que pareça fácil e rápido...// e vá representar uma ameaça de democratização do ensino de primeiro grau*" (e, claro, o mal-estar que o tema de cotas não pára de provocar).

Falando em cotas, o aluno de direito Christovan Ziemer da Universidade Federal do Paraná deixou clara essa postura do mal-estar, traindo ainda mais o pânico que provoca, ainda hoje, essa *democratização do ensino* quando publicou recentemente na *Folha Acadêmica*, jornal do Centro Acadêmico Hugo Simas, um artigo que

indignou muita gente (19). No artigo que se intitula "Os descendentes negros devem é agradecer a escravidão!!!", que foi largamente circulado no correio eletrônico por colegas que não se conformam com tal postura de intolerância racial, o futuro jurista usou e abusou do estereótipo cuidadosamente construído na imprensa ocidental a respeito da África contemporânea, para argumentar que os afrodescendentes brasileiros não merecem nenhuma ação político-jurídica que vise um melhoramento de sua situação sócio-econômica na sociedade brasileira. Isso, de acordo com ele, pela pura razão de que a escravidão que trouxe os seus antepassados até o solo brasileiro foi um favor que deveria ser visto como uma benção dos céus porque, pontifica o futuro jurista, se não fosse pela escravidão, esses que hoje gozam (e ainda ousam queixar-se) do *status* de cidadãos de segundo grau como afro-brasileiros estariam morrendo aos poucos em solo africano. Repetindo a mesma linha ideológica que sustentou durante muitos séculos a dominação imperialista no continente africano, o nosso jovem iluminado pergunta:

Isso, compare: quem está melhor? Os descendentes que vivem aqui na América, no Brasil, ainda que pobre, mas tendo a liberdade de andar por onde quiser, sem perigo de pisar numa mina esquecida da antepenúltima guerra civil, ou os descendentes de quem lá ficou? Estes, infelizmente, têm uma única dúvida na vida: como é que vai terminá-la, doente depois de se contaminar com um vírus, desnutrido, enforcado pelos saqueadores, explodindo numa mina terrestre, esfaqueado pelos revolucionários? Visto isso, pergunto aos afro-descendentes: a escravidão foi ou não foi uma graça para vocês?

Acredito que muitas pessoas competentes já estão respondendo a essas e outras séries de indagações levantadas por nosso amigo Christovan Ziemer. Porém me vejo na obrigação de, mais uma vez, repetir aquilo que nunca cansei de dizer: que é preciso que haja uma melhor familiarização das populações latino-americanas com a verdade africana contemporânea para a devida e adequada valorização das populações afro-latino-americanas. Tanto o discurso de Christovan Ziemer como o supracitado de José Néumanne Pinto, estão permeados pela idéia da África como um bloco homogêneo de sofrimentos, miséria, guerras sem fim, lugar por excelência de doenças incuráveis, cemitério da humanidade, fora das rotas da modernidade e excluída dos avanços científicos e econômicos dos tempos atuais, etc. Portanto, o primeiro passo para curar tais pessoas de suas idéias fixas é educá-las. Não é só esses que precisam de tal educação, que se faz cada dia mais urgente, como tenho dito em outro ensaio meu, já citado no presente trabalho, mas também muitos dos próprios afro-descendentes cujo discurso sobre a sua herança africana soa falso devido à mesma ignorância sobre o que é a África hoje; quais e como são os países do continente: suas instituições político-sociais, suas economias, suas línguas, culturas e civilizações, seus problemas, suas forças e suas fraquezas, suas cosmovisões e suas incoerências nacionais e regionais, o papel da atuação de outros povos no seu desenvolvimento e nas suas desgraças passadas e atuais... Acredito que até o dia em que se conseguirá valorizar a África na sua integralidade, até o dia em que conseguiremos nos convencer a nós mesmos de que a África faz parte do mundo atual com todas as vantagens e desvantagens que aquilo implica, que cada país africano tem as contribuições singulares que possam trazer (e que trazem) para o mundo globalizado, enfim, que o continente africano não é aquele velho inválido, doente, perigoso a si e aos outros, dependente aos demais sem possuir a força moral, intelectual, econômica nem social

para participar da transformação do mundo atual, sempre vai continuar pairando sobre quaisquer reivindicações pela igualdade e justiça social nas sociedades da diáspora africana a sombra da desqualificação original que herdaram pela sua afiliação genética e racial.

Felizmente, embora não se tenha concretizado até o momento da redação deste ensaio a tão-esperada visita oficial do presidente Lula à África, parece que as autoridades brasileiras estão mais dispostas hoje mais do que nunca a cumprir as recomendações centrais feitas no final das deliberações do Colóquio do FESTAC'77, o Segundo Festival das Artes e Culturas Negras e Africanas que aconteceu em Lagos, Nigéria há 33 anos. Especificamente, a cláusula que diz respeito à promoção de uma verdadeira democracia racial no Brasil. O segundo ponto na relação das recomendações de FESTAC ao Governo do Brasil resumido por Abdias do Nascimento no seu livro estipula que o governo "*promova o ensino compulsório da História e da Cultura da África e dos africanos na diáspora em todos os níveis culturais da educação: elementar, secundária e superior*" (NASCIMENTO, 2002: 68).

### **"...O Haiti não é aqui"**

O acúmulo dessas imagens que condenam os afro-descendentes a uma vida à margem da sociedade brasileira sem que ninguém se importe mostra o posicionamento de Caetano a respeito da questão racial. O combate de Caetano assume importância regional e até global quando evoca oportunamente o bloqueio a Cuba, outro exemplo da rebeldia latino-americana contra a hegemonia racial e imperialista, cujo povo até hoje paga um preço caríssimo pela sua ousadia de procurar uma ruptura com os poderes hegemônicos na escala continental.

O mais trágico é que, conforme afirmou a música, essa situação não está prestes a mudar, porque, ao longo da história da luta dos afrodescendentes para reverter essa situação pouco agradável, através de políticas de ação afirmativa e, agora, de cotas para afro-descendentes, a verdadeira ruptura do *status quo* não se produzirá até que se mude a mentalidade das pessoas e se quebrem os estereótipos raciais que já negam de antemão qualquer acesso dos afrodescendentes à igualdade racial e a iguais oportunidades, preferindo limitar-se a fazer-lhes concessões momentâneas, esporádicas e isoladas de oportunidades em formas de negociação. Portanto, ninguém deveria se deixar burlar por tais oportunidades esporádicas que não vão além da superfície, porque, como se fez questão de afirmar na música, nada mudará as linhas intrínsecas desse racismo cordial, pois, ao final das contas, nada do que os afrodescendentes contam como suas vitórias vai conseguir mudar a sua situação de eternos cidadãos de segundo grau na sociedade brasileira. Em outras palavras, nem o "culturalismo" de que foram acusados os Movimentos Negros pelo pesquisador norte-americano Michael Hanchard (1994), nem a denúncia da democracia nos meios de comunicação, nem mesmo o sucesso momentâneo de alguns negros ou blocos afro mudariam o cenário racial brasileiro porque toda *valorização* da herança negra não passará duma folclorização desavergonhada e nunca levará os afrodescendentes a um derradeiro poder político e econômico como um grupo. Portanto, seria um erro para qualquer afrodescendente se iludir com o seu sucesso individual e momentâneo

porque isso nunca mudaria a situação do grupo. Numa alusão quase cruel às principais "vitórias" momentâneas, tal como a participação da Banda Olodum na gravação de um disco do músico norte-americano Paul Simon, uma atuação que levou à visibilidade o estilo musical (samba-reggae) e a originalidade percussivo das bandas afro-brasileiras, a música de Caetano (re)afirma que isso não muda nada, só acrescenta à lista da eterna exploração do negro pelo sistema hegemônico que nunca deixou de tirar partido de seus dons e atributos. O pessimismo de cantor/compositor de "Haiti" parece incurável:

Não importa nada: nem o traço do sobrado / Nem a lente do Fantástico, nem o disco de Paul Simon / Ninguém, ninguém é cidadão...

Concluindo, podemos dizer que com esse show e os CDs que dele derivaram, o artista Caetano conseguiu trazer, mais uma vez, à tona com o seu discurso sofisticado de sempre o peso moral da questão racial e do lugar do negro na sociedade brasileira. Através do seu discurso ora cínico, ora irônico, o artista conseguiu fazer um mapeamento importante dos discursos intelectuais sobre o tema. Resta saber se a sua verdadeira intenção era apenas provocar um sentimento de culpa ou uma mudança de rumo. Essa, logicamente, é a parte mais difícil. O que é certo é que, mais uma vez, mais um artista/intelectual procurou chamar atenção para a invisibilidade do negro na democracia racial brasileira, onde, de acordo com o jornalista português Antônio de Figueiredo que se encontrou em Lagos (Nigéria) durante a polêmica em torno da recusa de ensaio de Abdias do Nascimento no Festac'77, "*...a língua portuguesa e a longa tradição de censura sobre questões raciais têm contribuído para manter o Brasil 'resguardado' da atenção das correntes principais do pan-africanismo e negritude*" (NASCIMENTO, 2002: 64).

Ciente do fato que este não passa de apenas mais uma possibilidade de "ler" a obra de Caetano, existindo sem dúvidas várias outras leituras que também saberão dar conta da questão racial na obra de Caetano Veloso, queria expressar esse aspecto do dano que os próprios negros, sobretudo os negros "privilegiados" (intelectuais etc.) poderiam causar ao diálogo constante que a periferia negra precisa manter com os centros hegemônicos, sobretudo nas relações transculturais que parecem ser as únicas viáveis na era presente da globalização.

## Notas

(1) Tradução livre: "Cada vez que se fala do cão morto, nunca se esquecerá das circunstâncias que levaram à sua morte."

(2) Ninguém canta melhor esse casamento feliz do que A banda cubana Los Van Van no seu hino de entrada ao mundo ocidental intitulado "Llegó Los Van Van", no qual afirmam com tudo orgulho e otimismo na faixa eloquentemente intitulada "Somos cubanos" que os cubanos representam "*...Somos la mezcla perfecta, la combinación más pura ...Las mezclas diferentes, con mucho sabor... Gracias a Dios: Somos cubanos, español-africanos!!! //Cuba la más agraciada nación, seguro que sí!...*".

(3) Da qual alguns participantes saíram apressadamente enquanto a maioria deixou Durban com mais perguntas que respostas, deixando supor que o momento esteja

ainda muito cedo para insistir que o Ocidente assumisse por completo o compromisso da abertura para com o Outro como fica subjacente nas pretensões mais otimista da globalização.

(4) É interessante como a língua iorubana brinca com os alomorfes *ikòkò* e *ìkòkò*, ou seja, dois inimigos temidos do cachorro: a marmita e o lobo.

(5) Há quem ache que a valorização poderia convencer melhor se a letra "a" da África nos logotipos oficiais do Carnaval 2002 tivesse sido escrito com "A" maiúscula. Não há como não concordar com ela.

(6) Liv Sovik comenta bastante no seu artigo acima citado essa entrevista realizada no dia 6 de abril de 2002.

(7) O parágrafo integral do livro de Nabuco que Caetano musicou no referido epígrafe é citado por Liv Sovik (2003).

(8) Essa ironia torna-se mais marcante ainda quando se lembra que o próprio Caetano Veloso é santoamarense, uma cidade do Recôncavo da Bahia que ainda comemora anualmente a bela epopéia da abolição nas festas do Bembe do Mercado: Candomblé da Liberdade no mesmo mês de maio.

(9) Dizem que quando os negros de Haiti proclamaram o seu estado de homens livres acreditando que os ideais revolucionários da metrópole iam lhe dar razão, o grande Mirabeau pediu à Assembléia Nacional francesa que avisasse aos haitianos que "*na hora de planejar o número dos deputados que o império francês ia precisar, nunca tinham pensado nos seus cavalos e nas suas mulas*". Apud. Michel-Rolph Trouillot (1995: 79).

(10) Que de ora em diante neste ensaio passa a ser o nosso marcador textual.

(11) *Liberté ou la mort*, proclamação do General Dessaline ao povo haitiano. Cf. <http://www.albany.edu/~js3980/haitian-revolution.html>

(12) Apresentado no mini-curso da Fábrica de Idéias (Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA), realizado em Salvador, em março de 2003.

(13) De acordo com o mesmo artigo de Omar Ribeiro Thomaz, o PIB per capita de Haiti para o ano 1999/2000 não ultrapassou US\$ 410,00, segundo o relatório do Banco Mundial enquanto que a esperança média de vida é de 52 anos e 57 anos respectivamente para os haitianos e haitianas.

(14) Tradução literal: é mais interessante divertir-se com as asneiras de um bobo na praça pública do que desejar ter na sua própria família um filho que sofra de debilidade mental.

(15) Refiro-me a "África-nostálgica vs África-princípio: os atritos da representação da africanidade no culturalismo afro-brasileiro", ensaio apresentado à disciplina Seminários Avançados IV do Programa de pós-Graduação em Letras e lingüística da

UFBA, maio de 2003.

(16) A ironia de tal afirmação se sente ainda mais pelo fato daquele dia ser a data comemorativa da Independência da Nigéria, país africano que possui a maior população negra do mundo.

(17) Como unidade de valor, *two naira fifty kobo* pode ser lido como sinédoque simbólica da valorização do que representa a África nestas paragens, visto claro, pelos olhos do artista: O valor de *two naira fifty kobo* era quase o dobro em moeda americana e representava grande valor aquisitivo na época do II Festival das Artes e Culturas da África Negra (Festac'77) momento do contato inicial de Caetano com aquela parte da África. Foi uma época em que a Nigéria era tão rico que deu para bancar sozinha todos os custos do Festac, inclusive a participação e hospedagem de representantes de todas as nações negras do mundo em uma 'aldeia' especificamente construída para o evento. Aquela foi uma época gloriosa para a África, quando o Brasil evitava deixar transparecer qualquer sombra sobre a valorização da África e da herança africana no país, indo até o ponto de fazer tudo para afastar vozes que poderiam opinar o contrário como a de Abdias do Nascimento de participar do evento mediante apresentação de um trabalho intitulado: "Democracia racial" no Brasil: mito ou realidade? (Cf. NASCIMENTO, Abdias). Porém, hoje *two naira fifty kobo* não vale quase nada. É possível ler na decadência da moeda africana a de idéias e signos da África no mundo ocidental de hoje, uma imagem justamente de "buraco de miséria".

(18) Vide a entrevista de Caetano a Liv Sovik (2003).

(19) Uma estudante de Ciências Sociais da mesma universidade, Conceição Aparecida dos Santos, ficou tão chocada e magoada com o artigo que se viu obrigada a registrar queixa na polícia e abrir processo contra o autor e contra o Centro Acadêmico que publicou o artigo. Devemos a ela também a circulação por correio eletrônico do mesmo material.

## Referências

BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Trad. M. Ávila, M. E.L., Reis, G. R. Gonçalves, Belo Horizonte: UFMG.

BERND, Zilá (1988). *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense.

BRANDÃO, Carlos Rodriguês (1986). *Identidades e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense.

CARNEIRO, Edson (s/d). *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

GILROY, Paul (2001). *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: UCAM.

HANCHARD, Michael (1994). *Orpheus and Power : The Movimento Negro of Rio*

*de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1998*. Princeton: Princeton University Press.

IROKO, A. Félix (1998). *Mosaïques d'Histoire Beninoise*; Tome I. Tulle : Corrèze Buissonnière. Coll. Peuple et culture Corrèze.

KLOSS, Wolfgang (ed.) (1998). *Across the lines: Intertextuality and transcultural communication in the New literatures in English*. Amsterdam/Atlanta: ASNEL Papers 3/Rodopi B.V.

NABUCO, Joaquim (1999). *Minha Formação*, Rio de Janeiro: Topbooks.

NASCIMENTO, Abdias do (2002). *O Brasil na mirada Pan-Africanismo*. Salvador: EDUFBA.

PERRONE, Charles A, DUNN, Christopher (ed.) (2001). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Flórida: University Press of Florida.

PRANDT, Reginaldo (1998). "Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. " In: CAROSO, Carlos, BACELAR, Jeferson (org.) *Faces da tradição afro-brasileira*. Salvador/Rio de Janeiro: Pallas.

SANSONE, Livio (2004). *Negritude sem Etnicidade: O local e o global nas relações raciais e produção cultural negra do Brasil*. Trad. Vera Ribeiro). Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas.

SOVIC, Liv (2003). "Vozes ouvidas nas *Noites do Norte*: Etnicidade dominante na obra recente de Caetano Veloso". *Anais do VIII Congresso da ABRALIC*, Belo Horizonte, ABRALIC/UFMG, CD-ROM.

TROUILLOT, Michel-Rolph (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History* Boston: Beacon Press, 1995.

WEBSTER, Roger (1990). *Studying Literary Theory: An Introduction*. London: Arnold.

### **Referências dos CDs e DVD**

VELOSO, Caetano (2000). *Noites do Norte*. Universal Music, 731458622.

VELOSO, Caetano (2001). *Noites do Norte - ao vivo*. Universal Music, 04400165272.

VELOSO, Caetano (2001). *Noites do Norte - DVD*. Universal Music, 73145483629.

## **OUTRO RETRATO EM BRANCO E PRETO (OU O CONTRÁRIO): CIDADANIA E VIOLÊNCIA EM "HAITI", DE CAETANO VELOSO (1)**

Jean Wyllys de Matos  
(Mestrando do PPGLL/UFBA)

O título deste exercício de crítica cultural parece fazer referência ao discurso da caricatura de Caetano Veloso consagrada na mídia: àquele famoso bordão "ou não" acrescentado ao fim de toda afirmação, que serve para mostrar Caetano Veloso como um artista/intelectual confuso e sempre em cima do muro. Sim, o título deste artigo faz referência à caricatura presente na mídia, mas não assume seu ponto de vista. Não tenho o propósito de ridicularizar o hábito de Caetano Veloso de desdizer o que disse antes ou, no mínimo, tornar relativas suas afirmações. Ao contrário, quero ressaltar o quão produtiva pode ser a ambivalência do discurso do artista (chamo de discurso qualquer letra de música, texto publicado ou declaração na mídia), sobretudo quando esse discurso se refere a situações e relações igualmente marcadas pela ambivalência, como é o caso da letra de Haiti.

De todas as canções do disco *Tropicália Dois*, "Haiti" foi a que causou mais impacto na indústria cultural (2) e na cultura de uma forma geral quando do lançamento do disco, e, portanto, foi a que revelou ter maior fôlego para ser retomada posteriormente por outros artistas da música, críticos da cultura, historiadores, professores de Literatura, escritores e pelo próprio Caetano Veloso (o cantor reinterpreto a canção em outros três discos: *Tropicália Duo*, *Fina estampa - ao vivo*, e, mais recentemente, em *Noites do Norte - ao vivo*). O fôlego de Haiti se deve, sobretudo, à sua letra, que parte da descrição de uma cena de violência urbana - soldados da polícia militar da Bahia espancando malandros, ladrões e outros baianos em pleno Largo do Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador - para tratar da exclusão social, dos conflitos de classes, da escravidão, do racismo, da exploração, do cinismo e de outras formas de violência enquanto opositoras da cidadania. A oposição entre cidadania e violência no Brasil é a chave de leitura deste artigo, que se quer um trabalho de crítica cultural acerca de Haiti.

Mais que outro retrato em branco e preto do Brasil, tirado por Caetano Veloso (chamo Haiti de "retrato em branco e preto" não só pela referência, na letra, às pessoas pretas e brancas, mas também pela ausência de colorido, de alegria, das situações nela descritas), a música é um fotograma de um filme em p&b que não cessa de ser rodado. Sem querer abusar da alegoria, recortar o fotograma é como flagrar um entrecruzamento das linhas que tramam o tecido social e cultural.

É possível enquadrar, já nos primeiros versos de Haiti (3), a primeira das violências que solapam a afirmação constitucional de que todos somos cidadãos: a desigualdade social. Esta se manifesta no acesso ao adro da Fundação Casa de Jorge Amado. Se os malandros pretos, os ladrões mulatos e outros quase brancos tratados como pretos - todos pobres - estão embaixo apanhando da polícia, quem está no adro vendo tudo do

alto? Quem é "você" a quem Caetano Veloso se refere?

Só posso afirmar que a oposição espacial - alto e baixo -, na letra da música, é metonímia da hierarquia social; e esta, ao ser flagrada em pleno "*largo onde os escravos eram castigados*" (VELOSO, 2001) (4), aparece como herança da escravatura no Brasil.

A escravidão de negros no Brasil durou mais de três séculos e trouxe para o país "3,6 milhões de africanos trazidos compulsoriamente" (SCHWARCZ, 1998: 173-244). Estes, ao se tornarem propriedades de quem os comprava, eram por definição não-cidadãos, considerados inferiores. E, como lembra Lilia Moritz Schwarcz em seus estudos sobre racismo e desigualdade social, após a abolição da escravatura, a liberdade não significou a igualdade.

O Pelourinho, hoje, é um espaço público, onde se reúnem pessoas de diferentes classes e raças, o que o transforma em aparente modelo de relações pacíficas e democráticas, sobretudo nos discursos da propaganda oficial e de grande parte da mídia. Os primeiros versos de Haiti, entretanto, rasuram esse modelo ao expor "*a violência inerente às relações sociais de um país escravista, colonizado ou hierárquico*" (ZALUAR, 1996: 48). E não deixa de haver uma ironia no fato de Caetano Veloso flagrar a hierarquia no acesso a uma instituição consagrada a um escritor branco e ex-comunista, conhecido também por sua identificação com os pretos e pela defesa de uma justiça social e uma democracia racial. Com a sutil ironia é possível que Caetano Veloso esteja marcando seu desvio em relação à linhagem de intelectuais da qual fazem parte Jorge Amado e ele: Caetano Veloso não quer só celebrar a contribuição cultural dos negros, mas chamar a atenção para o fato de que estes, apesar daquela, não ascenderam à condição de cidadãos.

Como argumenta a antropóloga Alba Zaluar,

aqui a hierarquia é **negada** [grifo meu] pela comensalidade freqüente, pelo convívio cotidiano nos espaços públicos, pelos casamentos inter-raciais e interclasses, e afirmada [grifo meu] pela diferença de trajes e hábitos, pelos círculos sociais fechados, pelas escolas freqüentadas por privilegiados, pelos diferentes tratamentos obtidos pela polícia e na justiça que negam a cidadania ou os direitos universais (1996: 49).

Eis aí uma situação marcada pela ambivalência. O fato de os holofotes da mídia estarem voltados para o Largo do Pelourinho devido à reforma do Centro Histórico e à repercussão mundial da participação do Olodum (grupo musical com sede no Pelô) em discos dos pop-stars Paul Simon, Michael Jackson e Daniela Mercury não se reverte em melhoria da qualidade de vida da ampla maioria dos negros que freqüenta a Terça da Bênção, como deixa claro a cena retratada em Haiti. Caetano Veloso, explorando a ambivalência da axé music, põe temporariamente em suspensão a capacidade do samba-reggae de resgatar a auto-estima dos afro-descendentes e até de permitir que alguns artistas negros ascendam socialmente, para afirmar que nem mesmo ele, o batuque, amplia a cidadania (ainda que Haiti, a música, seja também um samba-reggae): "*Não importa nada: nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico, nem o disco de Paul Simon. Ninguém, ninguém é cidadão*" (VELOSO,

2001).

O antropólogo Gilberto Velho, embora tenha escrito um artigo no qual informava que no Brasil havia cidadania de primeira, segunda e terceira classes, afirma em *Cidadania e violência* que, se alguém tem privilégios em uma sociedade e o outro não tem, não existe cidadania "*porque a idéia de cidadania é basicamente a idéia de que o outro tem, pelo menos potencialmente, os mesmos direitos e deveres*" (1996: 235).

No Brasil, só uns poucos têm garantidos seus direitos civis, econômicos e políticos, ou seja, apenas alguns (a minoria) podem se considerar plenamente cidadãos. Estes podem ser associados aos "*sujeitos de primeira*" de que fala o psicanalista Jurandir Freire Costa. Segundo ele,

a prática lingüística ou a tradição burguesa à qual pertencemos organizou o jogo da crueldade, formando no seu núcleo uma espécie de central de sujeitos que são considerados 'sujeitos de primeira' e que não necessariamente são sujeitos que possuem só os predicados de quem se apropria privadamente dos meios de produção. (COSTA, (s./d): 81)

De acordo com o psicanalista, esse núcleo é formado, grosso modo, pelos ricos, pelos inteligentes, pelos jovens, pelos brancos, pelos bonitos, pelos heterossexuais, pelos poderosos e pelos bem sucedidos. Os componentes desse núcleo seriam o "você" a quem Caetano Veloso se dirige na letra de Haiti?

O tratamento diferenciado que as polícias dispensam aos que estão embaixo do adro (ou seja, aos que estão na parte inferior da hierarquia social), reprimindo-os com violência enquanto protegem os que estão no alto, é retratado, em Haiti, sem retoques nem colorizações: uma fila de soldados dando porrada em malandros, ladrões e outros pretos pobres ou quase brancos.

O Primeiro relatório nacional sobre os Direitos Humanos no Brasil, elaborado pelo Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (NEV/USP) em 1999, a pedido da Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, afirma que a "*Bahia enfrenta problemas graves de violência policial, grupos de extermínio com participação de policiais, violência contra crianças e adolescentes, negros, indígenas e homossexuais*" (PINHEIRO; MESQUITA, 1999: 22).

A Comissão Justiça e Paz, ligada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, e a Comissão de Direitos Humanos da Assembléia Legislativa da Bahia registraram, em 1995, 32 chacinas resultando em 104 mortes - na sua maioria de jovens negros desempregados com idade entre 17 e 25 anos - cujos responsáveis seriam policiais, vigilantes e comerciantes. Segundo a Comissão Justiça e Paz, somente na região metropolitana de Salvador, em 1996 e 1997, 295 pessoas morreram vítimas da ação de grupos de extermínio e 238 pessoas morreram vítimas de ação policial. Em 1997, o Ministério Público da Bahia recebeu 158 denúncias de crimes de violência policial e requisitou 95 inquéritos policiais civis e 9 militares.

A violência policial contra malandros e ladrões (e - também - numa associação perversa entre negritude, pobreza e criminalidade produzida historicamente e explorada e estimulada pela mídia - a violência da polícia contra pretos e contra brancos pobres tratados como pretos), quase sempre, ganha a cumplicidade das maiorias silenciosas (BAUDRILLARD, 1994) (das quais fazem parte também os mesmos pretos ou quase brancos quase pretos de tão pobres), como exemplifica Caetano Veloso ao se referir ao "*silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina*" (VELOSO: 2001) do Carandiru, em que oficialmente 111 presos foram violentamente exterminados numa ação da tropa de choque da PM paulista.

Claro que o apoio tácito das maiorias à violência policial é fruto também do medo e da sensação de insegurança que se apoderaram do corpo social em decorrência da visibilidade alcançada pela violência dos bandidos e dos traficantes de drogas ilegais. O medo e a sensação de insegurança, segundo afirma Ciro Marcondes Filho, em *Violência política*, funcionam como importantes elementos nos controles civis. Ante as imagens da violência veiculadas pela mídia, os telespectadores, ouvintes e leitores, quase sempre sugerem uma resolução que não mexe com as estruturas sociais: o aumento do policiamento. Quanto menos seguras as pessoas se sentem, mais elas exigem um Estado policial e um Estado forte. As conseqüências políticas deste comportamento são bastante previsíveis segundo Marcondes Filho (1987: 56): "*Um Estado forte e policial reduz o espaço da democracia e instala-se para garantir, a qualquer preço [grifo do autor], a realização dos interesses e aspirações dos sujeitos e classes que o controlam*". Não à toa o "*deputado em pânico mal dissimulado diante de qualquer [...] plano de educação que pareça [...] fácil e rápido e vá representar uma ameaça de democratização do ensino de primeiro grau*" (VELOSO, 2001) vai à tevê defender a adoção da pena de morte. O pânico dos políticos diante de uma possível democratização do ensino, mencionado por Caetano Veloso no verso supracitado, só se explica pela idéia de que o conhecimento, o saber e a informação também podem libertar as pessoas do medo e da exploração. E ainda não pode ser considerado um mero equívoco do Cardeal a afirmação de que há "*tanto espírito no feto e nenhum no marginal*" (VELOSO, 2001). Os soldados espancam, em público, malandros pretos, ladrões mulatos e "*outros quase brancos tratados como pretos, só [grifo meu] pra mostrar aos outros quase pretos (e são quase todos pretos) e aos quase brancos pobres como pretos como é que pretos e mulatos e quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados*". (VELOSO, 2001)

Outras conseqüências da exigência de um Estado policial e forte são apontadas pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares em argumento que complementa o de Marcondes Filho:

os 'duros' [...] tendem a sustentar intervenções violentas, cujo efeito é a liberalização de atos policiais arbitrários, visando à derrocada mais rápida e completa dos bandidos. Contudo, o efeito perverso acaba sendo a inversão das expectativas, pois [...] a inflação dos preços da vida e da liberdade dos criminosos, decorrente da redução do custo do 'desvio de conduta' policial, funciona como forte atrativo que termina por induzir muitos policiais a negociar com bandidos, aumentando a taxa de corrupção, cumplicidade e impunidade. Essa é a paradoxal equação das políticas truculentas. Os resultados são conhecidos e comprovam a veracidade do argumento. (SOARES, 2000,

p. 34-5).

O silêncio sorridente das maiorias diante da violência (não só a da polícia) dá a contribuição simbólica para que aquela se incorpore

nas práticas informais, pertencentes ao campo dos acordos tácitos da vida cotidiana, que não são explicitadas em nenhum código, mas gozam do aceite das pessoas nas suas interações sociais, adquirindo a invisibilidade do que é 'natural' ou habitual, mesmo na esfera das instituições criadas para defender a lei. (ZALUAR, 1998: 246-7)

No caso, as polícias e o Ministério Público. O silêncio, nesse caso, confirma o exílio de um contingente de um sistema de fato liberal e igualitário, de um Estado que exerça minimamente suas funções de proteção e garantia.

Por fim, quero concluir este artigo com a certeza de que não se exauriu o que se tem a dizer acerca de cidadania e violência no Brasil a partir da canção de Caetano Veloso (não se mencionou, por exemplo, a violência no trânsito citada explicitamente em um dos versos) -, e também lembrando que a música em questão nos leva a pensar que o grande número de pretos, a desigualdade social, as violências policial e urbana, o cinismo, o medo e o sentimento generalizado de insegurança existentes no Brasil aproximam este país do Haiti. No Haiti - a primeira república negra moderna e um dos países mais pobres e violentos do mundo -, segundo relatório da Organização dos Estados Americanos (5), os bairros, as favelas e até o centro de Porto Príncipe são dominados por quadrilhas chamadas "As quimeras", que seriam criminosos organizados e a serviço dos partidos políticos. Esses bandos distribuiriam armas de guerra entre adolescentes recrutados nas favelas, exatamente como, por outros motivos, o fazem os narcotraficantes brasileiros.

Mas a polícia do Estado, segundo o mesmo relatório da OEA, não seria menos violenta. Por esse outro retrato em branco e preto, o Haiti é aqui, como afirma Caetano Veloso. E por se declarar oficialmente uma república negra, o Haiti não é aqui, como nega Caetano Veloso.

## Notas

(1) O título faz referência a um verso da letra de "Retrato em branco e preto", escrita por Tom Jobim; à canção "Outro retrato", composta por Caetano Veloso para o disco *Estrangeiro*; e ao livro *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, de Lilia Moritz Schwarcz, publicado pela Companhia das Letras.

(2) O impacto de Haiti na indústria cultural esteve associado ao fato de a música ser um rap composto por dois "medalhões" da chamada MPB (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e ter sido usada como carro-chefe de um disco, *Tropicália Dois*, lançado exatamente num momento em que o rappers das periferias das grandes cidades - quase todos negros- começavam a se tornar grandes vendedores de discos e a penetrar a programação da MTV com suas crônicas da violência - sobretudo a policial - a que estava sujeita a maioria negra das favelas e bairros pobres.

(3) "*Quando você for convidado pra subir no adro/ Da Fundação Casa de Jorge Amado/ Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/Dando porrada na nuca de malandros pretos/ De ladrões mulatos e outros quase brancos/ Tratados como pretos*".

(4) A área em frente à Fundação Casa de Jorge Amado é chamada de Largo do Pelourinho porque ali existia um instrumento de tortura de escravos chamado de pelourinho e que esteve no local até a década de 1980.

(5) Quinto Relatório da Missão Da Organização dos Estados Americanos ao Haiti.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean (1994). *À sombra das maiorias silenciosas - o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Editora Brasiliense.

COSTA, Jurandir Freire (s./d.). Psicanalista diante da realidade brasileira. In: *Mídia e violência*. (Fotocópia).

MARCONDES FILHO, Ciro (1987). *Violência política*. São Paulo: Editora Moderna, 1987.

PINHEIRO, Paulo Sérgio, MESQUITA Neto, Paulo de (1999). *Primeiro relatório nacional sobre os Direitos Humanos no Brasil*. São Paulo: NEV/USP.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (1998). Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: Schwarcz, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 173-244.

SOARES, Luiz Eduardo (2000). *Meu casaco de general - Quinhentos dias no front da segurança pública do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELHO, Gilberto (1996). "Debate 1 – Violência e cultura". In: VELHO, Gilberto, ALVITO, Marcos (org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora FGV.

VELOSO, Caetano (2001). *Noites do norte - ao vivo*, Universal Music 04400165272.

ZALUAR, Alba (1996). "A globalização do crime e os limites da explicação local". In: VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora FGV. p. 48.

ZALUAR, Alba (1998). "Pra não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil". In: Sshwarcz, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras.

## CAETANO *CULT* OU UMA CONSCIÊNCIA LIMITE

Vilma Mota Quintela  
(Doutoranda do PPGLL/UFBA)

Nos países subdesenvolvidos, o equipamento cultural se limita geralmente a círculos muito pequenos e classes médias rudimentares. Com frequência consiste em apenas alguns poucos difusores e consumidores, ligados pela educação dos mecanismos culturais de nações mais desenvolvidas. Esses desventurados eleitos formam o único público disponível para os produtos e serviços culturais.

C. Wright Mills

Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.

(...)

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.

Walter Benjamin

No ano em que Caetano Veloso faz 60 anos, não seria justo negar a importância decisiva de sua obra fonográfica à legitimação daquilo a que ele se referiu, ainda em meados da década de 1960, como sendo a "linha evolutiva" da MPB. Esse conceito, expresso pelo compositor, em 1966, em entrevista à *Revista Civilização Brasileira*, remete à Bossa Nova como referência moderna nessa "linha" na medida em que, rompendo com o tradicionalismo, esse movimento legitima e revitaliza a MPB, dando continuidade à sua tradição. Tal é o pressuposto do comentário feito por Augusto de Campos, em 1967, em artigo intitulado "O passo a frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil", em que avalia a intervenção dos dois compositores tropicalistas no cenário da MPB naquela década:

(...) foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do jazz, até então a mais moderna

música popular do Ocidente, que a bossa-nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), "macumba para turistas", segundo a expressão de Oswald de Andrade (CAMPOS, 1993: 143).

Vista sob esse ângulo, a Bossa Nova representa um equivalente musical *pop* de uma determinada face do modernismo brasileiro, na medida em que encarna, musicalmente, o princípio antropofágico oswaldiano da superação das barreiras entre o nacional e o internacional, entre o periférico e o cosmopolita (1). Ou seja, a fusão do samba com o *jazz* ou a apropriação transformadora do modelo cosmopolita pelo periférico, e a conseqüente transformação do ritmo periférico em estilo internacional padrão, teria conferido à Bossa Nova o *status* da modernidade. Com tal gesto crítico e funcional, de ruptura e afirmação, Tom e João se inscrevem na "linha evolutiva" da MPB. Com essa atitude dissonante, a Bossa Nova teria, ao mesmo tempo, colocado em xeque e reativado a tradição musical brasileira iniciada, oficialmente, com a gravação comercial do samba "Pelo telefone". Só dessa forma, reinscrevendo o elemento nacional nesses termos, compositor e interprete teriam se tornado referência internacional, e, a Bossa Nova, conquistado lugar decisivo na "linha evolutiva" da MPB. É nesse sentido que parece se encaminhar o comentário de Caetano Veloso, feito na entrevista acima mencionada, a que se reporta Augusto de Campos em artigo de 1967 (CAMPOS, 1993). Nesse comentário, é significativo o fato de Caetano se referir a uma certa "organicidade" como parâmetro ao julgamento crítico e à criação:

Numa entrevista de Caetano Veloso para a Revista Civilização Brasileira, nº 7 (maio 66), descobri o que me pareceu ser a mais lúcida autocrítica da música popular brasileira, naquele impasse: "Só a retomada da linha evolutiva (...) pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (CAMPOS, 1993: 123)

No caso, o articulista, no calor dos acontecimentos que antecederam à Tropicália, alude ao impasse produzido em um momento "pós-protesto", em que, de acordo com seu julgamento, dominava, nos festivais, certo saudosismo inoperante, e instituiu-se a cruzada inócua dos "puristas do samba" contra o iê-iê-iê:

*A Banda e Disparada* passariam e deixariam tudo no seu lugar, como estava: Chico, por certo, um grande compositor (já o era antes), e a jovem guarda com seu prestígio inalterado. Impossível fazer o novo com o velho. Pois o novo ainda era Tom & João. (CAMPOS, 1993: 123)

Quando fala, na entrevista, em "organicidade", Caetano Veloso revela uma consciência prévia do que sua intervenção representava naquele impasse. Em tom de autocrítica, Caetano assumia, naquele momento, um papel decisivo à *retomada* por ele defendida, reconhecendo a necessidade dessa *retomada* à legitimação de sua proposta artística. Vale ressaltar que, a partir de tal depoimento, o compositor revela, talvez, intuitivamente, uma postura muito bem definida quanto à MPB; uma atitude crítica e, por que não dizer, culta, que, *desde já*, operava essa legitimação. As palavras de Caetano publicadas em 1966, antes, portanto, do lançamento de seu primeiro disco solo (2), evidenciam que, a ele, desde a sua estréia no panorama artístico e cultural brasileiro, interessava, antes de mais nada, posicionar-se afirmativamente no cenário

artístico-musical brasileiro de onde ele agora passava a falar. A MPB era a casa a que, atualizando o gesto realizado pela Bossa Nova e indo além deste, ele deveria retornar trazendo consigo guitarras, recursos cinematográficos, arranjos da vanguarda erudita, arte *pop* e conquistas da era eletrônica. Desse modo, Caetano e o grupo de artistas que, pouco depois, assumiram o Tropicalismo, puderam ampliar os efeitos dissonantes da Bossa Nova, à medida em que os incluía em uma nova ordem (3). Reatualizando, em princípio, intuitivamente, a proposta oswaldiana, Caetano e seu grupo distendiam a base a partir da qual operariam a síntese antropofágica, superando o impasse entre o tradicionalismo e o iê-iê-iê (4). Diante da constatação do papel hegemônico da indústria cultural na nova ordem do mundo, elegeram como objeto de reflexão e referência à criação os produtos desta, como observamos nesta fala do artista, publicada em 1968:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram, possibilitaram novas expressões. Esse novo processo de comunicação é presa de um esquema maior (as leis estéticas que comandam a produção musical em rádio, disco e TV nascem de necessidades comerciais, respeitos oficiais-estatais, compromissos morais etc. etc.) que representa, muitas vezes, um entrave à inovação (inovar, no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte). Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o "pesquisador puro" é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio. (CAMPOS, 1993: 199-200) (5)

Tendo em vista a discussão contemporânea sobre os efeitos da influência, cada vez maior, dos mecanismos de comunicação de massa no contexto cultural brasileiro, Caetano se coloca de maneira peculiar, em relação a esta. Por um lado, ressalta os benefícios decorrentes das inovações tecnológicas, incorporando-as como mecanismos de criação estética; por outro, efetua a crítica à ordem segundo a qual a produção artística segue a lógica do mercado particularizando o uso dessas inovações de acordo com as vanguardas musicais. Em outras palavras, podemos dizer que Caetano aposta no diálogo entre a cultura de massa e o experimentalismo das vanguardas como saída ao impasse diante das injunções da indústria cultural:

Assim, se poderia pensar que o rádio, a TV, o disco, como meios de comunicação, teriam transformado a própria forma das artes por eles divulgadas, mas que esses meios, com toda a força que eles tinham, trariam em si mesmos o freio às inovações. Creio, porém que a possibilidade do meio novo exigir a forma nova não está esgotada. (...) Por exemplo: os Beatles romperam esse mecanismo, mas só o conseguiram através do poder adquirido através do disco. Você ouviu o disco do Jimi Hendrix, Experience? (...) Jimi é guitarrista e faz as letras de suas músicas. Além disso, ele canta atrás desses sons que ele e o baixo tiram da guitarra, em primeiro plano. E isso que ele canta e você quase não ouve são letras excelentes e difíceis. Eu tenho a impressão de que tudo isso penetrou um pouco como exigência de que se faça a novidade. (CAMPOS, 1993: 199-200)

Contrariando certa linha populista dominante, na década de 1960, entre os intelectuais

de esquerda que conduziam o debate sobre a política e a cultura nacional em veículos informativos de prestígio, como é o caso da *Revista Civilização Brasileira* (6), Caetano Veloso reconhece o valor mercadológico do iê-iê-iê ao passo que frui e assimila a linha mais sofisticada do *rock*. Leva, pois, às últimas conseqüências, a atitude dos expoentes da Bossa Nova, propondo um diálogo entre o autêntico e o inautêntico e a superação da dicotomia entre o sofisticado e o *kitsch*. Nesse ponto, ao passo que propunham uma estética que dava continuidade à linha evolutiva da MPB, Caetano e os tropicalistas superavam certos limites que circunscreviam o campo de ação da Bossa Nova a uma certa classe média requintada. Efetuavam, também, plenamente, o princípio antropofágico, ao promover o diálogo entre essas diferenças culturais. Em suma, afrontavam como propunha Oswald, o tabu e o ícone ao realizarem o salto que possibilitou a imersão da MPB e de suas referências tradicionais na cena *pop* e vice-versa.

Como se pode deduzir dessas intervenções críticas de Caetano Veloso, àquela altura, o compositor, sempre apoiado por Gilberto Gil, demonstra assumir, de modo consciente, uma postura crucial para a revitalização da MPB. A propósito, cumpre ressaltar um aspecto característico do Tropicalismo, tal como Caetano o traduz. Tal aspecto, já vislumbrado na fala de Caetano antes mesmo de o termo "tropicália" virar marca, se confirmará, ao longo dos anos, como um distintivo do seu discurso. Refiro-me, aqui, ao *diálogo* que se instituiu na MPB nesse período, sobretudo, através de Caetano, não apenas com as vanguardas literárias e com a literatura decorrente desta, mas, de maneira geral, com certas linhas do discurso intelectual ou culto. Vale, a propósito, destacar, na produção fonográfica de Caetano Veloso, alguns exemplos em que se observa esse diálogo, muitas vezes comentado pelo compositor. É o caso do LP *Caetano Veloso*, lançado em 1968 antes do coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis*; do LP *Araçá Azul*, obra experimentalista pós-exílio, produzida em 1972; dos CDs *Circuladô* e *Circuladô ao vivo*, de 1992, e dos CDs *Noites do Norte* e *Noites do Norte ao vivo*, respectivamente, de 2000 e 2001, entre tantos outros exemplos em que tal diálogo se explicita. No que diz respeito às vanguardas, vale lembrar, como significativa à consagração do Tropicalismo no cenário intelectual brasileiro, o diálogo de seus compositores com os poetas do Concretismo; especialmente, o diálogo entre Augusto de Campos e Caetano Veloso, a partir do qual o discurso oswaldiano vai se integrando ao do tropicalista como uma espécie de *referência legitimadora*. Podemos observar isso, por exemplo, nesta fala do compositor em entrevista feita pelo concretista no final da década de 1960:

É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo debochediante da mania de seriedade em que caiu a BN. (...). Uma outra importância muito grande para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre a poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo. (CAMPOS, 1993: 204-5)

Importa destacar, no fragmento acima, que o compositor traduz sua postura a partir de pressupostos articulados em um contexto cultural que, em princípio, se poderia pensar alheio ao contexto de produção da MPB na década de 1960, qual seja, o contexto de

certa produção literária brasileira articulada na década de 1920, retomando tais pressupostos como legitimadores de sua proposta artística. Cumpre dizer, a propósito, que o *trânsito* entre o *pop* e o "culto" se constituirá como um dado característico do modo como, ao longo de sua trajetória, Caetano Veloso se insere no contexto da MPB e, de maneira geral, no debate sobre a produção cultural brasileira. Passados mais de trinta anos do surgimento da Tropicália, os ecos desse diálogo podem ser ouvidos ao longo de sua obra fonográfica, que, com o tempo, foi incorporando outras referências literárias, filosóficas ou que dizem respeito ao saber culto ou a cultura letrada como pressupostos de novas propostas artísticas. Tal é o caso do recente *Noites do Norte*, em que o autor transforma em canção um trecho da obra do abolicionista Joaquim Nabuco. Ao fazê-lo, incita, indiretamente, uma polêmica sobre a idéia da escravidão como uma marca nacional, a partir da revitalização lírica do discurso de um representante de um setor conservador da intelectualidade brasileira pós-colonial (7).

Agora, como já se observava na década de 1960, as referências eruditas são, também, *mediadores* a partir dos quais Caetano instaura um discurso sobre o Brasil e sobre a realidade brasileira, levando em conta um contexto cultural mais amplo. Cumpre ressaltar, esse diálogo com a erudição, que se institui como uma marca característica de sua obra, resulta, também, como um mecanismo de legitimação de seu discurso para além desta. É o que podemos observar na entrevista recente de Caetano Veloso à *Revista Cult*:

Oswald foi o ponto que uniu todos os envolvidos direta ou indiretamente nas atividades que cercaram o tropicalismo. Tanto os Campos quanto Zé Celso, Oiticica como Zé Agrippino, Antônio Cícero e Zé Almino, Duprat, Rogério Duarte, Torquato, Waly, todos concordavam a seu respeito. O patriarca do matriarcado de Pindorama, o antropófago indigesto, o modernista mais conseqüente porque mais irresponsável. (VELOSO, 2001: 50)

Nesse novo contexto, Caetano volta a falar de Oswald juntando essa menção a diversas outras relativas à sua formação intelectual. Estas vão sendo comentadas pelo artista a partir das perguntas feitas pelos entrevistadores, cuja tônica incide sobre as referências cultas do entrevistado. Em alguns pontos da entrevista, Caetano chega a falar diretamente sobre sua relação com os livros, e sobre como essa relação veio a definir ou confirmar sua postura artística:

(...) a leitura do William Saroyan me fez intuir o que era o mundo de possibilidades dessa idéia das rupturas do modernismo. Eu era muito garoto, mas aquilo me engajou, eu me engajei com aquilo, eu me tornei torcedor daquela atitude, me tornei um modernista, de imediato, ao ler William Saroyan. (VELOSO, 2001: 50)

Mais adiante, ele fala de como, antes de entrar em contato, diretamente, com as vanguardas literárias e filosóficas que iriam marcar sua atuação na década de 1960, começou assimilando a produção literária pós-guerra, que viria a ser a base da sua formação:

Logo tomei contato, no primeiro número (da Revista Senhor) que tive na mão, com um conto lindíssimo da Clarice Lispector, "A imitação da rosa". Pensei: "Isso é mais bonito que o William Saroyan, e é uma mulher, no Brasil", eu não acreditava. E havia

uns textos curtos, muito perspicazes e modernos e irônicos e bem feitos do Paulo Francis, que me encantavam (...) E, finalmente, meses mais tarde, um conto do Guimarães Rosa (...). No ano seguinte (1960), eu me mudei para Salvador, com esse acervo imenso para mim na verdade, embora eu não tivesse uma infância num ambiente literário. (VELOSO, 2001: 46)

É interessante observar como esse aspecto ganha importância fundamental, a partir do momento em que o diálogo de Caetano com a instituição literária se revela como um distintivo de sua postura ambígua com relação à ordem mercadológica em que se insere sua atividade artística, transformando-se em um mecanismo e em um parâmetro à criação. Isso se torna significativo, sobretudo, se pensarmos na fragmentação da cultura letrada, decorrente, em parte, da popularização do ensino formal, implicada nas reformas educacionais realizadas a partir do Estado Novo, como um fenômeno decisivo à formação intelectual de certa classe-média constituída após a segunda guerra (8). Tal fenômeno se revela, como se observa em seu depoimento, na maneira como foi se dando a formação de Caetano Veloso, a partir do encontro fortuito com obras que surgiam em seu ambiente doméstico, ou através de veículos culturais como a *Revista Senhor*, que surgem, em parte, como resultado dessa popularização:

Mas não havia livros na minha casa. Aquela frase na minha canção "Livros" é quase um desabafo, um lamento autobiográfico. Nossa casa era imensa, um sobradão daqueles enormes, antigos, do recôncavo da Bahia, (...) Mas não tinha uma biblioteca. Nem sequer uma estante com livros. Mas havia livros em minha casa. Uns livros fugazes que estavam sempre nas mãos de minha mãe – que era a única pessoa que eu via dentro de casa lendo. (VELOSO, 2001: 43)

A propósito, cabe, aqui, levar em consideração o breve comentário em que o crítico Antonio Candido se refere ao fenômeno da "generalização" do saber letrado instituído ao longo do século XX, após a década de 1930, como um evento análogo ao que aconteceu à música popular nesse mesmo período, e a relação desse fato com o que sucedeu à música popular nos anos 60:

(...) na música popular ocorreu um processo equivalente de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário (VELOSO, 2001: 198)

Tal fenômeno, que tornou possível a Bossa Nova, junto com o fato da rotinização de certos segmentos do saber letrado, observada a partir da década de 1930, e mais a nova ordem instituída a partir dos anos 1960, quando a indústria cultural se afirma,

mundialmente, como força hegemônica, compõem, em suma, um conjunto de condições a partir das quais se tornou possível a retomada da linha evolutiva da MPB, nos termos anunciados por Caetano Veloso. Estas definiram o caráter híbrido da sua obra fonográfica, resultante do cruzamento de discursos produzidos em diferentes esferas da atividade cultural, bem como a postura ambígua que o artista assumiu diante da constatação da força hegemônica da cultura de massas no contexto mundial :

Naquela época, essa colaboração de gente da alta cultura com a cultura de massa e a indústria cultural era uma amostra de independência e coragem, como na arte pop e no cinema de Godard. E também no caminho inverso, saindo do popular para o erudito, como nas experiências dos Beatles e dos tropicalistas. Mas evidentemente as coisas não são assim fáceis e lineares. Mais tarde, houve uma necessidade e um refluxo da idéia de volta aos cânones mais tradicionais e um cuidado com a idéia de alta e baixa cultura. Nos Estados Unidos, misturaram muito e depois houve muita reação, "high", "low" (...) Mas o meu caso pessoal terminou pondo o João Gilberto no centro da resolução das perspectivas estéticas, criativas e receptivas. (VELOSO, 2001: 51)

Hoje, quando o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, ou seja, à medida em que esses princípios se transformam em valor negociável, e tais procedimentos foram incorporados à cultura de massa, Caetano Veloso ainda, se coloca, na esfera de produção da indústria cultural, como uma espécie *deconsciência limite*:

Nós já falamos na palavra "produssumo" que o Décio cunhou. Mas essa própria palavra, hoje, oscila, treme, por causa de vários fatores que atingem com a experiência que nós temos do pensamento crítico como se desenvolveu daquela época para cá. Por exemplo, se você chama - como eu chamei, e chamei de propósito, repetidas vezes, nessa entrevista que dei para o lançamento do *Noites do Norte* - aquilo que você apresenta para julgamento, para a fruição pública de produto, isso causa um mal-estar em todas as pessoas envolvidas. (VELOSO, 2001: 51)

Tal é o que ocorre, por exemplo, no caso do recente *Noites do Norte*, em que a recuperação lírica de uma fala erudita sobre um problema estrutural da sociedade brasileira, dá o tom inicial à reflexão sobre a possibilidade de existência da música popular brasileira, não apenas como um meio efetivo de comunicação de massa para a poesia, mas, também, como um veículo capaz de exprimir, em uma síntese poética, as tensões próprias de nossa identidade cultural.

## Notas

(1) A propósito, cf. *Manifestos Antropófago* e *Pau Brasil*, escritos por Oswald, que representam uma das tendências estéticas que se tornaram hegemônicas após a década de 1920.

(2) LP lançado em 1968, no mesmo ano do LP coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, que reúne os artistas então ligados ao Tropicalismo.

(3) A respeito do Tropicalismo e da Geração Tropicalista, na qual também se destaca bastante a atuação do compositor Gilberto Gil, cf. Celso Favareto (1996) e Augusto de Campos (1993).

(4) Caetano afirma, em entrevista a Augusto de Campos, ter composto *Tropicália* uma semana antes de assistir à montagem de *O Rei da Vela*, em 1967. Teria sido esse seu primeiro contato direto com a obra de Oswald. Cf. Augusto de Campos (1993), p. 204.

(5) Caetano responde a pergunta formulada pelo autor: "Você acha possível, Caetano, conciliar a necessidade de comunicação imediata (tendo em vista as grandes massas) com as inovações musicais?"

(6) Surgida em 1965 e extinta em 1968, às vésperas do AI5, a *Revista Civilização Brasileira* foi uma das publicações cultas de maior difusão na história desse tipo de imprensa periódica. A propósito, cf. MOTA, Carlos Guilherme (1994), p. 205-29.

(7) Refiro-me à obra *Minha Formação*, de Nabuco, de 1900 e reeditada em 1999 pela Topbooks. Eis parte do trecho do livro aproveitado por Caetano: "A escravidão permanecerá por muito tempo ainda como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou (...)". A propósito, sobre Noites do Norte, cf. SOVIC, Liv (2002).

(8) Para uma contextualização do panorama cultural brasileiro a partir da revolução de 30, cf. CANDIDO, Antonio (2000).

## Referências

CAETANO VELOSO. *Revista Cult*, São Paulo, n. 49, ano V, agosto de 2001.

CAMPOS, Augusto de (1993). *O Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed., São Paulo: Perspectiva.

CANDIDO, Antonio (2000). "A Revolução de 30 e a Cultura". In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela Noite e outros ensaios*. 3. ed., São Paulo, Ática, 2000.

FAVARETO, Celso (1996). *Tropicália Alegoria Alegria*. 2. ed. São Paulo, Ateliê Editorial.

MOTA, Carlos Guilherme (1994). *Ideologia da cultura brasileira (1933\*1974)*. 8. ed., São Paulo: Ática.

NABUCO, Joaquim (1999). *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Topbooks.

SOVIC, Liv (2003). "Vozes ouvidas nas *Noites do Norte*: etnicidade dominante na obra recente de caetano Veloso". *Anais do VIII Congresso da Abralic - Mediações*, Belo Horizonte, ABRALIC/UFMG, 23 a 26 de julho de 2002, CD-ROM.

# DOSSIÈ BIOGRAPHIE ET IMAGINAIRE DE L'ARCHIVE

Prof. Dr. Bernard Andrès  
(Universidade do Quebec em Montreal - UQAM)

## AVANT-PROPOS

Les textes qu'on va lire émergent du séminaire d'études avancées que j'ai animé à l'Université du Québec à Montréal entre septembre et décembre 2003. Il s'inspire, d'une part, de mon travail de recherche et de création sur les biographies d'aventuriers du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment ma biographie de Pierre de Sales Laterrière) et, d'autre part, de mes travaux sur l'imaginaire et l'archive littéraire, menés les projets [ARCHÈ-ALAQ](#) et [IRMA](#).

L'idée de départ consistait à se demander ce que la biographie devait à l'imaginaire de l'archive. En quoi, dans la biographie, les catégories narratives du vraisemblable et "l'effet de réel" reposent-elles sur un "effet d'archive"? Quel rapport l'imaginaire entretient-il avec le document ancien et, dans le récit historique, quelles contraintes impose l'archive à l'invention? Mais aussi, comment l'écrivain en dispose-t-il? La perspective sera tout à la fois théorique et pratique, puisqu'on examinera les stratégies d'écriture à l'œuvre dans les récits de vie et les "romans d'archives" (Debray-Genette et Neefs). Quels rapports l'imaginaire entretient-il avec le document ancien et quelles contraintes impose l'archive à l'invention (cas de Claude Simon)? Mais aussi, comment l'écrivain en dispose-t-il pour inventer sa propre "configuration d'archives"? Composer le récit de vie c'est disposer les pièces archivistiques dans un certain ordre en vue d'un projet narratif et rhétorique. Composer: c'est aussi négocier avec l'archive, comme on compose avec ses créanciers (reconnaissance d'une dette). Antagoniste, l'archive le devient alors et devient même protagoniste dans le récit. Véritable personnage du roman, elle réapparaît régulièrement comme adjuvant ou opposant à la quête du "héros". Mais qu'entend-on par "invention", ou par "création" dans la biographie? Comment éviter complètement la dérive fictionnelle? Si la narration d'une vie exige une certaine forme de rigueur et de fidélité par rapport au personnage et aux événements qu'il a réellement vécus, ce "réel" n'est jamais un donné empirique. Encore moins un tout cohérent, homogène, prévisible. Le foisonnement d'une existence, les avatars d'un sujet, la question même du "moi", autant d'aléas qui forcent le biographe à *construire* son objet. Non pas de toutes pièces, mais avec les archives éparses dont il dispose (d'autres biographies, des mémoires). Il doit aussicomposer avec celles qu'il doit encore trouver (correspondances, archives privées et publiques, etc.). Et cette construction de l'objet, pour n'être pas encore de la création, est déjà de l'invention, au sens rhétorique du mot.

Après avoir reçu un certain nombre de chercheurs confrontés à ces problèmes dans

leur propre travail d'écriture (1), les membres du séminaire ont, tour à tour, exposé leurs réflexions sur le sujet et risqué même, parfois, des exercices d'écriture mettant en scène (ou en pratique) les questions soulevées par le sujet. C'est la trace de ces interrogations qu'on trouve ici recueillie, à l'initiative de Sérgio Barbosa de Cerqueda qui visita notre atelier et se proposa d'en donner l'écho dans l'archive virtuelle du Web.

Ce recueil comporte donc des textes sur les pratiques du biographique avec des réflexions des étudiants de la Maîtrise en Études Littéraires de l'UQAM qui ont participé au Séminaire "Biographie et imaginaire de l'archive":

- Catherine Dalpé. "Archives imaginaires dans *L'Apprentissage du roman* de Benjamin Jordane".
- Chloé Engel Spandonide. "*W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec: L'autobiographie qui déconstruit pour exister".
- David Faust. "Archive, biographie et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon".

### **Bernard Andrès**

Professeur titulaire, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal

CP 8888 - Succursale Centre-ville, Montréal, Québec, Canada, H3C 3P8

Directeur du Projet de recherche "[Archéologie du littéraire au Québec](#)" (ALAQ)

Page personnelle: <http://www.er.uqam.ca/nobel/r26770/alaq.ba.html>

### **Notes**

(1) Catherine Viollet (Paris-ITEM/CNRS), du projet "Genèse et autobiographie"; Yvan Lamonde (Université Mc Gill), biographe de Louis-Antoine Dessalles (1994); Marcel Olscamp (Université d'Ottawa), biographe de Jacques Ferron (1997) et Pierre Monette (Vieux-Montréal), biographe de Saint-John de Crèvecoeur (2003).

## ARCHIVES IMAGINAIRES DANS *L'APPRENTISSAGE DU ROMAN* DE BENJAMIN JORDANE

par Catherine Dalpé

(Étudiante de la Maîtrise en Études littéraires de l'UQAM)

Le genre biographique a de tout temps été très populaire auprès de toutes les sphères de la société; à l'époque du formalisme littéraire, ce genre primordial est toutefois boudé par les intellectuels, qui prônent alors la mort de l'auteur, créant ainsi un désintérêt momentané face aux textes biographiques. On voit cependant une recrudescence de l'attention accordée à la biographie depuis le milieu des années 80, alors que la figure de l'auteur réintègre graduellement son statut dans l'analyse textuelle, et prend même place à l'intérieur du texte. Depuis, même en ne tenant pas compte des biographies populaires d'artistes, autorisées ou non, on peut remarquer le nombre grandissant de biographies d'intellectuels et d'écrivains, dont les formes textuelles n'en finissent pas d'innover. L'écriture biographique, dans son acception habituelle, suppose d'emblée certains éléments; on s'attend à y retrouver le récit de vie d'un personnage historique, récit rendu possible grâce à l'utilisation d'archives liées à son histoire qui ont été conservées. L'existence de ces archives semble à la fois prouver l'importance du personnage ainsi que légitimer la publication du récit de son existence. La biographie dite postmoderne va remettre en question ce caractère historique, voire scientifique, que s'était donné le genre en mettant en scène, à l'intérieur même de la biographie, plusieurs difficultés inhérentes à l'écriture biographique.

Dans le cadre de cette étude, nous mettrons plus avant de quelle manière l'archive, attestée comme seul élément capable de prouver l'authenticité d'une biographie, peut aujourd'hui servir à rendre compte de l'impossible vérité de la représentation. L'œuvre de Benjamin Jordane, *L'Apprentissage du roman* (JORDANE, 1993), qui se présente d'abord comme un journal personnel, permettra notamment d'explorer un nouveau traitement de l'archive. Afin de mieux saisir le processus qui entraîne l'archive de la vérité vers la fiction, il sera nécessaire d'explicitier la relation entre Benjamin Jordane et Jean-Benoît Puech, qui dit établir, présenter et annoter le texte de Jordane, mais qui en est vraisemblablement le seul et unique auteur. À travers ce labyrinthe biographique et textuel, il sera donc possible de mieux comprendre la relation entre le biographe postmoderne et son biographé, ainsi que le mensonge qui les unit, notamment par le recours de l'écrivain à un procédé de transposition de l'archive première, qui vient pervertir l'effet de vraisemblance que celle-ci amène généralement au sein de la biographie. Le biographe fait donc ici une utilisation nouvelle de l'archive, qui mérite une attention particulière, non seulement à cause de son originalité, mais également lorsqu'on songe à la vérité camouflée derrière cette vaste supercherie biographique, qui, elle, suppose et suggère une nouvelle conception de la biographie et de l'utilisation de l'archive.

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Benjamin Jordane, il est impossible d'en rendre compte sans d'abord parler du casse-tête complexe dans lequel elle est embourbée et de celui qui l'y a impliqué; en effet, la personne de Jordane, s'il en est une, ne peut être détachée de celle de Jean-Benoît Puech, ce dernier constituant en quelque sorte l'original de la copie transposée qu'est Jordane. Puech est un chercheur-enseignant français contemporain qui présente un intérêt marqué pour les bibliothèques imaginaires, les légendes biographiques et autres supercheries; sa bibliographie témoigne de ce fait, puisque, à titre d'exemple, dès sa première publication, *La bibliothèque d'un amateur* (1979), il s'emploie à élaborer un cahier de lecture contenant des récits et commentaires à propos de textes inexistantes. Par la suite, il fera paraître dans des revues universitaires un certain nombre d'articles portant sur la théorie biographique ainsi que des études sur ses écrivains de prédilection, dont Louis-René des Forêts (1) fut sans doute le plus marquant dans sa carrière.

Si l'on en croit une des récentes publications de Puech (2000), *Louis-René des Forêts, roman*, qui prend la forme d'un journal personnel, l'auteur aurait entretenu une relation suivie pendant près de vingt ans avec cet écrivain qu'il a admiré, prenant la peine de relater leurs différentes rencontres et conversations. Au fil de son journal, et en apprenant à connaître LRF, Puech se serait aperçu qu'il avait forgé, dans son esprit et dans ses écrits, une fausse représentation de cet écrivain, plus fidèle à l'idée qu'il s'était faite de lui en lisant ses romans qu'à la réalité: "*Aurais-je projeté sur Louis-René mes préoccupations les plus personnelles, au point depuis près de vingt ans de ne rien voir de sa vraie vie?*" (PUECH, 2000: 52). Cette révélation lui aurait été confirmée par LRF, qui, après avoir lu des extraits du journal, qu'il considéra compromettants et loin de la vérité, lui aurait refusé le droit de le publier. Malgré cet interdit, le désir de publication étant plus fort que la volonté de se taire, Puech aurait transposé et publié son journal sous le titre de *L'Apprentissage du roman*, en signant ses propres écrits du pseudonyme de Benjamin Jordane. Il initie ainsi une vaste entreprise de mystification littéraire, qu'il entretiendra dans ses publications ultérieures.

On a pu remarquer ci-haut l'emploi du conditionnel dans l'explication de la relation entre Jordane et Puech. Cette ambiguïté est due au fait qu'il est extrêmement difficile de croire aux paroles, autant implicites qu'explicites, d'un écrivain qui s'emploie ainsi à détourner le lecteur de la vérité. Pourtant, le canular est si bien orchestré que, dans *L'Apprentissage du roman*, rien ne permet de croire que Puech serait le véritable auteur de l'œuvre. L'affirmation du contraire dans *Louis-René des Forêts, roman* donne à ces textes un caractère vraiment paradoxal, le lecteur ne sachant plus s'ils sont biographiques, autobiographiques ou carrément fictionnels. On se trouve en effet devant le journal intime de Puech, auquel il a fait subir, d'abord, une transposition et, ensuite, une transformation plus fondamentale qui est celle de l'invention de faits et de personnages (à laquelle nous nous attarderons plus longuement un peu plus loin). Il importe bien sûr de comprendre pour quelles raisons Puech s'est donné pour tâche de transposer les faits de son journal; si on croit ce que Puech lui-même en dit, le refus de LRF de voir le journal publié est à la base de cette décision, mais lorsqu'on examine plus profondément les motifs de l'auteur, on peut s'apercevoir que ce travail correspond tout à fait à la conception que se fait Puech de la biographie et du "personnage biographique", qu'il explicitera dans d'autres

publications, récits et articles.

Puech semble avoir une conscience aiguë du fait que les écrits biographiques ne permettent que la représentation, opposée à la "présentation", de la vie réelle, ce qui signifie, dans cette perspective, que nul récit de vie ne peut vraiment refléter la réalité. Cette réalité transformée par la représentation est d'autant plus altérée qu'on se trouve en présence d'un journal intime d'écrivain: "on créditerait volontiers l'écriture intime d'une sincérité qu'elle ne possède pas toujours." (MADELÉNAT, 1984: 115) Puech se posant comme personne extérieure pour commenter le texte autobiographique de Jordane, il veut mettre en relief la thèse qu'il annonçait quelques années plus tôt: "*l'intermédiaire de narrateurs réels rend la réalité plus sûre que celle de l'écrivain, truquée par son penchant pour la fabulation*" (PUECH, 1985: 281). Puech aurait pu renoncer carrément à son projet de publier son journal, mais il s'emploie pourtant à lui faire subir des transformations telles que les faits qu'il contient ne lui appartiennent plus et n'ont même plus rien à voir avec les événements de sa propre vie, chose qu'il considèrerait toutefois comme véridique avant même que le texte ne soit transposé. Ce travail acharné, qui, en fin de compte, ne peut apporter ni le respect (celui qu'on pourrait accorder au jeune homme qui s'initia à la littérature avec le grand LRF), ni la reconnaissance (puisqu'il ne s'en proclame pas l'auteur) au véritable créateur, ne peut être que la démonstration de ce fait que le biographique ne présente la réalité que dans la mesure où on veut bien y croire.

Cette vérité presque absolue qu'on attribue trop souvent aux faits relatés dans les biographies, celles-ci considérées par beaucoup au même titre que des rapports historiques, voire scientifiques, ainsi que dans les autobiographies, où le lecteur suppose d'emblée la vérité des faits rapportés puisque c'est celui qui les a vécus qui les décrit, est contredite avec vigueur par *L'Apprentissage du roman*. La raison principale pour laquelle on accorde habituellement tant de crédit historique aux écrits autant biographiques qu'autobiographiques s'explique par l'utilisation de l'archive, qui vient cautionner les faits présentés; dans le cas de *L'Apprentissage du roman*, Puech va se servir de ses archives personnelles (si on en croit sa démonstration dans *Louis-René des Forêts. roman*) afin de créer le récit de la vie de l'écrivain Benjamin Jordane: "*Dès mon journal, dès ma vie même, j'ai changé la personne réelle en personnage, selon mon fantasme [...]. J'ai projeté, déformé, fabulé, transposé mais immédiatement, dans une invisible invention*" (JORDANE, 1993: 239). L'archive réelle ainsi mise en récit permet à la fois de faire croire à la réalité des faits exposés, mais également de mettre en scène la problématique inhérente à l'utilisation de l'archive dans l'écriture biographique. Même si l'archive semble être en mesure d'attester les faits présentés dans les récits biographiques et autobiographiques, il demeure néanmoins évident que c'est le biographe qui décide ce qu'il fait de ces trouvailles archivistiques; il existe probablement autant de traitements de l'archive que de biographes, et Puech démontre avec *L'Apprentissage du roman* que celui qui se lance dans l'écriture biographique peut pratiquement faire ce qu'il veut de l'archive, dans la mesure où son récit demeure vraisemblable.

Maintenant que la problématique complexe qui construit l'œuvre de Puech est exposée, on pourra voir comment cela se traduit dans l'écriture même de *L'Apprentissage du roman*. La préface de l'œuvre, signée Puech, est particulièrement intéressante en ce qui concerne le traitement de l'archive; cet avant-

propos sert à asseoir la véridicité du texte qui va suivre et, lorsqu'on connaît la provenance apparemment autobiographique de ces écrits, il est évidemment remarquable de voir comment Puech s'y prend pour faire croire à la réalité de l'existence de Jordane. Puech explique donc quel est l'intérêt dû à l'œuvre de Jordane, de quelle manière sa vie a été bouleversée par sa rencontre avec l'écrivain Pierre-Alain Delancourt, en passant de la naissance de sa vocation littéraire à la fin de sa relation avec Delancourt; il devient vraiment fascinant lorsqu'il se met à raconter comment cette publication est devenue possible grâce à la découverte d'archives concernant Jordane: "*Dans la masse considérable des écrits de Jordane dont on nous a confié l'édition (près de 10 000 pages retrouvées actuellement), le Journal constitue l'ensemble le plus important*" (JORDANE, 1993: 13). Suit une affabulation sur le fait que Jordane avait déjà entrepris un classement raisonné et la dactylographie de ses archives personnelles, ce qui a grandement facilité la tâche des éditeurs. Le recours à l'archive serait donc ici, ainsi que cela l'est habituellement le cas chez les autres biographes, annoncé comme primordial et essentiel à la constitution et à la publication d'une biographie, qui n'aurait pas été possible sans cela; le canular ainsi posé, Puech peut parler de Jordane sans jamais se dévoiler.

On voit donc que Puech se dissocie entièrement de toute attache biographique avec Jordane, se posant simplement comme celui qui a rendu possible la publication de ces écrits inédits, qu'il se fait un plaisir évident de commenter; à ce titre, le nombre et la longueur des notes de bas de page est absolument effarant. Puech profite de cette possibilité technique pour amener une profusion d'informations qui ne figurent pas dans le texte du journal sur la vie et l'œuvre de Jordane. Cette surabondance permet même de mettre en doute la véracité des faits rapportés, les notes étant tellement nombreuses qu'on semble assister à une parodie de la forme. En plus de la forme première du journal intime, où sont ajoutées de nombreuses précisions biographiques non amenées par l'autobiographe, l'œuvre se transforme en une étude sérieuse, universitaire, des faits de la vie de Jordane, de son œuvre, de ses rencontres, de lectures influentes mentionnées dans le journal; chaque nouvel élément à droit à son commentaire, à son explication, voire à son interprétation de la part de Puech, qui connaît apparemment mieux Jordane que lui-même semble se connaître; alors que Jordane écrit: "Pierre-Alain Delancourt et sa femme m'ont reçu très simplement et chaleureusement dans leur merveilleuse maison de campagne.", Puech va en profiter pour exposer son "savoir" presque omniscient:

[En note de bas de page] Jordane n'a pas retenu pour son *Journal d'apprentissage* (dont il avait envisagé la publication) les passages de son *Journal intime* dans lesquels il évoque le *charme* de la propriété des Delancourt et son attachement immédiat pour des lieux qui lui rappellent la maison de campagne de ses grands-parents, près de Fontainebleau, où il passait avec son frère la plupart des "Dimanches d'automne" évoqués dans *Ma Tasse de thé*. (JORDANE, 1993: 29)

Dans cette œuvre, l'archive principale est annoncée comme le journal de Jordane, mais ce genre de note, dont l'exemple cité ci-haut n'est qu'un parmi tant d'autres, permet évidemment de douter des faits exposés, alors que Jordane ne fait nulle part mention de ces détails de sa jeunesse et de leur influence sur sa vie d'adulte et d'écrivain. Ici, il est certain que Puech invente allègrement, mais, comme c'est le cas dans nombre de biographies, le biographe n'est pas tenu de rendre compte de toutes

ses sources, ce qui n'empêche pas qu'une certaine vérité puisse souvent être rapportée. On notera cependant que ce genre de réflexion sur l'œuvre d'un écrivain permet de soupçonner l'invention, comme c'est bien le cas ici.

Ce dernier exemple vient exposer la manière dont Puech détourne habilement l'attention du lecteur tout au long du journal afin de faire croire au subterfuge élaboré dans la préface. Pourtant, ce qui met vraiment la puce à l'oreille quant à la vérité de ce récit de vie ne se trouve pas seulement dans les notes de bas de page, bien que celles-ci nous fournissent de bonnes raisons de douter des faits relatés, mais bien à la fin du récit, alors que Jordane énonce son désir de transposer les éléments de son journal personnel afin qu'il soit publiable. Comme ce fut le cas pour Puech avec LRF (récit qu'on retrouve dans *Louis-René des Forêts, roman*), Jordane se voit refuser par Delancourt le droit de publier des extraits de son journal relatant certaines de leurs rencontres et de leurs discussions. En effectuant la transposition des personnages et des faits compromettants, Jordane espère être à l'abri des reproches de son mentor qui, de l'avis de Jordane, n'a pas du tout compris le véritable fondement du journal, qui n'est pas un compte-rendu de leur relation, mais une fiction mettant en scène des personnages "réels":

La transposition éviterait que mon journal ne soit réduit à un témoignage sur PA [Pierre-Alain Delancourt], comme l'a fait PA et comme d'autres le feront peut-être après lui.

Le changement de genre, du "journal" au "roman", montrerait que l'Auteur évoqué, son œuvre et ses silences, ne sont que d'impurs produits de mon imagination. (JORDANE, 1993: 239)

Jordane prend ainsi en charge l'entière responsabilité à propos des faits exposés, tout en ayant la lucidité de voir que cette subjectivité transformatrice des faits, qui caractérise son écriture, ne pourrait être comprise que par la démonstration du processus qui l'y a mené. Le mensonge se trouve donc dans le corps du texte avant même que la transposition soit effectuée, et c'est cette même transposition annoncée qui permettra au lecteur de comprendre la situation de Jordane et son écriture.

L'habileté particulière de Puech réside principalement dans la finale du texte (p. 241-243), où la première entrée du journal est reprise textuellement, mais avec de nouveaux noms de personnages et de lieux; la transposition ainsi effectuée, on peut voir ses effets sur le texte. Dès la lecture de cet extrait, le lecteur est pris par le désir d'authentifier tous les faits qui lui ont été exposés par Jordane, tout en sachant fort bien que cet exemple (qui clôt le *Journal*) vient démontrer le travail de transposition effectué sur le texte original, dont *L'Apprentissage du roman* n'est aussi qu'une transposition. À l'intérieur du texte même, ces trois pages transposées sont le principal argument en faveur de la fiction, mais lorsqu'on a la chance de comparer cette œuvre avec *Louis-René des Forêts, roman*, on se trouve devant une preuve irréfutable que le journal de Jordane est loin de présenter des faits auxquels on pourrait accorder quelque crédit biographique ou historique. En effet, cette dernière œuvre reprend, encore textuellement, les notes du journal de Jordane, mais en remplaçant le nom de Jordane par celui de Puech, le nom de Delancourt par celui de LRF, ainsi que tous les noms de lieux par ceux où Puech dit réellement vivre (p. 11-

13). Puech viendrait de cette manière dévoiler son mensonge, avouant que le journal publié il y a plus de sept ans sous le nom de Jordane n'était autre que le sien propre auquel il avait fait subir cette fameuse transposition. Puech présente *Louis-René des Forêts*, roman comme l'original de son journal qui a servi d'archive dans la constitution de *L'Apprentissage du roman*, mais il avoue également que la transposition de son propre journal l'a obligé, un peu malgré lui (ce dont on peut douter), à inventer des faits. Alors que l'archive sert habituellement à authentifier les écrits biographiques, l'archive ici mise en récit, qui s'avère en partie fictionnelle ainsi que le démontre l'entière démarche de Puech dans cette œuvre, sert de fondement à la construction d'une fiction.

Examinons donc maintenant comment Puech s'y prend pour insérer des archives inventées, autant de nature biographique que littéraire, dans le journal de Jordane, ainsi que l'effet que celles-ci ont sur le lecteur. On ne peut d'abord traiter tous les faits transposés comme étant le fruit de l'invention de Puech; si on croit à l'explication de Puech dans *Louis-René des Forêts*, roman, la plupart des événements relatés dans *L'Apprentissage du roman* possède un fond de vérité. Il n'en demeure pas moins que Puech ne se contente pas de changer son nom, ceux de ses connaissances et les noms de lieux: il forge littéralement une vie et une production littéraire à Jordane, lui faisant ainsi acquérir une autonomie biographique, une existence cohérente. À partir du moment où Puech attribue à Jordane des relations autant que des œuvres littéraires qui sont absolument étrangères à sa propre vie, il ne transpose plus: il invente un personnage. Cette création biographique démontre, par le recours à une forme littéraire établie, ce que Puech explicite dans son journal: "[Le biographique] transforme, pour ainsi dire sur le vif, une personne en personnage, un auteur en image, un sujet, en objet dans l'espoir de vaincre leur précarité" (PUECH, 2000: 38), idée qu'on retrouve telle quel, à quelques virgules près, dans *L'Apprentissage du roman*. En plus de détourner le lecteur de sa propre vie, Puech exprime ainsi sa position face aux écrits biographiques qui, selon lui, n'offrent aux lecteurs que représentations et, à la limite, faussetés; celles-ci sont toutefois si bien inscrites dans un processus littéraire, surtout dans le cas de biographie d'écrivain, que les faits fictionnalisés passent pour la vérité.

En exposant ainsi que toute œuvre biographique ou autobiographique contient une part de fiction, Puech vient contredire toute une tradition qui voulait croire que ces genres littéraires s'opposaient au genre du roman précisément par cette caractéristique qu'ils présentaient des faits véridiques. On pourrait même ajouter à cela que la forme autobiographique, ici attestée par le journal intime, fait automatiquement présumer de la vérité des faits exposés: "*Dans le cas de l'autobiographie, le lecteur suppose plus facilement la vérité des faits rapportés puisque c'est celui qui les a vécus qui les décrit*" (LEJEUNE, 1975: 33). Avec la forme du journal, il est donc très difficile de vérifier la vérité (ou la fausseté) des faits, surtout lorsque le préfacier a annoncé au tout début que la publication avait été rendue possible grâce à de véritables archives écrites de la main de l'autobiographe. Dans la masse de ces archives, on en retrouve qui sont vraisemblablement fausses, servant principalement à faire croire à l'existence de Jordane. C'est lorsqu'on compare les faits de *L'Apprentissage du roman* avec ceux de la vie de Puech qu'on peut mieux remarquer le caractère fictif de nombreuses rencontres que fait Jordane, de projets qu'il évoque, ainsi que de plusieurs anecdotes racontées. Le Puech transposé en Jordane devient littéralement Benjamin Jordane, une

vie à part entière, une existence représentée qui semble porter en elle autant de valeur que n'importe quelle vie réelle.

L'archive littéraire occupe également une très grande place dans l'œuvre de Puech / Jordane; puisque Jordane est un littéraire, d'abord étudiant puis plus tard enseignant, Puech devait non seulement ponctuer le récit de la partie de sa vie racontée d'œuvres marquantes, mais aussi d'une production littéraire qui voulait en même temps justifier l'intérêt qu'on pouvait porter à cet écrivain. Jordane se retrouve donc avec, pour archives personnelles, une impressionnante collection de textes littéraires, plus souvent inédits que publiés, ainsi qu'une grande quantité de correspondances. Comme le suggère la tradition hagiographique, qui a transmis son élitisme à plusieurs biographes modernes, le biographé doit être un personnage important, assez pour qu'on prenne le temps de publier ses œuvres inédites, de vouloir les faire connaître. En donnant ainsi une production littéraire substantielle à son personnage de Jordane, Puech ajoute crédibilité et authenticité à son intérêt pour cet écrivain. Ces activités littéraires, reconnues grâce à l'archive, contribuent grandement à faire croire à la vérité biographique de Jordane et veulent vraisemblablement assurer de la réalité de son existence. Ces écrits mentionnés, dont la quantité passe curieusement de "près de 20 000 pages" (PUECH, 1991: 171) à "près de 10 000 pages" (JORDANE, 1993: 5), constituent les archives de la vie de Jordane, lui donnent un corps plus palpable, capables de prouver son existence réelle, du moins en tant que représentation. L'invention d'événements biographiques peut produire cet effet, mais de façon limitée, alors que les traces écrites, comme c'est le cas dans les biographies historiques classiques, constituent une preuve légitime et courante de l'existence et du contenu d'une vie.

En plus des nombreuses mentions de l'existence de correspondances entre Jordane et Delancourt (ainsi qu'avec plusieurs autres personnages), dont on annonce l'édition en cours de processus, Puech attribue également à Jordane plusieurs récits, qui sont principalement des nouvelles. *La Galerie des Glaces* (mentionné dans les notes des pages 30, 31, 106, 201) et *Fumées sans feux* (p. 36, 65) seraient les deux plus importants recueils de nouvelles de Jordane, mais on ne nous donne nulle part leur éditeur et leur année d'édition (étrange?!). Ces écrits sont toujours mentionnés par Puech, en note de bas de page, qui en profite pour commenter leur écriture, les influences reconnaissables dans les textes, etc. Pour accentuer la complexe relation entre faits réels et imaginaires, on annonce en quatrième de couverture que Puech "*prépare actuellement l'édition d'un roman inédit de Benjamin Jordane, Toute ressemblance...*", ce que réitère Puech à plusieurs reprises dans ses notes. Effectivement, Puech a publié en 1995 le recueil intitulé *Toute ressemblance...*, lui aussi signé Benjamin Jordane. Le subterfuge ne sera vraiment avoué qu'avec la publication de *Louis-René des Forêts, roman*, qu'on pourrait considérer comme une sorte de confession, si on croit à l'aveu équivoque de l'auteur; la ligne est encore bien mince entre l'authentique réalité de cette dernière publication et une éventuelle fiction qui suit le rythme et la progression de celles qui l'ont précédé.

De la même manière, on peut remarquer que l'enchevêtrement de faits réels et imaginaires, bien que ce soit un procédé de fiction, sert évidemment à donner aux éléments inventés un caractère vraisemblable. En effet, tout au long du journal, Jordane va citer en alternance des œuvres réelles, des œuvres transposées et même des

œuvres carrément inventées par Puech, qui fait la même chose dans ses commentaires. Puech rend ainsi les œuvres inventées plus facilement crédibles, mais si on prête foi à ses propos dans *Louis-René des Forêts, roman*, on peut croire que c'est davantage par obligation de cohérence que par désir d'accentuer le mensonge que Puech se sert de ce procédé:

[...] des livres réels et des livres transposés voisinent dans la "bibliothèque" de mes personnages - mais, *pire*, dans la bibliothèque qui est décrite en bas de page, dans les notes, c'est-à-dire là où, en principe, on est sérieux, et non ludique. Et de plus, dans le cas des livres, il ne s'agit pas toujours de la transposition terme à terme; je peux avoir inventé des livres supplémentaires. (PUECH, 2000: 71)

Le remord apparent de Puech devant cette affabulation à la limite du grotesque vient soutenir le fait qu'à un certain moment, il a perdu le contrôle de la transposition et a dû entrer dans la fiction. Peut-être Puech n'a-t-il nullement ressenti ce sentiment qui transparait de ses propos ici rapportés, mais il est tout de même certain qu'il n'a pas inventé à la légère, simplement pour ancrer plus solidement son personnage biographique de Jordane. Grâce à ce procédé complexe de véridiction, Puech construit une philosophie littéraire plausible à l'écrivain impossible Benjamin Jordane, dont on a pourtant l'édition de son journal d'apprentissage entre les mains.

La vie même de Jordane, sous laquelle est dissimulée celle de Puech, semble vouloir justifier l'utilisation sérieuse d'archives inventées. Il ne s'agit plus seulement ni de l'intérêt particulier de Puech pour les œuvres et les écrivains imaginaires, ni de celui de Jordane pour les mondes imaginaires; l'archive constitue la base de l'authenticité biographique, et sa remise en question ici, par l'amalgame de faits réels et de faits imaginaires, ne peut être aussi longuement explorée si ce n'est pour une raison spécifique plus profonde, idéologique. Dans cette optique, Puech a probablement été inspiré par Gérard Genette, qui, soit dit en passant, a été son directeur de thèse à l'Université d'Orléans:

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni pure fiction ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogène qu'on peut le supposer à distance. (GENETTE, 1991: 92)

D'après ce qu'on a pu voir depuis le début de cette étude, la réalité est traitée au même titre que la fiction par cet auteur, qui passe sans gêne de l'une à l'autre, tout en recourant à la transposition selon ses besoins; ainsi, il remet totalement en cause l'utilisation même de l'archive dans l'écriture biographique. Celle-ci est bien sûr nécessaire à la reconstitution fidèle de la vie d'un personnage historique, ce que nombre de biographes (si ce n'est la totalité) ont expérimenté dans leur pratique; sinon par le recours à l'archive, comment rendre compte des éléments constitutifs d'une vie, même lorsque c'est la nôtre qu'on raconte, la mémoire, cela est bien connu, étant une faculté qui oublie? Par ses écrits biographiques dont la forme autant que le fond détonnent totalement d'avec la tradition, qui veut à tout prix distinguer biographie et fiction, Puech démontre que le biographe peut se servir de l'archive, l'utiliser, presque la modeler à sa guise, et en faire un récit tout de même recevable.

Cette utilisation de l'archive est ici poussée à sa limite, mais cela permet d'illustrer à quel point l'archive est dénaturée en cours de route de l'écriture biographique.

En ce qui concerne le recours à l'archive dans l'écriture biographique, il semble évident que le biographe, malgré toutes ses bonnes intentions, ne peut passer complètement à côté du piège de sa propre subjectivité, ce qui l'entraîne souvent dans l'interprétation, plutôt que dans l'utilisation objective de l'archive, dont Puech veut démontrer l'impossibilité:

Cette inclination à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains événements *significatifs* et en établissant entre eux des connexions propres à leur donner cohérence, [...] trouve la complicité naturelle du biographe que tout, à commencer par ses dispositions de professionnel de l'interprétation, porte à accepter cette création artificielle de sens. (BOURDIEU, 1986: 69)

Cette subjectivité est d'autant plus prononcée lorsqu'on a affaire à l'autobiographie, où l'écrivain est évidemment tenté de se dépeindre mieux ou autre que ce qu'il est dans la réalité quotidienne, pratique qui, soit dit en passant, ne fonderait pas nécessairement un récit plus intéressant. Ainsi, par l'écriture, l'autobiographe se fait le constructeur de sa propre vie, transformant sa réalité en représentation afin que son existence corresponde à un certain idéal qu'il s'est formé. Puech, ayant pris conscience, par le refus de des Forêts de voir son journal publié, du fait que même son propre journal n'était qu'une représentation mensongère de la réalité, choisit de la réinventer totalement, de la faire appartenir à un autre que lui-même; de toute façon, le récit ne lui appartenait déjà plus, les faits qui y étaient exposés ne reflétant qu'une vérité secondaire, subjective. Une fiction, quoi!

*L'Apprentissage du roman* est donc, plus qu'un jeu habile sur ce flottement entre biographie, autobiographie et fiction, une démonstration que l'archive n'est nullement une garantie d'authenticité dans l'écriture d'un récit de vie. Le *Journal* de Jordane témoigne de cet enfoncement inconscient dans la fiction, dont l'archive récupérée serait un point d'ancrage loin de garantir la vérité du récit. Quelle est donc la valeur réelle de l'archive lorsqu'on considère ainsi que même sa production, avant sa reconstruction utilisation, a été faite sous l'égide de la subjectivité, ainsi que le démontre le "roman biographique" de Jordane? Le récit de vie peut sembler impossible sans l'aide de l'archive, mais celle-ci, bien que constituant le fondement de toute écriture biographique, se pose d'emblée comme inutilisable dans un contexte qui veut présenter des faits historiques, une réalité avérée. Puech prouve ainsi de façon irrévocable que ce n'est pas tant la vérité présentée que la vérité de la vie représentée qui importe pour la biographie, cette dernière vérité étant probablement la seule qu'il soit possible d'atteindre par l'écriture littéraire.

## Notes

(1) Dans la suite du texte, nous utiliserons l'abréviation "LRF".

## Références bibliographiques

BOURDIEU, Pierre (1986). "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1986, n° 62-63, p. 69-72.

GENETTE, Gérard (1991). "Récit fictionnel, récit factuel". In: GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

JORDANE, Benjamin (1993). *L'Apprentissage du roman*, Champ Vallon.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

MADELÉNAT, Daniel (1984). *La biographie*. Paris: PUF.

PUECH, Jean-Benoît (1985). "Du vivant de l'auteur", *Poétique*, sept. 1985, n° 16, p. 279-300.

PUECH, Jean-Benoît (1991). "L'auteur de l'auteur", *Revue des sciences humaines*, 1991, n° 224, p. 171-189.

PUECH, Jean-Benoît (2000). *Louis-René des Forêts, roman*. Tours: Farrago.

***W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE, DE GEORGES PEREC:  
L'AUTOBIOGRAPHIE QUI DÉCONSTRUIT POUR EXISTER***

Chloé Spandonide

(Étudiante de la Maîtrise en Études Littéraires de l'UQAM)

Au-delà de la surprise, il restera un exemple à méditer celui d'un autobiographe qui lucidement, patiemment, non par choix, mais parce qu'il était le dos au mur, a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible.

Philippe Lejeune. *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, 1991.

En 1969, *La Quinzaine littéraire* publiait un roman-feuilleton qui ne manqua pas de dérouter ses abonnés. Ce curieux récit d'aventure, intitulé *W* et signé Georges Perec, déjouait le lecteur en se métamorphosant en cours de route en description clinique et lacunaire d'une société régie par le sport, située sur un îlot imaginaire de la Terre de Feu. Cinq ans après l'avortement abrupte du feuilleton, Georges Perec publiait *W ou le souvenir d'enfance*, où l'on retrouvait ce même texte alterné à un second récit, lui aussi écrit au "je". Le lecteur qui croyait trouver en cette nouvelle forme les réponses à la dystopie insulaire à la Jules Verne qui l'avait précédé a dû se résoudre à porter lui-même la vérité attendue. Car le récit autobiographique tressé à la fiction est marqué par le silence; celui d'un passé étouffé par l'inhumain de l'Histoire de la Seconde guerre mondiale; celui d'un homme qui peine à retracer sa propre histoire, marquée par la perte de son père, à la guerre, puis celle de sa mère, déportée à Auschwitz.

La suite de souvenirs déferlant selon une chronologie arbitraire nous en apprend en somme très peu sur ce passé énigmatique. En traquant sa mémoire, Perec nous présente des bribes de son enfance qui ne sont rattachées par aucun fil, si ce n'est celui de l'insupportable silence. Cette écriture non liée, où les souvenirs sont remis en cause, est rendue possible par l'intervention massive de pièces archive qui comble en partie les trous de la mémoire. L'auteur hypercritique dénonce les ruses de sa conscience et se rabat sur des documents et des témoignages afin de donner forme à l'indicible. Dans le cadre de la présente lecture de *W ou le souvenir d'enfance*, nous nous attarderons uniquement sur le récit autobiographique du livre. D'abord nous nous pencherons sur la position critique adoptée par Perec, autobiographe. Dans un second temps, nous verrons comment interviennent les archives pour combler les silences et les doutes. Enfin, il nous sera possible d'examiner la construction du personnage Perec qui, selon une trajectoire oblique, se dessine à la fois comme le témoin d'une époque et le membre du peuple qu'elle a dévasté. Mais aussi comme le

membre d'une famille qui lui a permis de fuir la l'horreur de la réalité: la grande famille littéraire.

### **Autobiographie autocritique**

Le titre du récit annonce un *souvenir d'enfance*. Or, les attentes ainsi proférées seront rapidement ébranlées. Celui qui s'attendait à lire le récit lyrique d'une enfance à la Rousseau sera surpris par un narrateur qui peine à se raconter par le biais de ses souvenirs. Perec nous met d'ailleurs en garde dès l'incipit: "*Je n'ai pas de souvenir d'enfance*" (PEREC, 1993: 17). Cette assertion semble faire figure d'avertissement, annonçant le tracé oblique qui sera suivi au long du texte. Car si la mémoire lui renvoie tout de même quelques fragments de son passé, l'auteur décortique néanmoins chacun de ses souvenirs, les scrute, les critique et les met en doute. En dénonçant les ruses de sa propre mémoire, il cherche visiblement à "*comprendre son propre fonctionnement mental*" (CHAUVIN, 1997: 25). La position autocritique adoptée par l'autobiographe est illustrée dans le texte par des procédés tels que la déconstruction systématique du souvenir énoncé. L'imposant appareil de notes mis en place au chapitre X et qui prend une faramineuse expansion au chapitre XIII en est l'illustration la plus remarquable. Ces notes de fin de texte assument diverses fonctions; elles interviennent sporadiquement pour compléter, expliquer, commenter ou rectifier les affirmations auxquelles elles se greffent. Le récit est également caractérisé par l'emploi fréquent du conditionnel ("*aurait*") ((PEREC, 1993: 17): 26), de nombreux verbes marquant l'incertitude ("*il me semble*", "*je suppose*") (PEREC, 1993: 62,76), d'adverbes de modalité ("*peut-être*") (PEREC, 1993: 27) et de substantifs ("*pseudo-souvenir*", "*fantasme*") (PEREC, 1993: 28,81). L'ensemble de ces figures du doute contribuent incontestablement à cette métamorphose continue que subit le souvenir. L'écriture neutre, sans fioriture, témoigne de surcroît d'un refus d'embellir le souvenir mis en procès. Perec nous présente avec *W ou le souvenir d'enfance* son cheminement personnel d'autobiographe scrupuleux, qui se traduit par l'omniprésence de la critique.

### **Des archives et des mots**

Perec, qui nous informe d'emblée qu'il n'a pas de souvenirs d'enfance, résume néanmoins les douze premières années de sa vie en quelques lignes: "*J'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent*" (PEREC, 1993: 17) Autour de ces informations laconiques, se brode le récit fragmenté d'une enfance qui trouve son point d'ancrage dans la généalogie familiale. La mémoire de l'auteur ne lui renvoyant que des souvenirs partiels, il a donc recours à de nombreuses archives qui l'informent sur son passé et celui de sa famille. Ces sources sont d'ailleurs presque systématiquement désignées dans le texte. Elles interviennent dans le travail de critique de l'auteur, en lui permettant de confirmer ou d'infirmer ses propres représentations et font également figure de *tremplin* vers l'écriture.

Si l'auteur remet constamment en doute les rares souvenirs qu'il possède, il se fie toutefois religieusement aux parcelles de son histoire issues de la mémoire des autres. L'intervention de témoignages des membres de sa famille adoptive est à cet effet notoire. Ces archives verbales, surtout constituées des dires d'Ether, sa tante adoptive,

et de sa cousine Ela, entrent en scène pour étayer les souvenirs ou, le plus souvent, pour vérifier les représentations qu'il s'était fait, enfant, des événements. Au chapitre IV, le deuxième chapitre de la série autobiographique, le témoignage de la tante Esther intervient dans la description du premier souvenir évoqué. Celui-ci met en scène l'enfant de trois ans entouré de "l'intégralité" (PEREC, 1993: 26) de sa famille; le petit identifiant une lettre hébraïque voit ses proches s'extasier. Dans la note qui accompagne l'épisode, un surcroît le narrateur fait déjà appel à l'intervention de sa tante paternelle:

Esther, ma tante, m'a raconté récemment qu'en 1939 – j'avais alors trois ans – ma tante Fanny, la jeune sœur de ma mère m'amenait parfois de Belleville jusqu'à chez elle. Esther habitait alors rue des Eaux, tout près de l'avenue de Versailles. Nous allions jouer au bord de la Seine, tout près des grands tas de sable; un de mes jeux constituait à déchiffrer, avec Fanny, des lettres dans les journaux, non pas yiddish, mais français. (PEREC, 1993: 27-8)

Ce premier souvenir qui était présenté avec le second comme "*altérés, sinon complètement dénaturés*" (PEREC, 1993: 26) se retrouve augmenté d'une information qui met l'accent sur la velléité de l'enfant pour les lettres. La note qui renvoie aux paroles rapportées de la tante Esther désigne, en quelque sorte, la vocation d'écrivain.

Sur sa mère, le narrateur ne tient que de minces renseignements lui provenant de quelques papiers officiels, de photos et d'un seul souvenir plus ou moins entier: celui de leur séparation. Le passage qui porte le titre "Le départ" relate la scène qui, selon Philippe Lejeune, correspond au noyau central du livre et de l'histoire: "*C'est comme une seconde naissance: en acceptant de se séparer de lui, sa mère lui a donné une seconde fois*" (LEJEUNE, 1991: 83). Cette renaissance est perceptible dans le texte. En effet, les allusions à la mère qui sont courantes dans la première partie, vont, à partir de l'épisode du départ, s'évincer du récit. La rupture est d'autant plus frappante qu'elle sert de clôture à la première partie. Cet épisode charnière de la vie de Perec est amorcé par la révélation du souvenir de l'enfant:

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon.

La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe. (PEREC, 1993: 80)

Dans un premier temps, ce souvenir traduit l'impression de l'enfant, marqué par l'illustration du fascicule offert par sa mère. Ce regard naïf sur un événement dont il ne connaît visiblement pas l'envergure est accompagné d'une déduction de l'homme qui, de nombreuses années plus tard, tente d'expliquer la raison pour laquelle aurait eu le bras soutenu d'un foulard. À ce souvenir viennent, dans un second temps, s'agglomérer les témoignages contradictoires de la tante Esther et de la cousine, dénaturant le souvenir initial. La version de la blessure comme prétexte au sauvetage

s'effrite lorsque que Perec nous relate le témoignage d'Esther, qui dément l'existence même du bandage. Selon elle, l'enfant qui avait perdu son père à la guerre avait été convoyé par la Croix-Rouge en tant que "*filis de tue*"; il n'avait donc aucune raison de feindre la blessure. À la suite de cette nouvelle interprétation, l'homme met en doute sa version de l'épisode et émet l'hypothèse selon laquelle il aurait subi l'opération d'une hernie et d'une appendicite à son arrivée à Grenoble. Aux dires d'Esther, nous apprend-il, le petit aurait effectivement été opéré à l'appendice mais beaucoup plus tard. Selon Ela, la fille d'Esther, ce fût plutôt d'une hernie et ce bien avant la séparation. La note qui accompagne le paragraphe où s'opposent les témoignages représente une réinterprétation de l'auteur: un véritable amalgame des différentes variantes du souvenir. Dans un essai qui porte sur les manuscrits judiciaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, Arlette Farge se penche sur la superposition des témoignages relatant un même événement:

Chaque acteur témoigne de ce qu'il a vu et de la manière singulière dont il s'est accroché à l'événement, improvisant sa place et ses gestes, avec la ferveur ou réticence selon les cas, inventant parfois de neuves actions qui décaleront le cours des événements. Multipliés, ces témoignages ne reconstituent pas l'affaire en cours, mais rendent attentifs à l'organisation impromptue de scènes minuscules et furtive, au détail des gestes, aux valeurs émises, à la créativité des signes de reconnaissance. (FARGE, 1989: 110)

En mettant en parallèle sa version d'enfant, sa perception d'adulte et les interprétations de ses proches, Perec fait subir à son souvenir une métamorphose qui, dans sa version finale, est livrée comme une affirmation, dénuée de toute critique. Toutefois, conscient que les multiples renseignements dont il s'est doté ne peuvent reconstituer la scène, l'écrivain prend le soin de préciser: "Cela ne change rien au fantasme, mais permet d'en tracer une des origine" (PEREC, 1993: 81). Ainsi, Perec ne dénie pas son souvenir d'enfant, cependant la mémoire des autres lui permet de le qualifier d'affabulation. La scène du départ est marquée par l'absence de repère. Le petit garçon qui ignorait s'il reverrait sa mère une fois parti s'est probablement inventé une écharpe pour combler le besoin de soutien, suppose Perec.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les souvenirs du narrateur ayant trait à ses parents sont rares. C'est pourquoi le recours aux clichés photographiques immortalisant leur image est fréquent. L'auteur, qui ne possède en fait qu'une seule photo de son père et cinq de sa mère, les énumère avec acharnement, les décrivant chaque fois minutieusement. Ces denrées précieuses agissent comme un véritable stimulateur d'écriture. L'énonciation des souvenirs concernant les parents ne comportant aucune détermination physique, les longues descriptions de photos viennent pallier une lacune. Cependant, la distanciation qui place Perec comme un simple observateur transparaît dans les descriptions, accentuant le manque qui marque le récit. En effet, lorsque l'écrivain décrit des photos où il figure aux côtés de sa mère, il est frappant de constater que sa mémoire ne s'en trouve pas stimulée. Perec constate ce qu'il peut voir sans toutefois se rappeler du moment de la prise de la photographie en question. Il décrit l'enfant qu'il a été comme s'il s'agissait d'un inconnu. Lorsqu'il se décrit, Perec utilise le "je", toutefois dans les rares moments où est relaté un sentiment, l'auteur a tendance à se dissocier de la scène: "*La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent*" (PEREC, 1993: 73).

À défaut de se rappeler le bien-être ressenti dans les bras de sa mère, Perec, au lieu d'y aller d'une présomption personnelle, de s'imaginer à cette place qu'il a prise, se fait critique extérieur d'un tableau qui pourrait être un Rembrandt.

Dans la seconde partie du livre, celle où "*désormais les souvenirs existent*" (PEREC, 1993: 97), les photographies continuent de déferler et, cette fois, font davantage l'objet de présomptions et de déductions. Par exemple, en décrivant un des lieux de son enfance, la villa où habitait sa tante Berthe, Perec écrit: "*je sais qu'il y a un escalier extérieur [...] parce que trois de ces boules sont visibles sur une photo*" (PEREC, 1993: 108). Il se produit donc une interaction entre les photographies et les souvenirs énumérés. Le texte ne prendra néanmoins pas plus de corps. Les souvenirs concernant les années suivant le départ de l'enfant Perec sont plus nombreux que ceux qui concernent l'époque où il vivait avec ses parents. Le rôle des archives demeure cependant tout aussi important dans l'élaboration du texte. Le romancier qui nous apprend être retourné quelques années avant la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance* sur les lieux qui caractérisent cette époque fait appel à ses observations pour tenter de décrire les bâtiments où il a grandi. Le travail de recherche effectué dans le cadre de la reconstitution d'un passé oblitéré est explicite.

L'enfance de Perec baigna dans l'abominable contexte de la Seconde guerre mondiale. L'écrivain souligne le poids du passé collectif ayant longtemps représenté un obstacle à la recherche de son histoire personnelle dès la première page du récit autobiographique.

"Je n'ai pas de souvenirs d'enfance": je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. [...] J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec une grande hache, avait répondu à ma place: la guerre, les camps. (PEREC, 1993: 17)

La pointe d'ironie qui marque le jeu de mots "l'Histoire avec une grande hache" annonce bien la distanciation que prendra l'auteur face à l'Histoire au long de son texte. En effet, plutôt que d'exploiter l'aspect pathétique de son histoire en se présentant comme une victime de l'holocauste, Perec a choisi de faire un pied de nez à l'Histoire qui a tué ses parents en la faisant intervenir de façon indicative. Ainsi, les allusions à la Shoah dans le récit sont en général laconiques et dépourvues d'interprétation. L'illustration de la méthode adoptée est la plus saillante au sixième chapitre du livre, où Perec aborde le sujet de sa naissance. Celui-ci nous informe, dans un premier temps, de sa venue au monde le 7 mars 1936, puis, dans le paragraphe suivant, il nous avoue avoir longtemps pensé "*que c'était le 7 mars 1936 qu'Hitler était entré en Pologne*" (PEREC, 1993: 35). La réflexion de l'auteur découlant de cette hypothèse, bien sûr erronée, s'articule autour de la futilité de vérifier la véritable date de l'amorce de la Seconde guerre mondiale, étant donné que le système nazi avait déjà entamé des massacres avant sa naissance et qu'il s'annonçait le meurtrier des siens. Toujours dans l'intention de retracer son histoire personnelle, Perec a vérifié "*par acquit de conscience*" (PEREC, 1993: 36) dans les journaux de l'époque ce qui s'était passé dans le monde en date de sa naissance. Dans une note, qui représente l'essentiel du chapitre VI, le romancier énumère les titres sélectionnés. Ceux-ci nous informent du contexte politique et social qui régnait à l'époque. On y retrouve de surcroît des faits divers ainsi que des titres concernant des événements

sportifs et culturels. Cette citation d'archives formée d'informations hétéroclites a pour effet de dédramatiser la guerre qui marqua la destinée de l'enfant Perec. Dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, l'Histoire est omniprésente, mais ses allusions ne faisant l'objet d'explications, elle est reléguée au second plan, comme un simple contexte susceptible de donner du sens aux énoncés qu'elle accompagne.

### **Construction identitaire par la reconstitution**

L'autobiographie de Perec comprise dans *W ou le souvenir d'enfance* nous présente d'une part un enfant dont les repères sont bouleversés et, d'autre part, un écrivain qui peine à se raconter car son archive principale, sa propre mémoire, lui fait défaut. Ce dernier, pour lequel "*l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de [sa] vie pourront trouver leur sens*" (PEREC, 1993: 25-6) cherche par le biais d'informations recueillies à se définir comme l'individu qu'il est devenu. John Locke, à qui l'on doit la notion de *l'invention de la conscience*, écrit au sujet de la relation qu'entretiennent l'identité et la mémoire:

L'identité des personnes réside [...] dans la mémoire et la connaissance du soi passé et de ses propres actions qui est continuellement soumise à la conscience d'être la même personne; par où tout homme se possède et s'avoue lui-même. (LOCKE, 1998: 63)

Perec n'ayant accès que partiellement à cette mémoire individuelle qui permet la conscience de soi, son autobiographie fait appel à la mémoire collective, se traduisant tant par l'archive historique que familiale. Ainsi, le personnage Perec se construit-il en partie sur la base de témoignages de proches qui rendent compte de son appartenance à la communauté juive. Au souvenir de la lettre hébraïque, sur lequel nous nous sommes penchés plus tôt, s'ajoute des associations onomastiques à partir du nom de famille du romancier: "Peretz" - version hébraïque de Perec - (PEREC, 1993: 56), ainsi que des références sur la généalogie des Perec. L'importance du besoin de souligner son appartenance au peuple juif est la plus significative lorsque l'auteur explique: "*j'écris parce que j'ai été parmi eux, ombre aux milieu de leurs ombres, corps près de leur corps*" (PEREC, 1993: 63). Par le biais du récit de ses premières années vécues dans la judéité de sa famille, Perec se présente comme le membre d'une communauté, d'une vaste famille, à laquelle il appartient. Il se pose donc comme le témoin d'une époque et du peuple qu'elle a martyrisé.

En nous appuyant sur les propos de John Locke attribuant l'identité de chacun à sa connaissance du soi passé, nous pouvons déduire que l'autobiographe tente, par le médium de l'écriture, d'effectuer des liens de causalité entre son histoire et l'individu qu'il est devenu. À travers sa quête identitaire, l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance* à se reconnaître à travers l'enfant décrit par ses proches. Pour ce faire, il utilise des références extérieures, nous l'avons vu, mais il fait également appel à sa conscience du soi présent. L'écrivain, déjà consacré à l'époque de la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance*, nous présente donc au long de son autobiographie certains indices nous permettant d'établir une correspondance entre le sujet énonciateur et le petit garçon qu'il décrit au passé et à l'imparfait. D'abord, en désignant le nom commun ("*Il me donna un unique prénom - Georges*" (PEREC, 1993: 35) et en

s'attardant sur l'étymologie du nom de sa famille, Peretz, l'auteur s'identifie clairement comme l'entité narrative et l'enfant qu'elle tente péniblement de retrouver. En second lieu, il est possible de dénoter certains choix effectués par Perec quant aux souvenirs présentés qui permettent de reconnaître en ce petit garçon le futur écrivain que l'on connaît aujourd'hui. Le souvenir de la lettre hébraïque représente un exemple de ce type dans la mesure où, nous l'avons dit, il est augmenté d'une note qui insiste sur l'attrait précoce de l'enfant pour les lettres. Dans cette même ligne de pensée, un chapitre entier est consacré aux premières lectures de Perec. En effet, au chapitre XXXI du livre, l'auteur se rappelle et nous partage les premières histoires qu'il a lues. En nous présentant *Le Tour du monde d'un petit Parisien, Michaël, chien de cirque* et *Vingt ans après* (PEREC, 1993: 195-6), le romancier ne se contente pas d'énumérer des titres; il attribue à ces souvenirs une place de choix dans son autobiographie en les décrivant sommairement, puis en mesurant leur importance dans sa vie. En parlant des livres, Perec écrit:

[...] il me semble, non seulement je les ai toujours connus, mais plus encore, à la limite, qu'ils m'ont servi d'histoire: source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude: les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires; on pouvait suivre; on pouvait relire; [...] ce plaisir ne s'est jamais tari: je lis peu mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau; je relis ces livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance [...]: celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée. (PEREC, 1993: 195)

Ce passage qui passe du passé au présent établit le lien immédiat qui unit l'enfant à l'adulte et vice versa: leur passion pour la littérature. Si l'écrivain doute constamment des souvenirs que lui renvoie sa mémoire, celui-ci est incontesté. L'enfant qui s'est longtemps réfugié dans les histoires d'aventures qui lui faisaient oublier le présent désastreux dont il connaissait, somme toute, peu de chose, s'est approprié les mondes imaginaires proposés par les écrivains et s'en est constitué une famille. L'autobiographe, en relisant les livres de son enfance ressent le bonheur "*d'une parenté enfin retrouvée*". À défaut connaître ses parents, Perec s'est entouré d'une famille littéraire. Les sentiments et émotions pratiquement absents du livre retrouvent toute leur force dans l'énoncé ci haut. À l'incertitude et au manque qui marquent l'autobiographie et l'enfance de Perec viennent s'opposer le sentiment de bonheur commun ressenti par l'enfant et l'adulte durant la lecture d'une œuvre littéraire. Par l'accumulation de termes tels "*certitude*", "*ressassement*", "*mémoire inépuisable*", "*plaisir*", "*jouissance*", Perec vient combler la carence omniprésente qui marque le récit, comme l'enfance du romancier.

Enfin, au long de cette lecture du récit autobiographique *W ou le souvenir ou le souvenir d'enfance* nous avons pu constater le chemin dévié parcouru par son auteur. Celui-ci, en s'appuyant davantage sur les archives retrouvées que sur sa vision des événements de son enfance, refuse la subjectivité que permet l'usage du "je". Dans ce désir dire la *vérité* de son histoire, Perec se documente à outrance. Que ce soit de la bouche de ses proches, d'un document personnel ou officiel qu'il tire les renseignements les concernant, sa famille et lui, le romancier s'en sert irrémédiablement pour vérifier ou infirmer ses propres représentations. En déconstruisant ses souvenirs, puis en les reconstruisant à partir des témoignages,

Perec montre bien que la fiction occupe l'autobiographie. La fiction juxtaposée au récit sur l'enfance étant marquée par la froideur du ton emprunté pour décrire une société sanglante, le rapport entre les deux textes s'impose alors. D'un côté, Perec nous raconte en toute sobriété l'enfance traumatisante qu'il a oblitérée, de l'autre, un narrateur autodiégétique nous décrit l'horreur de façon objective, voire scientifique. L'Histoire de la Seconde guerre mondiale qui a eu raison de la vie de ses parents intervient dans l'autobiographie à titre indicatif. Toutefois, la clôture du récit propose une réponse de l'Histoire au fantasme d'enfant qui a donné lieu à la fiction juxtaposée. C'est donc par une citation tirée de *L'Univers concentrationnaire*, de David Rousset, qui décrit les jeux abominables inventés par les nazis pour éliminer les prisonniers que se termine l'autobiographie et le livre. Quand on sait que la fiction de *W ou le souvenir d'enfance* est en fait un fantasme inventé vers douze ans puis retravaillé à partir de dessins retrouvés, quand on lit la souffrance incompréhensible livrée dans cette histoire, on comprend que si la fiction habite l'autobiographie, l'autobiographie occupe, elle aussi, la fiction. Le silence qui traverse le récit de l'enfance Perecienne, cet indicible, trouverait donc résonance dans l'anti-utopie avec lequel il cohabite.

Au cours de sa quête, rendue possible par l'enquête qui l'a précédée, Perec a réussi à tisser des liens entre sa famille, la communauté juive à laquelle elle appartient et lui-même. Mais cette autobiographie ne nous informe pas tant sur le passé collectif d'un peuple et ses souffrances; Perec ne joue pas la carte de la victime et le récit ne se présente pas comme témoignage d'un massacre. En revanche, l'auteur a trouvé par cette autobiographie à la forme peu commune, le moyen d'identifier une des raisons qui l'on amené à devenir écrivain: l'Histoire se répercutant de façon meurtrière sur sa propre histoire, l'enfant s'est vite tourné vers l'imaginaire. La littérature se posant comme l'un des terrains les plus fertiles pour cultiver l'imaginaire, Perec y a tôt retrouvé la famille qui lui manquait.

### **Références bibliographiques**

CHAUVIN, Andrée (1997). *Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*. Paris: PUF.

FARGE, Arlette (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil. Coll. Points.

LEJEUNE, Philippe (1991). *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L.

LOCKE, John (1998). *Journal*, cité par John Locke, *Identité et différence, l'invention de la conscience*. Trad. Étienne Balibar. Paris: Seuil. Coll. Points.

PEREC, Georges (1993). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël. Coll. L'imaginaire.

## ARCHIVE, BIOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE OBLIQUE DANS *VIES MINUSCULES* DE PIERRE MICHON

par David Faust

(Étudiant de la Maîtrise en Études littéraires de l'UQAM)

Entre outrage et pardon divagent les mots; à travers des vies de rien, on entend la part inaudible - parfois ignoble - de l'humain, tandis qu'on surprend l'insistante mélodie des bonheurs tentés et des dignités conquises. FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*.

Au lendemain des bouleversements qui ont marqué le siècle précédent, l'éclatement des genres littéraires témoigne sans doute de l'atomisation des valeurs contemporaines. La biographie n'a pas échappé à la vague postindustrielle ou postmoderne qui a ouvert la voie aux syncrétismes et à la perméabilité des genres. Les lignes qui suivent se veulent une réflexion sur les *Vies minuscules* de l'écrivain français Pierre Michon, texte paru en 1984 et qui constitue une œuvre limite au genre hybride entre autobiographie et biographie. Les *Vies* de Michon mettent en scène huit personnages qui ont peuplé le territoire généalogique ou psychique du narrateur, biographies mi-réelles, mi-fantasmées dont nous tâcherons ici d'explicitier certains paramètres: utilisation de l'archive, problématique du genre, thématique de l'absence du père et de l'écriture rédemptrice. De la "Vie d'André Dufourneau" à la "Vie de la petite morte", le narrateur raconte des personnages "minuscules" pour la plupart issus de sa Creuse natale et, par le fait même, se raconte et se cherche à travers l'écriture.

### ***Vies minuscules* et la question de l'archive**

Le texte de Michon n'est pas une biographie au sens traditionnel du terme. Il s'agit peut-être davantage d'une autobiographie déguisée dans les habits somptueux de la biographie apologétique inspirée des hagiographies médiévales. Quoi qu'il en soit, biographie et autobiographie s'appuient nécessairement sur un matériau archivistique pour mettre en récit une existence individuelle (ou, comme dans le cas des prosopographies, pour mettre en parallèle la vie d'individus qui ont vécu à la même époque afin d'offrir au lecteur consentant une vision de ce que pouvait être alors, par exemple, la vie dans les campagnes au XVIII<sup>e</sup> siècle). Le cas qui nous occupe est fort complexe. En effet, la dissolution des frontières génériques dans *Vies minuscules* semble n'avoir d'égale que celle des sources à partir desquelles compose le narrateur. Au sujet de l'archive chez Michon, Dominique Viart écrit:

Pas de notes infrapaginales mais tout un matériel documentaire sous-jacent, qui nourrit véritablement le récit et ses perplexités: textes, œuvres critiques, glose de la "vulgate" rimbaldienne, documents historiques sur les Postes et la Peinture au temps de Van Gogh et de Roulin, photographies, archives d'époque... Il y a là le matériel

nécessaire à la mise en œuvre de ce "travail de restitution" auquel déjà s'était attelé Claude Simon à propos de sa propre famille dans *Les Géorgiques* ou à ce que l'on a appelé les "romans" ou "récits" d'archives (VIART, 2002: 204).

Dans les *Vies*, ce fatras d'archives que relève Viart apparaît au hasard des pages et des exigences du moment de l'écriture. Déjà, dans la "Vie d'André Dufourneau", le narrateur pose l'une des nombreuses dichotomies qui fondent en partie l'édifice de son œuvre, comme si l'écriture obéissait, comme Dufourneau lui-même, "*au dieu sommaire et hautain du "tout ou rien"*" (MICHON, 1984: 19). Il s'agit en fait de la contradiction qui scinde en deux parts (inégales?) la totalité du réel: d'une part, le monde sensible demeure ce lieu où des destins se trament dans le silence du verbe et, d'autre part, il y a cette écriture, cette parole rédemptrice au moyen de laquelle le scribe besogneux s'emploie à mettre de l'ordre dans le chaos de l'existence, dans l'imprévisibilité et l'insignifiance d'une vie; il y a en somme l'humain jeté dans le monde sensible et, en parallèle, l'écrivain confiné au continent de la mémoire:

... je ne savais pas que l'écriture était un continent plus aguicheur et plus ténébreux que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur; et, quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus pauvre que devant - en mourir - était l'alternative offerte aussi au scribe (MICHON, 2002: 22).

Quoique l'écrivain explore, donc, ses pérégrinations se font du côté de la mémoire où l'encre s'est substituée au sang qui bat dans le cœur des manants. La conscience de la mort, qui apparaît dans la citation précédente, est au centre des *Vies minuscules* comme peut-être également au centre de tout entreprise autobiographique. De quelque nature que soient les archives dont il fait usage, le narrateur michonien s'inscrit d'emblée dans le champ de la mémoire. Cette dernière, au sens large, est sa bibliothèque ou sa salle des archives; elle plonge ses racines dans la mémoire de toute personne vivante comme dans les artefacts laissés par les défunts.

Par artefact, nous n'entendons pas seulement les kilomètres d'archives écrites dont parle notamment Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*, mais tout produit humain. Il peut s'agir, comme le souligne Viart, à la fois de photographies, de représentations picturales comme aussi de gloses ou de textes critiques légués par des scribes d'époques antérieures. D'ailleurs, le narrateur michonien se pose toujours par rapport au réseau de textes qui constitue ce "*corps du roi*" (MICHON, 2002a) qu'est la littérature; il fait d'incessantes références aux auteurs dont il se sent solidaire ou avec lesquels il souhaite établir une filiation littéraire, qu'il soit fait mention de Rimbaud (figure centrale dans l'œuvre de Michon), de Hölderlin, de Gombrowicz, de Faulkner ou de Mallarmé:

... et j'imagine sa rage secrète, lorsqu'il débitait ses pompeux sermons à des paysans respectueux qui n'y comprenaient goutte et des paysannes séduites, comme un pauvre Mallarmé fascinant l'auditoire d'un meeting prolétarien. (MICHON, 1984: 188)

Pour définir l'archive Arlette Farge, citant J. André, écrit:

"Ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais le démembrer" (FARGE, 1989: 11).

Selon cette définition "scientifique", nous voyons que l'archive ne saurait être réduite à de l'écrit ou à du texte. Et l'un des procédés originaux de Michon consiste en ce que, même dans *Vies minuscules* qui est peut-être son œuvre la plus intimiste et la plus personnelle, il ne dédaigne pas d'utiliser toutes les formes d'archives qui lui sont accessibles. En l'occurrence, quelles archives utilise le narrateur pour mettre en récit l'existence de ses personnages?

D'abord, en ce qui a trait à la "Vie d'André Dufourneau", mentionnons l'existence de lettres envoyées par le voyageur à Élise, la grand-mère maternelle du narrateur:

D'autres lettres vinrent, annuelles ou bisannuelles, retraçant d'une vie ce qu'en voulait dire son protagoniste, et que sans doute il croyait avoir vécu: il avait été employé forestier, "coupeur de bois", planteur enfin; il était riche. (MICHON, 1984: 25)

Nous pouvons voir ici l'un des procédés spécifiques du narrateur qui consiste à nommer l'archive d'abord, pour ensuite la décortiquer au gré de ses rêveries, de ses hypothèses de lecture et des besoins de l'œuvre en cours:

Je pense aussi à ce qu'il ne disait pas: quelque insignifiant secret jamais dévoilé [...] quelque débauche de l'esprit autour d'un dérisoire appareil, une délectation honteuse en tout ce qui lui manquait. (MICHON, 1984: 25- 6)

Ce type d'intervention du narrateur dans son œuvre n'est pas sans rappeler le troisième paradigme biographique mentionné par Madelénat, à savoir le paradigme moderne dans lequel le biographe commence à s'impliquer, à prendre la parole. Flaubert voulait que l'écrivain soit à son œuvre ce que Dieu est au monde, un démiurge omniscient. Dans les *Vies minuscules*, il faudrait parler d'un dieu modeste, conscient de ses limites, les exagérant même jusqu'à qu'au pathos et au sentiment d'impuissance, mais s'impliquant corps et âme dans son processus d'écriture. C'est dans cette perspective d'ailleurs que Viart note avec acuité:

Michon est un écrivain qui fait entendre l'instance énonciative: son œuvre est un théâtre dont on montre les coulisses. Toutes les fonctions narratives s'y exhibent: qu'il s'agisse de la fonction de "régie" qui organise le récit, de la fonction "idéologique" qui en commente l'éthique et l'axiologie, de la fonction "métalittéraire" qui discute de la mise en forme poétique, "narrative" qui exhibe ses procédures d'énonciation ou encore de la fonction de communication qui interpelle le lecteur, tout ce que les analyses canoniques de la narratologie distinguent est ici exemplairement manifesté par le texte (VIART, 2002: 213).

À ces fonctions que répertorie Dominique Viart, nous pourrions ajouter, au sens de Bachelard, la fonction de *rêverie* ou de *fantasme* sur laquelle nous reviendrons, et qui

est sans doute celle qui conditionne ici toutes les autres. Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse ici est de constater comment les archives épistolaires (nous parlions à l'instant des lettres de Dufourneau) constituent une sorte de *fil d'or* au sens d'Yvan Lamonde (1), et comment, par conséquent, eu égard à la rareté de ces archives, le narrateur doit sans cesse s'en remettre au *fil blanc*, c'est-à-dire à sa propre capacité de formuler des hypothèses afin de calfeutrer les fissures archivistiques pour conférer à son récit - comme à l'existence qu'il dépeint - une unité de ton, de style, peut-être aussi de sens.

Il en va de même pour les autres types d'archives. Pensons à la photographie qui apparaît fréquemment dans le texte comme support au travail scripturaire. Si les archives écrites du narrateur sont rarissimes, phénomène entre autres imputable à la pauvreté du verbe de ses ancêtres à laquelle sans cesse il se réfère comme à une malédiction que son travail cherche justement à conjurer, le *musée familial* compte bien quelques photographies qu'il pourra faire parler:

L'occasion est belle [notons la subordination au présent de l'écriture] pour tracer de lui [Dufourneau] le portrait physique que j'ai différé: le musée familial en a conservé un, où il est photographié en pied, dans le bleu horizon de l'infanterie; les bandes molletières qui le guêtrent m'ont permis tout à l'heure de l'imaginer en bas Louis XV [...]. [...] Allons, c'est bien à un écrivain qu'il ressemble: il existe un portrait du jeune Faulkner, qui comme lui était petit, où je reconnais cet air hautain à la fois et ensommeillé... (MICHON, 1984: 23).

En l'occurrence, nous voyons bien comment des traits de caractère du personnage naissent de la mise en parallèle d'une photographie unique de celui-ci et d'un portrait de Faulkner dont le narrateur se souvient; la fonction de *rêverie* mentionnée plus haut devient manifeste. Sans le *fil blanc* de la rêverie ou du fantasme, il n'y a qu'un daguerréotype figurant un personnage ordinaire. Or, dans le présent de l'écriture émerge une comparaison avec l'écrivain américain et, par conséquent, le sens attribué au portrait de l'ancêtre, de même qu'une vérité de l'ancêtre lui-même, se font jour et se fixent, se cristallisent dans l'écriture pour restituer le personnage minuscule à la mémoire des hommes: "... qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan perversi [...] ?" (MICHON, 1984: 31-2).

### **De la biographie à l'autobiographie oblique**

Si les archives photographiques - notamment celles qui figurent le père absent du narrateur - demeurent en partie le matériau du narrateur, la transition se fait de plus en plus sentir, au fil de l'écriture, vers un genre plus autobiographique. D'ailleurs, contrairement à Claude Simon, le narrateur michonien ne tient pas ces archives sous les yeux au moment où il en accomplit l'orchestration scripturaire. En fait, il travaille à partir de sa propre mémoire, de ses propres souvenirs des photographies, des lettres, des colifichets et des palabres de sa grand-mère. Dans cette perspective, la déformation fantasmagorique et phénoménologique du réel s'en trouve hypertrophiée. Toutefois, comme l'œuvre de Michon "est un théâtre dont on montre les coulisses" (VIART, 2002: 213), ce caractère hypothétique de l'interprétation scripturaire est toujours mentionné dans le texte.

Tout comme l'archive qui est montrée, le fantasme et l'imagination, le *fil blanc* et la part de fiction sont expressément assumés: "*Il faut alors imaginer qu'un jour, Toussaint perçut dans le fils [...] quelque chose, geste, parole ou plus vraisemblablement silence, qui lui déplut...*" (MICHON, 1984: 42). Dans cet extrait, le narrateur affirme *imaginer* la scène. Plus loin, il admet traverser la frontière qu'Arlette Farge proscrit à l'historien (2):

... l'observateur fictif, épars avec le soir dans l'odeur du grand bureau face à la porte, les voit entrer, même silhouette et casquette ensuée, nuques même brûlées, vaguement mythologiques comme toujours le sont père et fils, double temps se chevauchant dans l'espace ici-bas. (MICHON, 1984: 43).

Si les deux premières "Vies" donnaient lieu à une narration plutôt biographique, à partir des "Vies d'Eugène et de Clara" l'écriture tend davantage au genre autobiographique. En fait, si chaque "Vie" constitue un système autotélique et peut être lue indépendamment, elle fait surtout partie d'une composition d'ensemble qui comporte une très forte cohésion interne.

L'un des aspects esthétiques de l'œuvre consiste entre autres en une progression manifeste de la biographie, aussi romancée soit-elle, vers l'autobiographie. Pour entamer la première "Vie", celle d'André Dufourneau déjà évoquée, le narrateur écrit: "*Avançons dans la genèse de mes prétentions*". Puis il se demande aussitôt: "*Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ?*" (MICHON, 1984: 13). L'*incipit* lève alors le rideau sur ce qui sera d'abord un travail d'archéologie familiale. Après avoir composé la biographie de Dufourneau, qui d'ailleurs ne fut pas son ancêtre biologique (le personnage fut adopté par ses arrière-grands-parents maternels), il remonte les générations jusqu'à Antoine Peluchet. Par la suite, il en revient à des êtres qu'il a lui-même côtoyés pour faire la relation des "Vies d'Eugène et de Clara", ses grands-parents paternels.

C'est dans cette section que sera révélée la faille paternelle, *défaut autobiographique* (3) fantasmé comme la cause d'un affect de non-être auquel seule l'écriture pourra porter secours. À défaut d'avoir connu ce père absent, il doit s'en remettre à ses grands-parents:

À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser. Comme à un fidèle [...], il me faut le secours de ses truchements, anges ou clergé; et me vient d'abord à l'esprit la visite annuelle [...] que me rendaient, enfant, mes grands-parents paternels..." (MICHON, 1984: 71)

Ce procédé, qui consiste à faire la biographie des grands-parents pour découvrir le visage caché de son père, immerge le lecteur dans ce que Geneviève Noiray, reprenant l'expression introduite par Jean-Pierre Richard dans un article consacré à l'auteur (4), appelle la "*poétique oblique de la nouvelle autobiographique*":

Dans cette entreprise aux marges de la nouvelle et de l'autobiographie, Michon se saisit et se construit de biais; il multiplie les miroirs pour peindre son infirmité à écrire et se poste à l'oblique des traditions, peut-être par angoisse de s'y confronter, par

indifférence à des formes établies, par besoin congénital de l'arrachement. Il est à l'oblique de la tradition des *Vies* parce qu'il choisit des vies minuscules et non des vies d'hommes illustres; cependant il n'opère ni parodie, ni dérision, ni réduction de ce genre apologétique; il montre au contraire la gloire de l'humble et du presque rien. (NOIRAY, 1996: 298)

Pour se trouver *de biais*, le narrateur (qui peut aussi bien être le double de l'auteur, ce qui ne peut être débattu ici) doit d'abord à la fois découvrir et créer ses ancêtres. Pour la psychanalyse, le sujet ne peut se former que par des jeux d'identification. Or, dans le cas des *Vies minuscules*, le problème vient du fait que ces représentations sont, *a priori*, soit défailtantes, soit carrément absentes. Pour se construire, donc, le narrateur doit d'abord élaborer ces représentations identificatoires. Et, pour poursuivre la métaphore de l'oblique, pour restituer par l'écriture la figure paternelle vacante, il est forcé de s'en remettre au souvenir de ses grands-parents. Geneviève Noiray est très juste lorsqu'elle allègue que le narrateur des *Vies* "*multiplie les miroirs*", ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre l'apparence d'un tableau peint en clair-obscur.

Pour résumer ce procédé fondamental de *Vies minuscules*, nous dirions simplement que la *poétique de l'autobiographie oblique* consiste à faire la biographie des autres pour en venir à parler de soi. Nous avons dit que, dans les épisodes précédents, le narrateur s'en remettait à des sources extérieures, quoiqu'à la vérité, les souvenirs d'Élise et les archives variées qui lui fournissent matière à narrativisation sont ceux qui émergent dans sa propre conscience au moment même de l'écriture et selon les exigences de celle-ci. Dans les "*Vies d'Eugène et de Clara*", le narrateur travaille plus librement, si l'on peut dire; il se dégage de plus en plus du *musée familial* pour se mettre à l'écoute de sa propre mémoire. C'est en cela sans doute qu'il troque progressivement ses oripeaux de biographe pour ceux, plus hypothétiques et moins sûrs (bien que, nous l'avons vu, les précédents ne l'étaient pas bien davantage) de l'autobiographe. Pour être franchi, ce passage demande à ce qu'une part de fiction, voire de fantasme de plus en plus importante soit assumée au fil de l'écriture; voilà en quoi il s'agit vraisemblablement d'une traversée progressive des genres.

Dans *La biographie*, suite à une réflexion terminologique sur la nature du genre, Daniel Madelénat propose la définition que voici:

Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité). (MADELÉNAT, 1984: 20)

Michon se situe "*à l'oblique des traditions*" (NOIRAY, 1996: 298), à l'oblique donc de la définition de Madelénat. En effet, même dans les premières "*Vies*", si l'accent porte plutôt sur "*la singularité d'une existence individuelle*", rien ne permet d'en voir une *continuité* au sens canonique; déjà, les vies sont fabriquées de manière atypique, non linéaire. Dans les "*Vies d'Eugène et de Clara*", la rupture est définitive; au surplus, les héros narrativisés ici sont peut-être moins ceux qu'annonce le titre que le père du narrateur, fantôme parmi les ombres:

... moi-même enfin, godiche interloqué, qui n'osais m'enquérir de l'identité du disparu et cherchais le cadavre dans les ombres montantes, dans les yeux nostalgiques

de ma mère, dans mon propre corps aux genoux rouges de froid. (MICHON, 1984: 80-1)

Plus loin, par un jeu de correspondances photographiques, le lecteur remarque que l'objet véritable de sa quête n'est autre que lui-même:

La maison était ce que j'ai dit; sur un meuble, un cadre contenait des photos de moi à différents âges: et Clara me dit que mon père pleurait en les voyant; j'en regardais un autre, symétrique, où étaient des photos d'Aimé. Un absent en pleurait un autre dans cette maison d'absences, des disparus communiquaient comme des médiums par des portraits [...]; et sans doute, loin de ce face-à-face touchant et sinistre, nous vivions l'un et l'autre; mais nous vivions à jamais séparés; et notre réunion spectrale d'ici [...] nous rappelait où que nous fussions que chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre, et pour l'autre était spectre (MICHON, 1984: 83- 4).

En faisant la biographie de ses grands-parents, le narrateur entrevoit l'ombre *spectrale* de son père enfui et, en racontant ce dernier, c'est sa propre existence qu'il s'efforce de couler dans le bronze de l'écrit.

Aux "Vies d'Eugène et de Clara" font suite celles des frères Bakroot, compagnons de lycée du narrateur. Peut-être est-ce ici que s'articule le passage du côté de l'autobiographie dans la mesure où l'enfance du scribe devient le sujet principal. Et de nouveau, la poétique oblique se poursuit dans une mise en récit de plus en plus subjective qui bientôt n'obéira plus, semble-t-il, qu'aux exigences du fantasme. En l'occurrence, le narrateur se cache, au sens de Geneviève Noiray, derrière ses biographés, frères à la bouille batave de Saint-Priest-Palus. Le jeu de correspondances se poursuit et, cette fois, le lecteur se trouve invité dans un nouveau repli des coulisses michoniennes: en parlant de Roland Bakroot, adolescent timide, dégingandé et boudeur malmené par son frère cadet, qui a trouvé dans le personnage d'Achille, vieux professeur lettré et comique, un substitut de père, le narrateur écrit: "*Dès lors, sa vie s'était fourvoyée dans les passés simples - je le sais, pour être lui*" (MICHON, 1984: 125).

L'identification à Roland Bakroot, qui succède à l'identification au père évoquée plus haut, fournit la clé de l'un des procédés fondamentaux de l'entreprise scripturaire des *Vies* que nous pourrions appeler une construction autobiographique en fragments de miroir. Si le dessein du narrateur est de remédier aux affects de non-être qu'il impute principalement à l'absence du père et à la "*défaillance des branches mâles*" (MICHON, 1984: 78), c'est dans le miroir de l'écriture qu'il entend découvrir les traits de son visage. À mesure que le récit avance, cette nécessité d'écrire se fait de plus en plus insistante, voire de plus en plus lancinante, jusqu'à devenir insupportable: "*Je fis en train un voyage terrifié; il allait falloir écrire, et je ne le pourrais pas; je m'étais mis au pied du mur, et n'étais pas maçon*" (MICHON, 1984: 164). Puis, plus loin: "... *dans l'absence de l'Écrit, je ne voulais plus vivre, ou seulement gavé, somnolent et niais...*" (MICHON, 1984: 171).

L'écriture qui, en l'occurrence, fait vraisemblablement l'objet d'une déification, est invoquée comme la colonne vertébrale qui permet de se tenir debout, c'est-à-dire d'être en vie, soutenu par les fondations du langage sans lequel, comme la plante

grimpeuse dont on retire brusquement le tuteur, la monade s'affaisse pour n'être plus que chair insignifiante:

Pas de jour plus insupportablement fort que celui-ci dans ma mémoire; j'y expérimentais que les mots peuvent s'évanouir et quelle flaque sanglante, bourdonnante de mouches et harcelée, ils laissent d'un corps dont ils se sont retirés: eux partis, reste l'idiotie et le hurlement. (MICHON, 1984: 173)

Si l'écriture doit être le miroir dans lequel le narrateur apparaîtra, le reflet où il se verra enfin gonflé de mots et soutenu par l'édifice du langage, la composition des *Vies* indique comment celui-ci est *a priori* fragmenté. En effet, pour se trouver, le narrateur construit d'abord huit vies qui correspondent à autant de morceaux dispersés de lui-même. Voilà aussi sans doute le principe qui fonde la cohésion et l'unité de l'ensemble.

Depuis la fuite originelle énoncée dans les premières "Vies", le narrateur a pris conscience, par le truchement des "Vies d'Eugène et de Clara", de l'absence paternelle qui constitue la pierre angulaire de son entreprise. C'est alors que se fait jour le besoin forcené d'écrire afin de transformer en verbe immortel les chairs putréfiées de ses ancêtres et de freiner la chute de celles, encore pantelantes - mais pour combien de temps ? - dans sa mémoire, des êtres qui ont traversé sa déroute. Il n'est pas lieu ici de détailler les processus identificatoires qui interviennent dans cette construction en fragments de miroir. Nous nous contenterons donc, pour terminer, de présenter les dernières "Vies" en indiquant comment, par un jeu de correspondances et d'échos multiples, s'approfondit la poétique de l'autobiographie oblique, jusqu'à ce que l'on pourrait peut-être considérer comme une réconciliation globale où les morceaux du puzzle mémoriel du narrateur, qu'ils relèvent du genre, des procédés formels ou de la thématique de l'œuvre, semblent se fondre dans une sorte de synthèse finale où ils recouvrent leur unité.

La "Vie du père Foucault" introduit la question du langage et de l'écriture. Aussi, dans cette cinquième partie, le narrateur devient-il le principal protagoniste (12 pages autobiographiques avant d'introduire Foucault, dont le récit sera contenu en 11 pages). Le père Foucault est le vieil homme dont le narrateur fait la rencontre à l'hôpital où il est en convalescence pour s'être fait tabasser. La symétrie, entre les deux parties de cette "Vie", est saisissante: le père Foucault, à une page près, fait son apparition au beau milieu du récit. Dans la première partie, le narrateur raconte une nuit d'ivresse passée en compagnie de Marianne dans les bars de Clermont-Ferrand. À la nécessité d'écrire se joint alors, comme un obstacle insurmontable, le fantasme d'illettrisme, voire d'aphonie:

"Nous marchâmes de bar en bar, mon courroux grandissant avec l'empêchement de mon verbe, de plus en plus poisseux, noyé d'ombres, sonore; Je (sic) me vouais aux gémonies: ma langue ne pouvait plus même maîtriser les mots, comment pourrais-je jamais les écrire ?" (MICHON, 1984: 139).

Abîmé dans son *impouvoir* à la Brasserie de Strasbourg, il aperçoit un beau parleur affairé à séduire deux grisettes; ce "*don Juan avili*" (MICHON, 1984: 139) permettra à sa rage de se détourner de lui-même pour aller se "*ficher en une autre cible*"

(MICHON, 1984: 140). La rage du narrateur, qui procède du fantasme d'illettrisme mentionné plus haut, s'excite à la vue de ce *matamore* qui a sur le scribe masochiste l'avantage de ne pas se sentir écrasé par la pauvreté de son verbe; cette confiance béate est précisément celle qui fait défaut au narrateur et qui l'empêche d'écrire, tout accablé qu'il est par une "*anxiété de l'influence*" (5) faite de représentations surmoïques de "*Grands Auteurs et lecteurs Difficiles*" (MICHON, 1984: 157). Pour préserver l'illusion de sa supériorité intellectuelle - que par ailleurs il paye d'une stupeur dépressive -, il cherche à montrer au *bellâtre* "*l'impuissance de son verbe*" (MICHON, 1984: 144), ce qui lui vaut le séjour à l'hôpital où il rencontre le père Foucault. Fasciné par la réserve du vieux, il en découvre bientôt la cause:

... avec le même mouvement de toutes les épaules qu'il avait peut-être pour se décharger d'un sac de farine, il dit d'un ton navré mais d'une voix si étrangement claire que toute la salle l'entendit: "Je suis illettré. (MICHON, 1984: 155)

Par sa réalité tragique le père Foucault incarne le symptôme du narrateur: "*Le père Foucault était plus écrivain que moi: à l'absence de la lettre, il préférerait la mort*" (MICHON, 1984: 158).

Dans la "*Vie de George Bandy*", en séjour dans un hôpital psychiatrique, le narrateur rencontre l'homme qui fut jadis un abbé donjuanesque au verbe étincelant. Bandy n'est plus qu'une loque sénile qui de nouveau sert de support aux réminiscences du narrateur. À l'analphabète de la biographie précédente répond un jeune théologien trop prolix:

... les syllabes sous sa langue se décuplaient, les mots claquaient comme des fouets sommant le monde de se rendre au Verbe; l'ampleur des finales [...] était une basse insidieuse de tam- tam fascinant l'ennemi, le nombreux, le profus, le créé. (MICHON, 1984: 182- 83)

Ce procédé antithétique montre en quoi Michon "*multiplie les miroirs*" (NOIRAY, 1996: 298); les deux personnages évoqués ci-dessus incarnent nettement des aspects contradictoires du narrateur qui, *de biais*, ne poursuit rien de moins que lui-même. En mettant en récit leur existence minuscule, il reproduit au gré d'une nécessité psychique deux fragments de miroir qui lui permettent de s'approcher de sa quête autobiographique.

Il nous faudrait pousser trop loin l'analyse pour découvrir en quoi Claudette, qui est l'objet de l'avant-dernière "*Vie*" de l'œuvre, peut constituer un *fragment* de l'autobiographe. Contentons-nous ici d'indiquer qu'il n'est pas un hasard si cet épisode est le plus court de l'œuvre; nous ne pouvons y voir en fait qu'un lieu de transition vers la résolution relatée dans la dernière "*Vie*". Pour le moment, dans cette "*Vie*" transitoire, le narrateur écrit: "*J'échappai pourtant, sauvé des fastes de la capitale par un aveuglement de femme, qui me prit pour un auteur...*" (MICHON, 1984: 216). En intégrant Claudette à son miroir scripturaire, le narrateur construit le pont qui lui permettra d'accéder à l'écriture rédemptrice qui, comme la foudre anime Frankenstein, insufflera la vie à ses biographés et, par conséquent, le rendra à lui-même. Les *Vies minuscules* se terminent sur la "*Vie de la petite morte*", sœur aînée du narrateur dont la disparition précoce fait peut-être de celui-ci un "*enfant de*

remplacement " (6). Toujours est-il que c'est après la remémoration de la petite morte que le miracle tant attendu s'accomplira. Le narrateur, qui dans la "Vie de Georges Bandy" espérait encore "un chemin de Damas ou la découverte proustienne de **François le Champi** dans la bibliothèque des Guermantes" (MICHON, 1984: 165-66), vivra enfin son épisode de la Madeleine (7). Dans le jardin de Palaiseau, elle apparaît au narrateur, concrétisant ainsi le miracle invoqué: "C'était bien elle, "la petite morte, derrière les rosiers". Elle était là, devant moi "(MICHON, 1984: 246). L'écriture, qui jusqu'alors attendait la Grâce pour s'accomplir, comprend peut-être qu'il n'en revient qu'à elle d'engendrer des miracles:

Je crois que les doux tilleuls blancs de neige se sont penchés dans le dernier regard du vieux Foucault plus que muet, je le crois et peut-être il le veut. Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Élise s'en souvint ou l'inventa; et que celle d'Élise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient (MICHON, 1984: 249).

\*\*\*\*\*

"Il faut en finir", écrit le narrateur en commençant la dernière "Vie ". Ainsi doit-il en être de ces lignes. L'œuvre de Pierre Michon semble abolir la limite qui sépare fiction et réalité. Nous avons vu que le narrateur ne dédaignait pas d'assumer l'imperfection de sa mémoire et des archives qu'elle contient au profit d'un passage de plus en plus marqué vers un type de biographie fictive. Dans l'article déjà cité, Viart rapporte que Michon se dit "rhétoricien de l'hésitation". Au lendemain de l'ère du soupçon, l'écrivain élabore une véritable *poétique de l'incertitude* scandée de "je doute que...", "j'ignore si...", "sans doute...", etc. Comme les Anciens, il sait que "toute chose est muable et proche de l'incertain" (8). S'il cherche une vérité, il doute de pouvoir la trouver ailleurs que dans l'enceinte de la littérature qui, comme le dit Kundera en parlant du roman, est "sagesse de l'incertitude" (9). Laissons donc à Madelénat le soin de conclure par la bouche d'un Ancien:

Le scepticisme moderne doit ici rejoindre l'antique sagesse de Xénophane: "La vérité certaine, personne ne la connut ni ne la connaîtra jamais (...). Quelqu'un pourrait bien, par hasard, proférer la vérité ultime, il n'en saurait rien lui-même. En toutes choses règne la conjecture. (MADELÉNAT, 1984: 208)

## Notes

(1) Yvan Lamonde distingue le *fil d'or* de la biographie, qui procède d'archives inespérées, "extraordinaires", du *fil blanc*, hypothétique, que le biographe utilise pour calfeutrer les trous archivistiques.

(2) "En histoire, les vies ne sont pas des romans, et pour ceux qui ont choisi l'archive comme lieu où peut s'écrire le passé, l'enjeu n'est pas dans la fiction." (FARGE, 1989: 95).

(3) J'emprunte l'expression au sous-titre de l'ouvrage de Simon Harel (1994).

(4) Cf. RICHARD, Jean-Pierre (1993), p. 117-40.

(5) Cf. BLOOM, Harold (1997).

(6) Nous pensons au texte de Sylvie Boyer (2000), "De la naissance posthume ou l'autobiographie en tant que "Mémorial des limbes ".

(7) Notons que la petite soeur du narrateur portait le prénom de Madeleine.

(8) Cette formule revient de manière litannique dans la troisième partie d'*Abbés*(MICHON, 2002.)

(9) Cf. KUNDERA, Milan (1986).

### Références bibliographiques

BLOOM, Harold (1997). *The Anxiety of Influence* (1973). New York: Oxford University Press.

BOYER, Sylvie (2000). "De la naissance posthume ou l'autobiographie en tant que "Mémorial des limbes ", *Le cabinet d'autofictions*, Montréal, Cahiers du Célat, UQAM.

CASTIGLIONE, Agnès (dir.) (2002). *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Actes du premier colloque international Pierre Michon. Musée d'art moderne de Saint- Étienne, 8, 9 et 10 mars 2001.

*Compagnies de Pierre Michon* (1993). Orléans: Théodore Balmoral et Lagrasse/Verdier.

FARGE, Arlette (1989). *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil. Coll. La librairie du XX<sup>e</sup> siècle.

Simon Harel (1994). *L'écriture réparatrice: le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*. Montréal, XYZ. Coll. Théories et littérature.

KUNDERA, Milan (1986). *L'art du roman*. Paris, Gallimard. Coll. Folio essais.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil. Coll. Poétique.

MADELENAT, Daniel (1984). *La Biographie*. Paris: PUF. Coll. Littératures modernes.

MICHON, Pierre (1984). *Vies minuscules*. Paris: Gallimard. Coll. Folio.

MICHON, Pierre (1988). *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse: Verdier.

MICHON, Pierre (1991). *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard. Coll. Folio.

MICHON, Pierre (2002). *Abbés*. Lagrasse: Verdier.

MICHON, Pierre (2002a). *Corps du roi*. Lagrasse: Verdier.

MIRAUX, Jean- Philippe (1996). *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris: Nathan. Coll. Université.

NEYRAUT, M., PONTALIS, J.-B., LEJEUNE, Philippe *et al* (1988). *L'autobiographie: VI<sup>es</sup> rencontres psychanalytiques d'Aix- en- Provence, 1987*. Paris: Les Belles Lettres. Coll. Confluents psychanalytiques.

NOIRAY, Geneviève (1996). "*Vies minuscules: une poétique oblique de la nouvelle autobiographique*". In: ENGEL, Vincent, GUISSARD (dir.). *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz, p. 289-300.

RICHARD, Jean-Pierre (1993). "Pour lire *Rimbaud le fils*". In: *Compagnies de Pierre Michon*. Orléans: Théodore Balmoral et Lagrasse/Verdier. p. 117-40.

VIART, Dominique (2002). "Les "fictions critiques" de Pierre Michon". In: CASTIGLIONE, Agnès (dir.). *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du premier colloque international Pierre Michon. Musée d'art moderne de Saint- Étienne, 8, 9 et 10 mars 2001.

**SAOUTER, Catherine (2003). *Images et Sociétés: le progrès, les médias, la guerre*. Montreal: Les Presses de l'Université Laval.**

**Ana Rosa Neves Ramos (1)**  
Professora do PPGLL/UFBA

**Sérgio Barbosa de Cerqueda (1)**  
Doutorando pelo PPGLL/UFBA - Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

A constatação é evidente: as imagens estão por todos os cantos. Elas invadem todas as esferas da vida social. Será que deveríamos constatar aí a expressão da idéia de progresso? Essa e outras são questões surgem a partir do momento que repertoriamos a história da imagem desde o nascimento da fotografia até a revolução numérica, onde a Internet é atualmente a protagonista.

*Images e Sociedades: o progresso, a mídia, a guerra*, obra de Catherine Saouter (2) e escrita em língua francesa, realiza um estudo detalhado das principais imagens que marcam as sociedades ocidentais desde a Revolução industrial. O seu objetivo maior é compreender as representações, através da imagem mediatizada, que as sociedades ocidentais se fazem delas mesmas. Esta imagem, contraditória, exprime o paradoxo da utopia do progresso a serviço da concórdia, nas sociedades em que este mesmo progresso coloca entre as mais guerreiras da história. Para tanto, as representações da guerra ocupam a parte fulcral da análise e constituem o seu fio condutor.

A história da guerra, no período em questão, e talvez desde sempre, cadencia, condiciona e modela a história das sociedades. Desde o início da Revolução industrial a guerra é, ao mesmo tempo, o principal beneficiário e o maior promotor do progresso técnico, particularmente no campo das comunicações: a conquista da Argélia, a guerra da Criméia, a guerra de Secessão multiplicaram a extensão das redes telegráficas; a Primeira Guerra mundial inaugurou a radiofonia; a Segunda retardou o desenvolvimento da televisão e a Guerra Fria corroborou para a invenção da Internet. Paroxismos das disfunções das sociedades, a guerra contribui também para uma expressão exacerbada das visões de mundo pela revelação dos sofrimentos e pela fúria da propaganda. Não há motivo, portanto, para se surpreender que as maiores fotos do século, aquelas que viriam a ser consideradas como emblemáticas, tenham sido obtidas durante os conflitos. Paradoxalmente, os períodos de conflito tornam mais explícito o desejo profundo das sociedades que eles próprios desequilibram: o de paz e de segurança, que o progresso deveria suprir perenemente.

A autora identifica os papéis atribuídos às imagens, abordando, de forma mais abrangente, a questão da sua *mise-en-média* e da cultura de massa. Apoiando-se predominantemente na fotografia documental, acompanhando o seu percurso e a sua

evolução no tempo, a obra coloca explicitamente a questão da ideologia por trás da imagem: propaganda na democracia, guerra mediatizada e representações da guerra, espaço público e crônica midiática.

Este terreno de pesquisa foi aberto por Susan Sontag, nos anos 70, através do ensaio *Sobre a fotografia*, no qual postulava que as imagens, ao tratar da grande atualidade do mundo, deveriam ajudar a forjar a nossa percepção desta mesma realidade. A filósofa americana desconstruiu, desta forma, a crença ingênua da inocência nas/das fotografias e descortinou a maneira pela qual os mídia utilizam e manipulam as imagens. É ainda de sua autoria *Regarding the Pain of others*, 2003 (traduzido em português com o título *Sobre a dor dos outros*) dedicado igualmente ao mesmo tema.

É de se estranhar, portanto, que a professora Catherine Saouter não tenha feito qualquer menção a Sontag em sua bibliografia já que esta fonte de inspiração se torna evidente ao longo de seu livro. Assim como Sontag, Catherine Saouter discute o papel atribuído às imagens e interroga-se sobre o efeito produzido por *suamise-en-média* na sociedade moderna e na cultura de massa.

Os primeiros capítulos da obra tratam do nascimento da imagem fotográfica ("documentar, representar"), as primeiras imagens da guerra ("imprimir, difundir") e a propaganda na democracia ("persuadir, manipular"). As duas últimas partes oscilam em torno das guerras mediatizadas ("denunciar, edulcorar") e a proliferação das imagens no espaço público ("invadir, referendar"). No entanto, a lição maior da obra diz respeito à imagem de si que as sociedades democráticas constroem, comprimidas entre o ideal de um progresso a serviço de uma paz radiosa e eterna e a cruel realidade da guerra, quase permanente, nos tempos atuais - um dos mais belicosos da história.

Um exemplo desta abordagem, nos é fornecido pela análise de fotos de Robert Capa, que participou do desembarque na praia de Omaha, em 6 de junho de 1944, e veio a morrer por causa de uma mina, na guerra da Coréia. Segundo a autora, ele pode ser visto como o criador do objeto do principal "olho" da nossa época, através da sua foto das Brigadas internacionais, feita na Espanha, em setembro de 1936. A este respeito, a autora afirma que *"o paradoxo alucinante desta foto fascina: o momento da morte não está antes nem depois da foto, mas dentro da foto. Depositária da grande prova da passagem, ela mostra a morte como uma ação última que cada um é conclamado a realizar; à cada um a sua hora, mas que o soldado admite antecipá-la, através de contrato, ao entrar no "métier". Po ter estado lá no bom momento, esta foto exprime, de forma contundente, a essência do fotojornalismo de guerra pela capacidade do fotógrafo, no exercício da sua profissão, em apreender a essência da guerra: matar ou ser morto"*.

É de se lastimar, entretanto, que o texto não tenha observado os debates em torno da autenticidade deste ícone do século: os negativos encontrados nos arquivos de Capa mostraram várias tomadas desta "essência do fotojornalismo" finalmente representada. Não se trata apenas uma representação simbólica da morte, vez que este *clichê* também mistura a trucagem e a propaganda, dois outros aspectos da fotografia documental.

De qualquer forma, a pesquisa de Catherine Saouter destaca-se, sobretudo, por sua referência à história nacional canadense e quebequense. Para cada etapa sobre o *continuum* histórico, indo dos anos 1830 até o nosso século, o seu estudo descreve a invenção de novas técnicas documentais, a multiplicação e a utilização das imagens no espaço social, não perdendo de vista a sua relação com as transformações e mutações dessas sociedades.

À sua maneira, mesmo que não seja a intenção maior, este livro contribui, assim, para o enriquecimento da nova historiografia quebequense. O terceiro capítulo *Persuadir, manipular: a propaganda na democracia* é particularmente interessante ao tratar, por exemplo, da *Revue moderne*, fundada após a Primeira Guerra mundial, exatamente por promover e apoiar uma certa modernidade: os progressos da medicina, da radiofonia, do automóvel e da fotografia.

Na introdução, Catherine Saouter avança, inclusive, uma rica hipótese, sobre uma perspectiva comparada desses dois mundos "*contrariamente à imagem dita artística, na qual a cultura contemporânea retém, sobretudo, o procedimento do seu autor e as suas dimensões estéticas, a imagem documental está fundamentalmente ligada à sua comunicação na sociedade. Ela depende, portanto, necessariamente dos meios de difusão, ou seja dos meios de comunicação e de mediação, tanto no que diz respeito à imprensa escrita, ou as redes de televisão, quanto à carta postal, ao cartaz publicitário e aos correios eletrônicos*".

Catherine Saouter se interroga, finalmente, sobre a guerra do Iraque e lembra o surgimento de uma estranha caricatura, intitulada 'Um quadrado negro com uma data: 19 de março de 2003, 22h15'. "*É preciso [ver aí] o sintoma declarado do impasse comunicacional das sociedades hipermediatizadas?*" pergunta a autora. *No início do século XX, a modernidade tinha encontrado a sua expressão no quadro do pintor russo Malevitch 'Quadrado branco sobre fundo branco'. [...] Serge Chappleau, através da sua caricatura, propõe um quadrado negro*". De um grande artista para um grande caricaturista esta aproximação bastarda tem, ao menos, o mérito da audácia desestabilizadora. E não nos enganemos, mesmo desafiador, este gênero de aproximação, mesmo semiológico, ainda que conte belas histórias, não afirma, como o fazem Jean Baudrillard e outros, que a realidade desaparece sobre os golpes repetidos dos simulacros e do espetáculo.

O duro e atroz real do nosso mundo penetra por todos os lados nesta pesquisa, fartamente ilustrada, e que passa a se constituir em uma obra de referência incontornável não só para aqueles que trabalham nas áreas de comunicação e mídia, como também para qualquer pessoa que se interessa pelos desafios provocados pelas imagens mediatizadas na era da comunicação. Essa obra pode ser vista, ainda, como uma reavaliação positiva da contribuição de McLuhan para a história da mídia e para a análise do papel das comunicações na história. Isto porque não é demais lembrar a grande contribuição de pesquisadores canadenses para a compreensão da sociedade contemporânea, de McLuhan a Linda Hutcheon, dentre outros.

(1) O presente texto é um dos frutos das pesquisas realizadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Rosa Neves Ramos (Pós-Doutorado na Universidade do Quebec em Montreal (UQAM) e Universidade de Montreal (UM) e pelo Doutorando Sérgio Barbosa de

Cerqueda (Doutorado Sanduiche no Exterior na UQAM), ambos com bolsa do CNPq.

(2) Semióloga, Catherine Saouter é professora do Departamento de Comunicação da UQAM desde 1988. Suas pesquisas e seus cursos concentram-se nas teorias da imagem numa perspectiva semiológica e histórica. Ela se interessa, sobretudo, pelas relações entre os conflitos e a mídia.

**ANDRÈS, Bernard (2003). *Les mémoires de Pierre de Sales Laterrière suivi de Correspondances*. Montreal: Triptyque.**

**Sérgio Barbosa de Cerqueda (1)**

Doutorando pelo PPGLL/UFBA - Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

**Ana Rosa Neves Ramos (1)**

Professora do PPGLL/UFBA

Ao oferecer aos leitores uma edição comentada da obra *Les Mémoires de Pierre de Sales Laterrière suivi de Correspondances*, escritas pelo aventureiro Pierre de Sales Laterrière, o professor e pesquisador Bernard Andrès (2) nos brinda com a primorosa narrativa das peripécias de um homem do século XVIII que participou ativamente da vida de seu tempo. Redigidas entre 1812 e 1815 e divididas em uma breve introdução e onze capítulos, estas memórias nos apresentam, através das impressões de um cidadão francês que passa a ter o Canadá como uma nova pátria, aos principais acontecimentos ocorridos na virada do século XVIII para o século XIX, sob a ótica particular de uma narrativa construída como uma ponte entre o eu e o mundo.

Testemunho ocular das conseqüências da passagem do Quebec ao controle britânico, da revolução americana, da Revolução Francesa e de seus desdobramentos, sem contar os acontecimentos provocados pelas guerras napoleônicas, Pierre de Sales Laterrière pode ser considerado o primeiro memorialista canadense, no que se refere ao plano da escrita e da época descrita. Suas memórias tratam das origens da família do autor e de sua partida da França para o Canadá, de sua adaptação e andanças pelas terras norte-americanas e, mais particularmente, do contato com duas nações em construção (os Estados Unidos e o Canadá), incluindo aí, as descrições relativas à sua vida particular (de seu casamento ao nascimento de seus filhos, passando por seus estudos de medicina e por sua atuação na sociedade local).

É por toda esta riqueza de descrições e detalhes, sem nos esquecer do caráter egocêntrico e moralista de seu autor, tal como aponta Bernard Andrès em seu prefácio, que as memórias de Pierre de Sales Laterrière se constituem como um rico documento não só para a história cultural do Quebec nos séculos XVIII e XIX, como também, para a compreensão da história cultural da América, num sentido mais amplo, ao narrar as condições de fixação do homem em seu território, no momento em que a América hesitava entre a independência e a tutela das metrópoles européias; representação de uma terra de oportunidades para aqueles que se lançavam na aventura americana.

Outro exemplo do interesse pela leitura deste texto em língua francesa encontra-se nas páginas referentes à sua estadia em Portugal que formam um quadro interessante para o leitor e apresentam detalhes do comportamento dos portugueses no início do século XIX (*"En revenant à Oporto, je remarquai que l'agriculture étoit extrêmement*

*négligée par où nous passions; les habitants se fient sur leurs arbres fruitiers et leurs vignes. Ils ne font en réalité que gratter la terre, qui produit misérablement; aussi paroissent-ils tous pauvres").* A passagem de Pierre de Sales Laterrière por solo português, às vésperas da invasão napoleônica, pode também nos fornecer uma idéia do espírito que pairava nos ares antes dos acontecimentos que fariam, em breve, a família real se transferir para o Brasil ("... et qu'il seroit imprudent de votre part d'attendre ici les événements, puisque, comme dit Bonaparte, tout sujet anglois, quelle que soit sa nationalité, Qui sera trouvé au Portugal, sera arrêté").

Isto traduz, em suma, o interesse que o texto de autoria de Pierre de Sales Laterrière pode possuir para os estudiosos da vida cotidiana vez que as suas memórias são uma rica fonte de informações sobre a vida pública e privada do período descrito, tal qual podemos destacar no trecho que trata dos fatos anteriores e posteriores ao casamento de sua filha com um homem cheio de vícios e "ennemi secret d'un sexe aimable et chéri de tout l'univers".

Contudo, o que se destaca paralelamente à leitura das memórias de Pierre de Sales Laterrière, é a qualidade do trabalho de pesquisa que o levantamento minucioso das diversas fontes documentais evidencia. Somos, assim, levados a conhecer a história das peripécias do manuscrito original e de suas posteriores versões, pois, segundo o pesquisador, "il semble qu'un mauvais sort s'acharne sur ce récit de vie". A edição desta obra atinge, portanto, um duplo objetivo: trata-se, com certeza, de um texto memorialista com um testemunho rico e detalhado, e também nos convida a refletir sobre os limites do trabalho com o arquivo.

(1) O presente texto é um dos frutos das pesquisas realizadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Rosa Neves Ramos (Pós-Doutorado na Universidade do Quebec em Montreal (UQAM) e Universidade de Montreal (UM) e pelo Doutorando Sérgio Barbosa de Cerqueda (Doutorado Sanduiche no Exterior na UQAM), ambos com bolsa do CNPq.

(2) Bernard Andrès é Professor Titular do Departamento de Estudos Literários da UQAM. Diretor do Centro de Estudos e Pesquisas sobre o Brasil desde a sua fundação até maio de 2004, ele é membro da *Société des Dix* e da *Société royale du Canada*. Suas pesquisas se concentram no estudo dos primeiros escritores quebequenses. Recentemente, foi agraciado com a Bolsa de Pesquisa Killam, na categoria Estudos Literários, para a composição da *Histoire littéraire des Canadiens au XVIIIe siècle*.