

Revue étudiante des expressions lusophones

RÉEL N° 2

Littérature et dictatures

Sous la direction de
Maria Clara Machado
Leonardo Alexander Silva

Centre de recherches sur les pays lusophones - CREPAL
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Paris, 2018

Comité de lecture

Sandra Assunção – Paris Nanterre
Cristina Batalha – UERJ
Maria Graciete Besse – Paris Sorbonne
Vinícius Carneiro – Lille 3
Regina Dalcastagnè – UnB
Catherine Dumas – Sorbonne Nouvelle
Raffaella Fernandez – Unicamp
Agnès Levécot – Sorbonne Nouvelle
Jean Yves Mérian – Rennes 2
Maria Cristina Pais Simon – Sorbonne Nouvelle
Jacqueline Penjon – Sorbonne Nouvelle
Rejane Pivetta – Uniritter
Claudia Poncioni – Sorbonne Nouvelle
Michel Riaudel – Paris Sorbonne
Ana Isabel Sardinha-Desvignes – Sorbonne Nouvelle
Brigitte Thiérion – Sorbonne Nouvelle
Paulo Thomaz – UnB
Fabrícia Wallace – UnB

Comité éditorial

Jorge Borges
Paula Candido Zambelli
Nataly Jollant
Maria Clara Machado
Leonardo Alexander Silva

Mise en pages : Jorge Borges
Photo de couverture: Monique Renne
Relecture des textes en français : Thomas Bellil

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)

Éditorial

La *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* est un projet porté par les doctorants du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle a été conçue comme un outil de diffusion de la recherche étudiante en France et à l'international. Ses principes éditoriaux reposent sur l'interdisciplinarité et l'ouverture effective aux différents espaces et cultures du monde dit lusophone.

Soutenu par l'École doctorale 122 – Europe latine Amérique latine et par le Crepal, ce numéro 2 présente les résultats des Journées d'études « Littérature et dicatures » qui ont eu lieu à Paris les 9 et 10 octobre 2017. La publication contient aussi des textes envoyés ultérieurement par d'autres chercheurs qui travaillent également sur le thème.

Editorial

A *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* é um projeto da pós-graduação do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL), da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. A revista foi concebida como um instrumento de difusão da pesquisa discente, de alcance internacional e cujos princípios editoriais baseiam-se na interdisciplinaridade e na abertura efetiva aos diferentes espaços e culturas do mundo dito lusófono.

Com o apoio da École doctorale 122 – Europe latine Amérique latine e do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL), a segunda edição da *Réel* apresenta os resultados das Jornadas de estudos “Littérature et dictatures”, realizadas em 9 e 10 de outubro de 2017, em Paris. A publicação conta ainda com artigos enviados posteriormente por pesquisadores que se dedicam ao tema.

Présentation

È avvenuto, quindi può accadere di nuovo:
questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire¹.

La deuxième édition de la revue *RÉEL* se penche sur les rapports que la littérature entretient avec les régimes dictatoriaux, notamment en Amérique latine, en Europe latine et dans monde lusophone. Le but de cette édition est ainsi d'examiner les différents rôles que la littérature peut avoir – comme celui de témoignage et de résistance – dans un contexte dictatorial et aussi le regard (critique) qu'elle peut porter sur le présent et sur le passé historique. Il nous semble d'ailleurs intéressant et important de réfléchir à partir de la littérature sur l'actuel resurgissement et propagation de discours antidémocratiques à échelle mondiale.

Plusieurs pays d'Amérique latine et d'Afrique, dont les passés ont été marqués par l'exploitation coloniale, ont connu après leur indépendance des gouvernements antidémocratiques. Certaines nations de ces continents vivent toujours d'ailleurs sous des régimes autoritaires. Dans le vieux continent, des pays comme le Portugal, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne, font face aux conséquences, aux blessures sociales et aux traumatismes laissés par des régimes dictatoriaux qui ont marqué l'Histoire de l'Europe au cours du XXe siècle.

Dans une époque marquée par plusieurs tensions, ce qui était, impensable il y a quelques années, comme la négation ou l'éloge d'un passé dictatorial, notamment au Brésil, par une partie de la société, est

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, p. 164.

une réalité aujourd'hui et nous fait penser que réexaminer l'Histoire est fondamental et urgent. Dans ce contexte, la littérature joue un rôle très important. Elle nous permet de comprendre le passé et le présent et elle nous invite à connaître l'histoire de l'autre, à identifier ce qu'il y a d'humain dans l'autre et à partager sa douleur.

Cette édition de la *RÉEL* est divisée en deux parties. La première est dédiée à des travaux qui ont trait aux espaces lusophones, comme le Portugal, le Brésil et le Mozambique. Bien que la revue *RÉEL* soit une publication qui cherche à promouvoir les recherches sur l'univers lusophone, il nous a semblé important et enrichissant d'ouvrir l'espace aussi à des chercheurs qui travaillent sur d'autres zones géographiques. Pour cette raison, la deuxième partie de la publication accueille des articles qui abordent les rapports entre littérature et dictature en Italie, en Espagne et au Chili.

Le texte qui ouvre l'édition, celui de Regina Dalcastagnè, professeure et chercheuse de l'Universidade de Brasília, explore justement les "blessures" provoquées par la dictature militaire au Brésil qui persistent toujours. L'article analyse quelques œuvres littéraires récentes qui adoptent le point de vue de ceux qui sont les héritiers de la douleur : amis et familles des torturés, tués et portés « disparus ». L'article prend en considération non seulement ces récits contemporains, mais également les documents officiels de la Commission Nationale de la Vérité (Comissão Nacional da Verdade), de 2014, responsable de l'investigation des crimes commis par l'État pendant le régime militaire. L'article montre ainsi l'importance de la lutte contre l'oubli et l'effacement délibéré des crimes et horreurs de la dictature.

Sueleide de Amorim Suassuna focalise dans son article « *Memórias do Esquecimento* de Flávio Tavares: détricoter la souffrance pour en faire de la littérature » la possibilité de se raconter les expériences limites, le défi posé par l'écriture et la douleur de la remémoration. Elle analyse le récit autobiographique de l'écrivain brésilien Flávio Tavares, militant qui a été torturé pendant la dictature militaire au Brésil et forcé à l'exile dans les années 1970. L'idée de témoignage est aussi présente dans l'article de Fillipe Augusto Galeti Mauro, « La Bague bleue de Marília Pêra », qui montre comment les chroniques journalistiques de l'écrivain Jorge Andrade dépeignait la censure et l'oppression subies par la classe artistique pendant la dictature militaire brésilienne.

Humberto Torres s'intéresse également à cette période de l'histoire

brésilienne. Dans son article, « Entre a colônia e os anos de chumbo », l'auteur travaille une facette du régime militaire au Brésil souvent négligée ou méconnue, la dure persécution des indigènes pendant la dictature. À partir du roman *Quarup*, de Antonio Callado, l'auteur focalise le rôle des intellectuels conservateurs et réactionnaires dans le traitement infligé par l'État aux peuples indigènes.

Bertoní Licarião, qui signe l'article « Trauma e precariedade em *A instalação*, de Bernardo Kucinski », montre de quelle manière l'œuvre littéraire de l'écrivain brésilien Bernardo Kucinski reconstruit une mémoire collective à partir de drames et tragédies individuelles. Dans son article, l'auteur rappelle que la loi de l'Amnistie (Lei da Anistia), promulguée en 1979, a traité comme égaux les persécuteurs et les persécutés, et il montre comment cela a rendu l'expérience du deuil encore plus traumatique pour les victimes de la dictature.

Aline Lima a choisi également d'étudier un roman de Bernardo Kucinski, dans son article « A "mulher subversiva" da Ditadura Militar ». L'auteure fait une analyse comparative du roman *K.: relato de uma busca* et de celui de Maria Pilla, *Volto semana que vem*, à partir de la problématique de la construction de la figure de la femme militante pendant la dictature militaire. Pour cela elle travaille les concepts de genre et d'auctorialité. L'auteure étudie également de quelle manière la représentation de cette figure varie selon un point de vue masculin et féminin.

Leocádia Aparecida Chaves centre aussi son analyse sur une figure féminine, dans son texte « Como uma gata entre frases ». Il s'agit de Julia Marquezim Enone, protagoniste du roman *A rainha dos cárceres da Grécia*, d'Osman Lins. A travers l'étude de ce personnage, l'auteur examine les diverses oppressions auxquelles les femmes étaient soumises pendant le régime militaire. L'article analyse également le rôle qu'Osman Lins a eu en tant qu'écrivain et intellectuel brésilien pendant la dictature, comme les stratégies discursives qu'il met en place pour dénoncer le projet homogénéisateur du régime dictatorial, qui stimulait la consommation rapide de certains produits de l'industrie culturelle, en censurant d'autres formes artistiques, considérées plus dangereuses pour le régime.

L'article de Maria Clara Machado, « Ser ou não ser brasileiro », aborde une autre période de l'histoire brésilienne, aussi marquée par l'autoritarisme, le premier gouvernement de Getúlio Vargas au Brésil (1937-1946). Le régime connu sous le nom « état nouveau » (Estado Novo), centralisateur et inspiré de la dictature de Franco en Espagne,

véhiculait des idées nationalistes et homogénéisatrices. L'article explore à travers trois œuvres littéraires la violence commise par le régime contre les traditions, les langues et les cultures des immigrants au Brésil. Les récits analysés par l'auteure focalisent plus précisément les mémoires des familles italiennes, allemandes et japonaises.

La possibilité de mettre en rapport des temporalités et espaces différents à partir d'expériences humaines similaires est explorée par l'article "É isto um homem novo?", de Adilson Fernando Frazin. L'auteur étudie deux romans de la littérature contemporaine mozambicaine, *Campo de Trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, e *Entre as Memórias Silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa, en s'intéressant plus particulièrement au projet du nouvel homme (« homem novo ») qui a marqué le gouvernement de Samora Machel en Mozambique, dans les années 1980. L'article propose une lecture des romans à partir du récit de Primo Levi, *Si c'est un homme*, qui raconte l'expérience de l'écrivain italien dans le camp d'extermination nazi d'Auschwitz, à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Deux articles abordent la question du fascisme au Portugal. Sara Grünhagen s'intéresse au roman *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago, dans lequel l'écrivain s'approprie l'univers hétéronymique du poète Fernando Pessoa. Grünhagen analyse non seulement le jeu intertextuel établie par Saramago avec l'œuvre du poète, mais aussi la manière dont l'œuvre dépeint la montée du fascisme en Europe et la dictature de António Salazar au Portugal. Ana Ferreira Adão, à son tour, nous présente dans son article « Mythologie salazariste X Contre-mythologie O'Neillienne » l'œuvre du poète portugais Alexandre O'Neill. L'auteure examine l'opposition du poète à l'idéologie dictatoriale de António Salazar, réalisée à travers une poétique de résistance.

Dans la deuxième partie de la publication, on retrouve des articles qui abordent le thème de la dictature et du fascisme dans différentes zones de l'Europe Latine et de l'Amérique Latine. Les deux premiers traitent de cette question en Italie. L'article de Valentina Murgolo, « Entre provocation et idéologie », rend compte de la complexe relation entre le poète italien Marinetti et le dictateur Benito Mussolini. L'auteure examine le projet esthétique de Marinetti, focalisant ce qui le rapproche et ce qui l'éloigne de l'idéologie fasciste. Giusi La Grotteria, à son tour, s'intéresse à la manière dont le fascisme italien instrumentalise une image domestique de la femme. Pour cela, elle étudie le roman *L'amore negato*, de Maria Messina, en s'appuyant sur le travail socio-anthropologique de Gina Lombroso Ferrero.

L'article « Littérature mémorielle et patrimonialisation », écrit par Samya Dahech, s'intéresse également à la figure féminine, mais cette fois-ci dans les récits qui dépeignent la dictature de Francisco Franco en Espagne. L'auteure fait une étude comparative de la représentation des mémoires de femmes victimes du régime franquiste dans trois romans contemporains, à partir du concept de « patrimonialisation ».

Lidia Sanchez de Las Cuevas retrace dans son article, « Discours et littérature chez Unamuno de 1900 à 1936 », le parcours de l'écrivain Miguel de Unamuno, non seulement, pendant la dictature de Primo de Rivera en Espagne (1923-1930), mais aussi dans les moments de crise qui l'ont précédée et succédée. L'auteure démontre de quelle manière les textes de l'écrivain espagnol expriment son engagement politique. Hassna Mabrouk travaille également sur le monde hispanophone. Son article, « *L'Obscure mémoire des armes* de Ramón Díaz-Eterovic : Panser et penser les blessures du passé sous le joug des dictatures » est centré sur le binôme mémoire/oubli dans le roman de Díaz-Eterovic qui dépeint les blessures et les traumatismes individuels et collectifs provoqués par la dictature militaire chilienne (1973-1990). Pour clôturer ce numéro, nous présentons une interview avec l'historienne Maud Chirio, qu'ici nous remercions. Elle dresse un portrait de l'histoire du Brésil depuis le régime dictatorial de 1964 jusqu'à présent qui peut donner des pistes sur la situation politique actuel dans le pays

Les articles qui composent ce numéro de la revue REEL nous aident à réfléchir sur les relations que la littérature entretient avec la vie politique, les idéologies et l'Histoire. Ils dévoilent que les régimes dictatoriaux, même occupant des époques et des espaces distincts et basés sur des idéologies différentes, partagent des stratégies similaires consistant à faire taire les voix dissidentes par l'intermédiaire de pratiques autoritaires et antidémocratiques. La littérature apparaît donc comme un moyen de résistance possible, revendiquant le droit à la parole multiple, à des récits et discours qui avaient été délibérément étouffés auparavant. En traversant les frontières et les interstices entre mémoire, témoignage et fiction, la littérature nous permet de mettre en évidence la vie des individus au sein de ces processus non démocratiques, humanisant l'Histoire et rendant universel ce qui est propre à chaque espace-temps historique.

Apresentação

Aconteceu, logo pode acontecer de novo:
este é o ponto principal de tudo quanto temos a dizer.¹

A segunda edição da *RÉEL* se debruça sobre as maneiras pelas quais a literatura nos permite conhecer diferentes contextos ditatoriais, sobretudo em relação a países da América Latina, da Europa Latina e do mundo lusófono. Nossa intenção é examinar de que maneira a literatura pode servir como meio de ponderação, testemunho, análise e crítica das sociedades no que diz respeito à propagação de discursos autoritários surgidos em contextos ditatoriais. Ademais, é preciso refletir sobre a (re)emergência na atualidade de novos discursos antidemocráticos e autoritários no contexto mundial, em meio a crises econômicas que alimentam e intensificam crises políticas.

Em países da América Latina e da África lusófona, em que pesa o passado repisado do colonialismo, o caminho da democracia pós-independência é por vezes atravessado por governos antidemocráticos. Paralelamente, países do velho continente, como Portugal, Espanha, Itália e Alemanha vivem, a seu turno, as consequências, feridas sociais e traumas herdados de regimes ditatoriais que marcaram a história da Europa e a trajetória democrática do mundo no século XX. O que nos parecia impensável há alguns anos, a negação ou o elogio do regime ditatorial por uma parte considerável da sociedade, especialmente no

1 Primo Levi, *Os afogados e os sobreviventes*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, p.124.

Brasil, ocorre, hoje, sem constrangimentos, o que nos dá a certeza de que investigar o passado é fundamental e urgente.

Nessa perspectiva, os artigos aqui apresentados buscam oferecer ao leitor a justa medida do que pode a literatura nessa seara, em tempos sombrios que parecem espreitar o presente: lembrar e proporcionar ao leitor a possibilidade do encontro com o que há de humano na história do outro, abrindo-se em espaço de diálogo e reflexão. Para tanto, esta edição da REEL se divide em duas partes. A primeira é dedicada aos trabalhos relacionados ao mundo lusófono, do qual fazem parte Brasil, Moçambique e Portugal, cujos passados ditatoriais são aqui revisitados. A segunda parte abre-se a textos que discutem as relações entre literatura e ditadura em outros países da América Latina e da Europa Latina, mais precisamente, Itália, Espanha e Chile.

O texto de abertura, da professora doutora Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, traz à discussão memórias de feridas abertas, durante o regime militar brasileiro (1964-1985), ainda latentes. O artigo analisa obras recentes da literatura brasileira contemporânea pela perspectiva dos herdeiros da dor de desaparecidos políticos. O artigo apoia-se também em documentos oficiais tornados públicos pela tardia Comissão Nacional da Verdade, de 2014, na tentativa de combater o apagamento deliberado dos crimes de Estado contra homens e mulheres cujas histórias se reconstroem ficcionalmente por meio das obras analisadas.

Sueleide Suassuna aborda, em seu artigo “*Memórias do Esquecimento* de Flávio Tavares : détricoter la souffrance pour en faire de la littérature”, a possibilidade de se narrar experiências-limite, ou o desafio da escrita da memória da dor. Ela analisa a obra autobiográfica *Memórias do Esquecimento*, de Flávio Tavares, militante torturado durante a ditadura militar e exilado nos anos 1970. O testemunho também é o foco do artigo de Fillipe Augusto Galeti Mauro, intitulado “La Bague bleue de Marília Pêra”. O autor investiga como as reportagens do escritor Jorge Andrade tratavam da censura e opressão sofridas pela classe artística durante os anos de chumbo.

Humberto Torres se interessa igualmente pelo papel dos intelectuais durante esse período da história brasileira, porém, a partir de um ângulo diferente. Em seu artigo “Entre a colônia e os anos de chumbo”, o autor traz à tona um grupo duramente perseguido durante a ditadura militar e nem sembre lembrado por isso: os indígenas. Torres coloca em questão as

relações desses povos com intelectuais conservadores e reacionários, por meio da trama alinhavada pelo romance *Quarup*, de Antonio Callado.

Bertoni Licarião, por sua vez, investiga em “Trauma e precariedade em *A instalação*, de Bernardo Kucinski” de que maneira a obra desse autor opera como espaço possível de reconstrução da memória de homens e mulheres cujo sofrimento foi reduzido a tragédias particulares. Com efeito, o autor chama a atenção para o consenso imposto pela Lei da Anistia (1979), que igualou perseguidos e perseguidores, revelando em que medida a literatura se apresenta como *locus* importante para o (re)processamento do luto impedido.

Em “A ‘mulher subversiva’ da Ditadura Militar”, Aline Lima retoma a investigação de *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, relacionando-o ao romance *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, agora para tratar da construção da personagem militante feminina nos tempos de chumbo da ditadura militar a partir de conceitos de gênero e autoria. Lima salienta diferenças entre a perspectiva masculina e feminina no que diz respeito à construção dessa personagem, o que pode iluminar a questão em outras obras.

Também subversiva é Julia Marquezim Enone, protagonista de *A rainha dos cárceres da Grécia*, obra analisada por Leocádia Aparecida Chaves em “Como uma gata entre frases”. A autora se debruça sobre o papel exercido pelo autor da obra, Osman Lins, como escritor e intelectual no contexto da ditadura militar. Chaves investiga como o autor cria estratégias discursivas e formais para romper com o projeto homogeneizador do regime ditatorial que, ao mesmo tempo em que fomentava uma indústria cultural de consumo rápido pelas massas, controlava e censurava a arte. Numa narrativa que se constrói em diversas camadas, Chaves nos revela como o autor desnuda diversas opressões a que o sujeito feminino, notadamente, é submetido face à tirania ditatorial.

O artigo de Maria Clara Machado, “Ser ou não ser brasileiro” aborda outro período ditatorial brasileiro, o Estado Novo de Getúlio Vargas. Inspirado no regime ditatorial franquista, o governo idealizava um “homem novo”, com base em ideias nacionalistas e homogeneizadoras típicas das ditaduras. A autora explora o silenciamento ordenado e a violência do regime ditatorial contra tradições, língua e cultura de imigrantes em três obras da literatura brasileira contemporânea. As narrativas reconstróem memórias de famílias italianas, alemãs e japonesas no Brasil da Segunda Guerra, quando a tônica do regime

se confundia com a de outros sistemas ditatoriais em que qualquer diversidade era castigada.

A possibilidade de relacionar tempos e espaços distintos a partir de experiências humanas similares é explorada pelo artigo “É isto um homem novo?”, de Adilson Fernando Frazin, que analisa dois romances da literatura moçambicana contemporânea. O autor confronta a experiência do campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial relatada por Primo Levi, na obra *É este um homem?*, ao projeto nacionalista do “homem novo” preconizado pelo governo de Samora Machel, em Moçambique dos anos 1980, colocado em perspectiva pelas obras *Campo de Trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, e *Entre as Memórias Silenciadas*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

Para encerrar essa primeira parte, dois artigos abordam a questão do fascismo em Portugal. Sara Grünhagen investiga o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, no qual o escritor se apropria do universo heteronímico de Fernando Pessoa. Grünhagen analisa tanto o jogo intertextual entre escritores quanto a maneira com a qual a obra representa o avanço do fascismo na Europa e a ditadura de António Salazar em Portugal. Ana Ferreira Adão, por sua vez, apresenta, em seu artigo “Mythologie salazariste X Contre-mythologie o’neillienne” a obra do poeta português Alexandre O’Neill. A autora investiga como o escritor se opõe à ideologia ditatorial de Salazar por meio de uma poética de resistência.

Na segunda parte da revista, apresentamos artigos que abordam o tema em diferentes espaços da Europa latina e da América Latina. Os dois primeiros tratam da questão a partir de obras italianas. Valentina Murgolo, em seu artigo “Entre provocation et ideologie : Marinetti et le fascisme”, discute a complexa relação entre o poeta italiano Marinetti e o ditador Benito Mussolini. A autora examina o projeto estético de Marinetti, buscando evidenciar as suas proximidades e distanciamentos com a ideologia fascista. Já Giusi La Grotteria se interessa pela maneira com que o fascismo italiano instrumentaliza uma certa imagem da mulher no espaço doméstico. A partir do trabalho sócio-antropológico de Gina Lombroso Ferrero, a autora analisa o romance *L’amore negato*, de Maria Messina.

O artigo “Littérature mémorielle et patrimonialisation”, de Samya Dahech, se interessa também pela representação feminina, dessa vez nos relatos literários sobre a ditadura de Francisco Franco, na Espanha. A

autora elabora, a partir do conceito de “patrimonialização”, um estudo comparativo entre as representações de memórias de mulheres vítimas do regime franquista em três romances contemporâneos.

Lidia Sanchez de Las Cuevas reconstrói, em seu artigo “Discours et littérature chez Unamuno de 1900 à 1936”, o percurso do escritor Miguel de Unamuno não somente durante a ditadura de Primo de Rivera na Espanha (1923-1930), mas também antes e depois do regime. A autora evidencia de que maneira os textos do escritor espanhol expressam seu engajamento político. Hassna Mabrouk também se debruça sobre o mundo hispanofônico em seu artigo intitulado “*L’Obscure mémoire des armes*, de Ramón Díaz-Eterovic”. Centrado no binômio memória/esquecimento, o romance recompõe as feridas e traumas individuais e coletivos provocados pela ditadura chilena (1973-1990). Encerra esta edição uma entrevista com a historiadora Maud Chirio, especialista em ditadura brasileira, a quem agradecemos pela participação. Chirio analisa o percurso histórico brasileiro da ditadura militar brasileira até o presente e fornece pistas para refletirmos sobre as atuais conjunturas por que passa o país.

Os artigos que compõem esta edição da *RÉEL* nos permitem pensar que os regimes ditatoriais, mesmo ocupando tempos e espaços distintos e apoiando-se em diferentes ideologias, compartilham entre si estratégias similares de silenciamento de vozes dissidentes por meio de práticas autoritárias e antidemocráticas. A literatura emerge como espaço possível de resistência, ao reivindicar o direito a múltiplas falas, a narrativas de memórias deliberadamente sufocadas. Transitando nas fronteiras e interstícios entre memória, testemunho e ficção, a literatura retrata as dimensões humanas dentro desses processos antidemocráticos, mostrando o que há de universal no particular em diferentes espaços e tempos históricos.

Maria Clara Machado e Leonardo Alexander Silva
Paris, novembro de 2018

Monde lusophone
Mundo lusófono

Ainda estamos aqui: literatura e resistência no Brasil hoje¹

Regina Dalcastagnè*

Resumo

Desde 2014, com a entrega dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade no Brasil, a ditadura militar volta a ser tema entre autores e autoras que buscam discutir o passado a partir, especialmente, da perspectiva daqueles que herdaram a dor: amigos e familiares de torturados, mortos e “desaparecidos”. Discuto, aqui, um conjunto de livros recentes que se debruçam sobre o que resta da ditadura na vida brasileira. Muito mais do que cicatrizes de um tempo distante, vamos encontrar histórias que não se concluíram, feridas que continuam latejando. Bernardo Kucinski, Marcelo Rubens Paiva, Julián Fuks e Maria Pilla, entre outros, dão guarida em suas narrativas à memória desses tempos que não deveriam retornar e nos alertam não sobre o passado, mas sobre os riscos do futuro, em um momento de nova ruptura democrática no país.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea, Comissão Nacional da Verdade, resistência, ditadura brasileira

¹ Este texto é uma versão modificada do trabalho apresentado como conferência de abertura na Journée d'Études “Littérature et Dictatures”, na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, no dia 9 de outubro de 2017.

* Professora titular de literatura brasileira da Universidade de Brasília, pesquisadora do CNPq e coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea. E-mail: rdal@unb.br

Résumé

Depuis 2014, à la remise du rapport final de la Commission Nationale de la Vérité au Brésil, la dictature militaire est redevenue sujet d'intérêt pour des auteur.e.s qui cherchent à rediscuter le passé, surtout du point de vue de ceux qui sont les héritiers de la douleur : amis et familles des torturés, tués et portés « disparus ». Je discute ici d'un ensemble d'œuvres parues récemment qui se penchent sur ce qu'il reste de la dictature dans la vie Brésilienne. Bien plus que des cicatrices d'un temps lointain, nous trouvons des histoires qui ne sont pas achevées, des blessures qui continuent à pulser. Bernardo Kucinski, Marcelo Rubens Paiva, Maria Pilla et Julián Fuks, entre autres, abritent dans leurs récits le souvenir de ces temps qui ne devraient pas revenir et nous avertissent non du passé, mais des risques de l'avenir, dans un moment de nouvelle rupture de l'ordre démocratique du pays.

Mots-clés : littérature Brésilienne contemporaine, Commission Nationale de la Vérité, résistance, dictature au Brésil

Sartre dizia que a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele². Parece justo pensar que o próprio autor deva estar inscrito nessa equação. Em *Bolor* (de 1968), impressionante romance português sobre os tempos do salazarismo, Augusto Abelaira coloca em cena um pintor que, desconsolado, propõe o silêncio dos artistas, um “pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme”. Ciente de que, com vontade ou sem ela, a arte dá “satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores”, ele se dilacera em seu conflito, sem, é claro, conseguir parar de produzir. Até que encontra uma solução provisória: pinta o retrato de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se decompõe com o passar dos

² Jean Paul Sartre, *O que é a literatura?*, trad. de Carlos Felipe Moisés, São Paulo, Ática, 1989 [1948], p. 21.

dias, revelando a obra original: “Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele”³.

Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura, ou para qualquer forma de arte. Se limitada ao interior da própria obra, essa luta estará desde sempre fadada ao fracasso. O pintor de Abelaira confessa que nem tem certeza de que a tinta, de fato, descascará um dia, mas, além de inscrever a resistência em sua obra, ele o faz diante dos seus, manifestando o próprio desconforto e convidando os outros ao enfrentamento, ou ao menos a uma reflexão sobre o seu papel político na sociedade. Alguns anos depois, o brasileiro Osman Lins, no romance *Avalovara* (de 1973), coloca a mesma angústia nas palavras de seu protagonista:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: ‘A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos’. Não, não serei indiferente.⁴

Assim como o pintor de Abelaira, a personagem de Osman Lins se questiona e questiona, dolorosamente, a própria arte até chegar a uma resposta possível: “Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo – mas com o seu cheiro de podridão”⁵.

Estamos vivendo um momento de muita tensão no Brasil. O golpe de 2016 (gestado pelo Congresso, pelo Judiciário, pela mídia, pelas grandes

³ Augusto Abelaira, *Bolor*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1970 [1968], p. 70.

⁴ Osman Lins, *Avalovara*, São Paulo, Melhoramentos, 1973, pp. 339-40.

⁵ *Ibid.*, p. 383.

empresas, pelos latifúndios e pelo capital internacional) destituiu uma presidente legitimamente eleita e vem se empenhando no desmonte de qualquer política social instaurada nos anos anteriores. Com isso atinge, especialmente, os direitos das mulheres, dos negros, dos indígenas, dos trabalhadores, dos moradores das periferias, da população LGBT, dos pobres, buscando limitar sua inserção social e suas formas de manifestação. Daí os ataques frequentes ao ensino público, à liberdade de expressão e de cátedra, ao pensamento crítico. Por isso, agora, mais do que nunca, é preciso estarmos atentos às vozes que eles querem calar, ao que essas vozes têm a nos dizer, ao que elas acrescentam na compreensão de nossa realidade e em termos de ampliação dos recursos estéticos disponíveis para reinterpretar o mundo.

O historiador francês Lucien Bianco dizia que “as armas dos fracacos são sempre fracas armas”⁶, mas é com elas que teremos que lutar. Nossas soluções serão precárias, angustiadas, desesperançadas, até, mas talvez nos permitam ficar de pé enquanto as coisas não mudam. Podemos usar o discurso, nossa arma principal, para referendar o que querem os poderosos (como fazem, inclusive, alguns colegas e escritores), mas também podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar o seu sossego. Participar do debate político em um momento de ruptura da democracia, contaminar a própria escrita em busca do desmascaramento de um processo autoritário é ainda acreditar – nos homens e mulheres e na própria literatura como instrumento de ação. Quando desistirmos de nossa capacidade de acreditar, a luta, enfim, estará perdida.

A literatura (e penso aqui especialmente no romance, por sua abrangência maior) talvez ainda possa nos ajudar a entender o caos desses dias. Mas, enquanto os livros sobre o golpe de 2016 são gestados, vale fazer um percurso de volta às obras que têm como foco a ditadura de 1964. Não as narrativas produzidas na época⁷, que são muitas e que se debruçam sobre um presente que parecia, então, não ter fim – nesse aspecto, um tempo parecido com o que estamos vivendo hoje –, mas alguns livros muito recentes, que trazem para o centro da cena os sobreviventes, lançando uma indagação sinistra sobre a lembrança de cada vida perdida: como não percebemos o que estava acontecendo, e o

⁶ Lucien Bianco, *apud* Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 38.

⁷ Para uma leitura anterior dessas obras, ver Regina Dalcastagnè, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Editora UnB, 1996.

que estava por vir, se todos os indícios apontavam para isso? Não é sem um frio na espinha que lemos essas histórias neste momento.

Vou discutir brevemente neste texto – mais com o intuito de apresentação de algumas questões – quatro livros. O primeiro, *K: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, foi publicado em 2011, e os outros três saíram em 2015: *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, *A resistência*, de Julián Fuks e *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. Foram selecionadas, apenas, narrativas que tratam de pessoas “de verdade”, que estão ou estiveram entre nós, enfrentando, de diferentes formas, a opressão. Embora lidem com acontecimentos reais, esses livros não se apresentam como relatos – eles exploram diferentes recursos literários para chegar até seus leitores, completando, muitas vezes, os vazios da memória com as possibilidades da ficção.

É importante lembrar, também, que essas obras (como várias outras que foram publicadas no mesmo período) surgem no bojo da implementação da Comissão Nacional da Verdade, oficialmente instalada no Brasil em 16 de maio de 2012, com o objetivo de resgatar “a memória e a verdade sobre as graves violações de direitos humanos” ocorridas entre 1946 e 1988, “contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos”⁸, conforme mensagem de 12 de maio de 2010 do então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, ao Congresso Nacional, encaminhando – com muito atraso, quando pensamos no contexto da América Latina – o projeto de lei de criação da comissão. Os trabalhos da Comissão foram encerrados no final de 2014, com a entrega de um extenso relatório em três volumes, inteiramente disponível hoje no site da CNV (em <http://www.cnv.gov.br/>).

K., de Bernardo Kucinski

No terceiro volume do relatório, onde constam informações sobre mortos e desaparecidos políticos no Brasil, já é citado o livro de Bernardo Kucinski⁹ (publicado em 2011), que traz a história de sua irmã, Ana Rosa Kucinski, e do marido dela, Wilson Silva, desaparecidos em 1974. Ela tinha

⁸ Ver Comissão Nacional da Verdade, *Relatórios*, vol. 1, 2014, p. 20, disponível em <http://www.cnv.gov.br/>. Consultado em 19 de junho de 2018.

⁹ Bernardo Kucinski, *K: relato de uma busca*, São Paulo, Expressão Popular, 2011.

32 anos, era professora de Química da USP (a Universidade de São Paulo, mais importante instituição de ensino do país); ele, também com 32 anos, era físico – ambos militavam na ALN, a Aliança Libertadora Nacional. No entanto, mais do que a narrativa da captura e assassinato do jovem casal, essa é a história de um pai (um poeta judeu polonês que fugiu para o Brasil na Segunda Guerra) buscando, desesperadamente, a filha.

O livro é montado com capítulos intercalados: sobre o pai e seu périplo; sobre o casal (claramente ficcionalizado, uma vez que a família não sabia da militância de Ana Rosa, e sequer sobre seu casamento); sobre as indagações angustiadas do próprio autor. Um capítulo traz a fala em primeira pessoa da amante de um torturador; outro, os transtornos mentais de uma faxineira que teria trabalhado em um dos centros de tortura existentes no país; há até uma cena imaginada a partir da reunião da Congregação do Instituto de Química da USP, que demitiu Ana Rosa em 1975, por abandono de emprego, embora todos já soubessem, à época, o que tinha, de fato, acontecido.

É um livro meio atravancado, aflito, que expressa inúmeras impossibilidades (inclusive da própria escrita) e parece ter como objetivo principal não deixar que a história da irmã desapareça, como desapareceram com seu corpo. Embora o percurso dessa família seja individual, sabemos bem que não foi único, que ele se expande e se completa com a dor de tantos outros que viveram a mesma experiência. O pai da jovem Ana Rosa não deixa de ser um representante de pais e mães que seguiram, e seguem até hoje, tentando ter notícias do que fizeram de seus filhos.

Proibido pelos rabinos de colocar uma lápide no cemitério judaico para dizer que sua filha existiu, o pai monta um memorial sobre ela, um pequeno livro que sirva de matzeivá (a pedra tumular), para distribuir de mão em mão e mandar para os parentes, mas o dono da gráfica se recusa a imprimir dizendo que “ela era uma terrorista”. Por fim, ele tenta escrever a história da filha em iídiche, mas não consegue, porque sente que a língua não a comporta, também. Sente-se culpado por ter se dedicado à língua e à poesia enquanto a filha era sequestrada e morta pelo regime. Sobra uma desolada carta, que ele escreve em hebraico para a neta.

O livro de Bernardo Kucinski parece ser, então, o legado da luta do pai para não deixarem que a filha desaparecesse do mundo sem que ficasse por aqui um único registro sobre ela. Ou que sobrasse apenas a fala dos agentes da repressão, como a do ex-delegado da Polícia Civil Cláudio Guerra, em seu relato à Comissão Nacional da Verdade:

Eu me lembro muito bem do casal, Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita e a usina. Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A mulher apresentava muitas marcas de mordida no corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha as unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. Não havia perfuração de bala neles. Quem morre de tiro não sofre. Morte por tortura é muito mais desumano. Eu não prestava muita atenção nos cadáveres que transportava. Até porque eles nos eram entregues dentro de um saco. O problema é que, quando estávamos indo do Rio em direção a Campos, já quase chegando lá, bem naquela reta da estrada, o Chevette que viajávamos simplesmente pegou fogo. Os corpos do casal não tinham sido afetados pelo incêndio do carro. O que fizemos? Simplesmente saímos do veículo. Naquela época não havia celular, era tudo mais difícil. O sargento Levy pegou carona até um telefone público, ligou para a usina [Usina Cambahyba] e eles vieram nos resgatar na estrada.¹⁰

Nem é preciso dizer do profundo descompasso entre a angústia do não conseguir dar conta da complexidade de uma existência subtraída, tal como aparece no livro de Kucinski, e a terrível e violenta banalidade dessa fala.

Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva

Assim como Ana Rosa, o deputado federal Rubens Paiva também teve quem, de algum modo, registrasse sua memória (ao contrário de tantos anônimos – índios¹¹, negros, moradores de periferia¹², camponeses que desapareceram sem deixar rastros). Seu filho, Marcelo Rubens Paiva, ficou conhecido como escritor em 1982, com o lançamento de *Feliz ano velho*, onde ele falava do acidente que o deixou paraplégico e do desaparecimento do pai, morto pela ditadura.

¹⁰ Cláudio Guerra, “relato à Comissão Nacional da Verdade”, *Relatórios*, vol. 3, 2014, p. 1648-9, disponível em <http://www.cnv.gov.br>. Consultado em 19 de junho de 2018.

¹¹ Para entender a situação dos indígenas durante a ditadura, ver o consistente trabalho de Rubens Valente, *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

¹² Um romance com a rara perspectiva dos trabalhadores que vivem na periferia de uma grande cidade é o de Sônia Regina Bischain, *Nem tudo é silêncio*, São Paulo, Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2010.

Em *Ainda estou aqui*, mais de 30 anos depois, o foco é a mãe, dona Eunice Paiva, a bela mulher que, segundo o autor, abandona os estudos para enfeitar os salões do marido político e que após a morte de Rubens Paiva precisa cuidar sozinha dos cinco filhos, sem ter sequer um atestado de óbito para resolver as pendências econômicas. É quando ela resolve voltar para a faculdade e fazer Direito, tornando-se uma advogada importante nas causas indígenas, além de uma figura pública na luta pelo reconhecimento dos desaparecidos políticos – até envelhecer e adoecer com Alzheimer.

O livro é montado, então, a partir dessa premissa – mais do que a resistência contra o desaparecimento do pai (preso e assassinado em 1971, cujo corpo também não foi localizado), trata-se de um movimento de resistência contra o desaparecimento daquela que lutou contra o desaparecimento do pai. A mulher que fazia questão de aparecer com a família sempre sorrindo nas fotos dos jornais, ao mesmo tempo em que exigia o esclarecimento dos fatos e a restituição do corpo do marido.

Assim, o livro passa da história da perseguição e do assassinato do pai para a atuação da mãe e, daí, para a angústia do filho diante da mulher que perde a memória. O Alzheimer, aqui, embora seja uma realidade, também funciona como metáfora, da mesma forma que no livro de Kucinski, que se inicia evocando o esquecimento coletivo da ditadura. Há uma tentativa de entender o sentido do esquecimento e sua relação com a identidade do sujeito:

O passado é conservado por ele mesmo. Nos segue por toda a vida. Nosso cérebro foi feito para guardar o passado e trazê-lo à tona quando precisamos, para esclarecer uma situação do presente. Se não fosse esse truque do cérebro, acharíamos que o passado continua presente. Enlouqueceríamos. Tem uma válvula que registra o ano em que as coisas aconteceram. Válvula que, quando sonhamos, é aberta. Mas e quando o presente não faz sentido? Quando ele passa a não existir, vira um furacão de imagens, um vento que impede de se enxergar com clareza, é substituído pela memória? Não. Pois, como não precisamos dela, já que não existem questões a serem esclarecidas no presente, a memória também se apaga.¹³

¹³ Marcelo Rubens Paiva, *Ainda estou aqui*, Rio de Janeiro, Alfaguara, 2015, p. 249.

Ainda estou aqui, publicado após os relatórios da Comissão Nacional da Verdade, ao contrário de *K.*, traz informações sobre o que de fato aconteceu com o pai, inclusive quem acabou, sem querer, entregando-o, quem o matou, como e, até, ao som de qual música... Por isso, não é um livro que busca entender o passado, talvez sua proposta tenha mais a ver com um alerta: isto aconteceu, isto realmente aconteceu, e pode voltar a acontecer com qualquer um. Mostra um pouco, também, do sentimento de “como não percebemos que isso podia acontecer”? Há até a expressão de uma certa raiva do pai por ter se deixado apanhar, por ter voltado do exílio após nove meses fora do país, por não ter levado a mulher e os filhos embora e impedido que fossem submetidos a isso. É que além de tirar tudo dessas famílias, o regime ainda lhes deixou a culpa.

A resistência, de Julián Fuks

Já o livro de Julián Fuks, *A resistência*, tem um contexto bem diferente. O protagonista e narrador escreve sobre o irmão adotado, um bebê argentino que ele desconfia ter sido retirado de uma mãe prisioneira política – uma das tantas crianças desaparecidas das prisões argentinas:

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrando das botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou que habitaram uma cama vizinha à minha.¹⁴

Contextualizando, a ditadura na Argentina durou de 1976 a 1983. Em outubro de 1977, oito mães de desaparecidos se reuniram pela primeira vez em Buenos Aires, convencidas de que suas filhas foram

¹⁴ Julián Fuks, *A resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 11.

sequestradas ainda grávidas ou com seus bebês recém-nascidos. É quando surge o movimento que depois seria conhecido como as Avós da Praça de Maio. A ditadura argentina fez mais de 9 mil vítimas, com cerca de 500 crianças roubadas – pouco mais de 100 delas foram localizadas até agora por seus familiares.

No livro de Fuks, os pais são intelectuais de esquerda argentinos, dois psicanalistas que adotam a criança e fogem para o Brasil, tendo outros dois filhos no país. O romance fala da angústia do protagonista em relação a esse irmão, a essa possível história do irmão, que vive trancado em seu quarto. Enquanto ele escreve, o irmão é uma matéria que resiste, em silêncio – ele se recusa até mesmo a ler o livro, quando o autor lhe oferece o original, antes de publicar.

O romance, assim, se configura como um apelo ao silêncio do irmão, um pedido de desculpas por se ver na necessidade de contar essa história, que *pode ser* a do irmão, mas que efetivamente é a de centenas de crianças desaparecidas. A partir do foco no irmão, o livro cresce pelas beiradas, acompanhando a fuga dos pais, a prisão e tortura de amigos e conhecidos, o exílio, o sentimento de culpa, mais uma vez.

É uma obra contida e desolada, com capítulos curtos e interrupções, com vazios e espaços em branco. Além disso, traz um mistério que não se resolve. Embora em nenhum momento essa informação seja dada, seja no interior da obra ou em suas orelhas, trata-se da história dos pais e do irmão de Julián Fuks. Daí o seu desconforto calculado, na necessidade de, como o autor mesmo afirma em entrevistas, “expor questões íntimas que se tornam inevitavelmente políticas, sociais, e ganham uma relevância que vai além de mim mesmo”¹⁵.

Embora seja a história de sua própria família, é interessante observar que de uns anos para cá vão surgindo narrativas que incorporam a experiência de brasileiros na ditadura Argentina, ou de argentinos exilados no Brasil¹⁶. Não eram comuns antes, nem em romances nem em relatos sobre o período.

¹⁵ Julián Fuks, *apud* Sara Otto Coelho, “Julián Fuks: ‘Houve muita resistência para escrever este livro’”, in *Observador*, disponível em <https://observador.pt/2016/03/06/julian-fuks-houve-muita-resistencia-escrever-livro/>. Consultado em 19 de junho de 2018.

¹⁶ Só como exemplo, lembro dos romances de Beatriz Leal Craveiro, *Mulheres que mordem*, Rio de Janeiro, Ímã, 2015, e de Paloma Vidal, *Mar azul*, Rio de Janeiro, Rocco, 2012. Ambos, apesar de se passarem no Brasil, remetem a situações e personagens argentinas.

Volto semana que vem, de Maria Pilla

Se em Marcelo Rubens Paiva temos a perspectiva do filho sobre a mãe, em Bernardo Kucinski, o olhar do irmão e do pai sobre a irmã e a filha, e por fim, em Julián Fuks, o do filho e irmão sobre os pais e o irmão adotado (todos homens e, de algum modo, distantes dos acontecimentos), em *Volto na semana que vem*, de Maria Pilla, nos vemos diante de uma espécie de ficção autobiográfica. Ela constrói uma narrativa fragmentada baseada em sua própria história de militância política, sobre sua prisão e exílio, embora perpassada pelas histórias de outros militantes e companheiros, em passagens por Porto Alegre, São Paulo, Cincinnati, Paris e Buenos Aires.

Organizados por datas e locais, que vão e vem, os capítulos, sempre muito curtos, saltam entre cidades e épocas diferentes, procurando assim estabelecer conexões que vão além do compartilhamento de lugar e tempo, abarcando as relações entre as muitas vidas interrompidas pela intolerância e pela violência política que tomaram conta do Brasil e de outros países da América Latina entre os anos 1950 e o início da década de 1990. Abaixo, um exemplo dessa construção, o capítulo que traz como título “1980 – Verão portenho em Montmartre”:

O cadáver era de um jovem, morto dentro do ônibus. Anos depois, em Paris, Julia lembrou aquele dia em Buenos Aires. Cinco ou seis militantes do Exército Revolucionário do Povo da zona sul de Buenos Aires desarmando um guarda dentro do coletivo. Um policial, viajando como passageiro, sacou a arma. O companheiro de Julia não teve tempo de reagir. Caiu, atingido no peito. Mas agora, passado muito tempo desde aquele verão, seu corpo franzino estremecia num soluço. Era quase sempre assim. Por isso apreciávamos um silêncio tácito entre nós. O corpo dele seguira num automóvel de apoio à ação armada. Não houve velório, não houve oração nem flores. A vítima precisava sumir. Julia não enterrara seu morto, que retornava de vez em quando.

Em 1971, no quarto do hotel em Buenos Aires, eu lia e relia a notícia da morte de um jovem militante da ERP num ônibus. Acabara de chegar da Europa, via Chile, para militar naquela organização, sem imaginar como minha vida estaria soldada aos personagens dessa história. Muitos laços se criariam entre nós, dos da militância aos afetivos. Tudo isso lembrávamos em Montmartre,

olhando a luz da tarde nos telhados daquele antigo bairro operário. Era o verão de 1980 e Julia remexia com a ponta do sapato o areão da praça.¹⁷

Como se pode ver, a fragmentação do tempo e os rápidos deslocamentos espaciais se explicitam no interior mesmo dos capítulos, mostrando como vidas e acontecimentos estão interligados pela memória e pela dor. Maria Pilla foi militante de esquerda no Brasil, exilou-se, mas depois voltou para militar na Argentina, onde foi presa em 1975 e torturada. Passou dois anos encarcerada (parte dos relatos se passam, justamente, na prisão feminina) e então se mudou para Paris. Voltou ao Brasil 22 anos depois da despedida de seu pai.

Esse livro, bem mais introspectivo, ao contrário dos outros, não parece buscar respostas, nem mesmo exigir justiça. Nesse sentido, talvez seja até mais angustiante que os anteriores. É a história de uma mulher ferida tentando achar espaço para guardar seus mortos, daí os diferentes nichos que vão aparecendo, como se fossem gavetas de um grande arquivo da memória. É uma narrativa melancólica, e triste, que nos leva de um lado para outro, transportando sempre um terrível sentimento de perda.

Como dizia no início, há uma diferença muito grande entre essas quatro obras e aquelas produzidas e publicadas nos anos 1960 e 1970. De um modo geral, os livros, lá, possuíam uma urgência que não existe aqui. Falavam de um presente que parecia que não acabaria nunca, e, por isso, dobravam-se, doloridos, sobre si. A resistência, então, estava ligada ao ato de falar, às vezes cifradamente, sobre aquilo que não se podia dizer. Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, e de que alguém pudesse ser salvo. E a gente lia, durante a ditadura ou anos depois, querendo entender e não permitir que voltasse a acontecer. Líamos com a compreensão de que aquela história falava daquele tempo e daquele lugar, mas que se referia a cada um de nós.

Nos romances recentes, parece que a resistência tem a ver, ainda, com a luta contra o amesquinamento da própria experiência da dor (da perseguição, da tortura, do desaparecimento, da morte). Mas tem a ver, também, com a necessidade de dizer que eles não terão a última palavra sobre nossas vidas e sobre nossos corpos.

Para encerrar, trago algumas imagens de um projeto chamado

¹⁷ Maria Pilla, *Volto semana que vem*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 14-5.

Ausências, do fotógrafo argentino Gustavo Germano¹⁸. Ele trabalhou com álbuns de famílias brasileiras, colombianas, uruguaias e argentinas – a começar pela sua própria – que tiveram filhos, pais e mães, irmãos e amigos assassinados pelo regime. Colocou lado a lado fotos dos álbuns e outras refeitas por ele, no mesmo local, com os sobreviventes nas mesmas posições, marcando, justamente, a irremediável perda.



1967

Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira
Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia



2012

Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia



1947

Luiz Afonso Linck
Joao Carlos Haas Sobrinho
Roberto Luiz Haas
Delmar Antonio Linck



2012

Luiz Afonso Linck
Roberto Luiz Haas
Delmar Antonio Linck

¹⁸ O projeto *Ausências* está disponível no site do fotógrafo: <http://www.gustavogermano.com/>
Consultado em 19 de junho de 2018.



1976
Orlando René Mendez
Laura Cecilia Mendez Oliva
Leticia Margarita Oliva



2006
Laura Cecilia Mendez Oliva



1966
Ana Rosa Kucinski Silva



2012

Olhar essas fotografias e ler esses livros hoje, em meio a um novo golpe no Brasil – com resultados ainda imprevisíveis, embora preocupantes – pode nos fazer questionar a validade da luta dos que vieram antes de nós, dos que foram torturados e mortos por acreditarem em algo que incluía o nosso futuro. Prefiro pensar que essas pessoas, que agora estão abrigadas na memória daqueles que as amaram e em alguns projetos literários e artísticos, nos deram 30 anos de democracia. Eu aproveitei cada um desses anos e, por isso, lhes sou profundamente grata.

A luta agora é nossa.

Memórias do Esquecimento, de Flávio Tavares : détricoter la souffrance pour en faire de la littérature

Sueleide de Amorim Suassuna*

Résumé

La dictature civile-militaire installée au Brésil en 1964 a duré 21 ans. L'expérience douloureuse de ceux qui ont vécu ces années de répression fut racontée dans de nombreux récits, immédiatement ou longtemps après les faits. *Memórias do Esquecimento* de Flávio Tavares¹, nous apporte un regard plus distancié et plus analytique de cette période et de cette génération de militants, qui en dit long sur la difficulté de témoigner d'une expérience traumatique. Trente ans séparent les faits de leur mise en mots. À partir de

* Doctorante au CREPAL, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III. Ses recherches portent sur les années de plomb au Brésil (particulièrement sur les récits de témoignage de ceux qui ont subi la répression) et les relations entre littérature et historiographie. Sueleide Suassuna est titulaire d'un master II en Sciences de l'éducation et a enseigné à l'université de Nantes en qualité de lectrice, puis de chargée de cours (langue, civilisation et littérature brésiliennes et d'Afrique lusophone), jusqu'en 2016. Depuis 2001, elle enseigne la langue portugaise et la culture brésilienne à Audencia Business School à Nantes. E-mail : ssueleide@yahoo.fr

¹ Flávio Tavares, *Memórias do Esquecimento*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2005. Ce livre a été publié pour la première fois en 1999, chez Editora O Globo et a connu un succès éditorial significatif. Cette œuvre a été récompensée, en 2000, par le prix *Jabuti* (dans la catégorie *reportage*), la plus haute distinction littéraire au Brésil. L'œuvre a été l'objet d'études académiques dans diverses universités, au Brésil et ailleurs, et continue d'être analysée par des chercheurs de différents champs disciplinaires. Nous avons utilisé pour cette étude, l'édition de 2005, revue et corrigée (Editora Record).

l'analyse de cette œuvre, nous nous interrogerons sur les motifs qui ont amenés l'auteur à faire de son expérience un récit. Nous chercherons à comprendre comment il a surmonté les difficultés d'écrire. Comment a-t-il pu représenter une telle expérience dans ce récit autobiographique en lui conférant toute sa littéarité ? Enfin, de quelle manière cette écriture peut être envisagée comme un facteur de résilience ?

Mots-clés : Dictature, torture, littérature de témoignage, résilience

Resumo

A ditadura civil-militar instalada no Brasil em 1964 durou 21 anos. A experiência dolorosa daqueles que viveram esses anos de repressão foi contada em numerosos relatos : alguns escritos imediatamente após os fatos vividos, outros mais tardiamente. *Memórias do Esquecimento* de Flávio Tavares, nos traz um olhar mais distanciado e mais analítico deste período e desta geração de militantes, que diz muito sobre a dificuldade de testemunhar sobre uma experiência traumática. Trinta anos separam os fatos de sua narração. A partir da análise desta obra, indagamos sobre os motivos que levaram o autor a transformar sua experiência em relato. Procuramos compreender de que forma ele superou as dificuldades para poder testemunhar. Como conseguiu representar tal experiência num relato autobiográfico conferindo-lhe toda a sua literalidade ? Enfim, de que maneira esta escrita pode ser considerada como um fator de resiliência para o autor ?

Palavras-chave: Ditadura, tortura, literatura de testemunho, resiliência

Action politique

Flávio Tavares s'est toujours intéressé, très tôt, aux débats politiques. Il a débuté son action politique au sein du mouvement étudiant². Le militantisme a fait partie intégrante de sa formation intellectuelle et l'a accompagné tout au long de son activité professionnelle. Il est issu de la JUC – Jeunesse Universitaire Catholique.

Arrêté trois fois au Brésil (en 1964, 1967 et 1969) et sauvagement torturé, il a fini par intégrer la liste des quinze prisonniers politiques échangés contre l'ambassadeur américain Charles Burke Elbrick, séquestré à Rio de Janeiro

² Il est élu président de la UNE (Union Nationale des Étudiants) à l'âge de 20 ans.

en 1969. Exilé au Mexique, puis en Argentine, il fut de nouveau arrêté et torturé en Uruguay (1977) d'où il est enfin sorti pour s'exiler au Portugal. Il n'est retourné au Brésil qu'après l'amnistie, à la fin de 1979.

Dans son livre *Memórias do Esquecimento*, Flávio Tavares retrace l'histoire de sa militance et le calvaire qu'il a subi dans les prisons des deux dictatures. L'auteur raconte avec sincérité le mobile de son engagement. Animé par un profond sentiment d'éthique, Flávio Tavares n'a pas pu rester les bras croisés devant le régime autoritaire qu'il a vu s'installer à Brasília ce fatidique 1^{er} avril 1964. Il n'a pas pu assister sans réagir à la confiscation des institutions, au non-respect de la Constitution, au démantèlement des codes parlementaires, juridiques et électoraux. Le spectacle auquel il a assisté à l'Assemblée des députés où la plupart des parlementaires se sont empressés de 'légitimer' le coup d'état, le répugna, provoquant en lui incompréhension et révolte. Ce fut un véritable choc, dira-t-il : « Perplexos, até mesmo os parlamentares e jornalistas [...] sentiram-se surpreendidos ou incômodos com aquela artimanha. »³ Le manque de réaction de la plupart des parlementaires, la presque absence d'un geste d'indignation, lui a fait éprouver un sentiment de trahison : « Sim, assisti a cenas deprimentes, testemunhei covardias chocantes e fanfarronadas pedantes [...]. »⁴

Les valeurs qu'il défendait et qui avaient forgé la rectitude de son caractère, exigeaient de lui qu'il réfute cet état de fait. Par conséquent, le désir de lutter contre ce régime, outrageusement installé, s'attisa en lui et la décision d'adhérer à la lutte armée surgit tout naturellement, comme la seule issue possible.

Flávio Tavares parle du Coup d'état comme d'une 'claque sur sa génération'. « A minha geração, que crescerá ouvindo falar de liberdade, pluralismo e debate, sentia-se esbofetada »⁵. Une génération composée des jeunes hautement politisés, extrêmement conscients du rôle des institutions publiques ; des jeunes imprégnés de rêves d'un monde meilleur et motivés pour changer la société. Il n'y avait pas moyen de faire différemment, dira-t-il plus tard. Se rendre serait trahir ses propres idéaux. Il ne restait plus qu'à lutter. Et, dans l'impossibilité de lutter dans un espace démocratique, la lutte s'est faite clandestine. C'était une fatalité. « Daí em diante, o caminho para a resistência tornou-se cada vez mais curto e natural. De fato, não fiz uma opção política : tive uma reação moral. »⁶

³ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

Toutefois, Flávio Tavares n'a intégré véritablement la lutte armée qu'en janvier 1969, après la promulgation de l'AI-5 (l'Acte Institutionnel n° 5) qui allait durcir encore plus le régime.

C'était peut-être la première fois dans l'Histoire du Brésil qu'un régime politique, sous la forme d'un gouvernement autoritaire, décrétrait avec tant de véhémence comme clandestins, terroristes, bannis les propres citoyens du pays ; poussant ainsi vers une vie parallèle, clandestine, chassant vers l'exil des centaines de jeunes qui se sont sacrifiés au nom d'un idéal. Flávio Tavares définit cette génération comme « doadora de generosidade » (*donatrice de générosité*), qui a sacrifié sa vie pour une cause en laquelle elle a cru.

Écrit de témoignage

Le récit de Flávio Tavares que je propose d'analyser dans cet article, représente cette nouvelle forme « d'écrire la vie » issue des années de plomb au Brésil. C'est pourquoi cette écriture doit être comprise dans sa dimension *testimonial*, c'est-à-dire, selon Antoine Compagnon, « comme une entreprise visant non pas l'exemplarité d'un individu narcissique, mais plutôt l'exemplification d'un cas particulier valant pour une communauté »⁷.

Olinda Kleiman, qui a étudié les récits de guerres, abonde aussi dans ce sens en soulignant le caractère « collectif » voire « universel » qui revêt une « expérience individuelle » une fois que, « racontée à titre – prétendument – personnel ; dans sa singularité, cette expérience est transposable », nous dit-elle. Elle met ainsi en exergue la symbiose du binôme « individuel/collectif » qui caractérise la plupart de ces ouvrages « s'essayant à une représentation littéraire de l'expérience de guerre »⁸.

Aussi, cette littérature de témoignage, grâce à son caractère historiographique, porte en elle une fonction didactique essentielle. Comme explique Riffaterre, « Le témoignage doit s'inscrire dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire, avoir un sens pertinent à cette réflexion, contribuer à l'interprétation de l'évolution d'une société, ou d'institutions politiques, ou des courants d'idées »⁹. Dans ce sens, elle contribue à la

⁷ Antoine Compagnon, « Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust », Séminaire 2009 : « Témoigner », *Annuaire du Collège de France*, Paris, 2010, p. 881.

⁸ Olinda Kleiman, « La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre : Le Cul de Judas d'Antônio Lobo Antunes », in Olinda Kleiman, Anne-Marie Pascal & Philippe Rousseau (dir.), *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre : La littérature postcoloniale en langue portugaise*, *Textures*, n°20, Saint Etienne, Éditions PSE, 2010, pp. 91-92.

⁹ Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *The Romanic Review*, vol. 93, n°1-2, Columbia University, 2014, p. 231.

transmission des faits historiques aux nouvelles générations, très souvent privées d'une information véridique. Dans le cas ici référencé, sur la période post 64 au Brésil. Cette littérature doit être interprétée dans le contexte latino-américain où le basculement des démocraties vers des régimes dictatoriaux a marqué la deuxième moitié du siècle dernier.

Pour comprendre les événements relatés dans ce récit il faut les insérer donc dans un contexte plus large qui dépasse les frontières brésiliennes. En effet, la dichotomie et la vision manichéenne du monde qui le divisa en deux projets de sociétés explique les engagements des uns et des autres dans un combat idéologique à portée globale. Ce récit témoigne de cette vision du monde qui justifiait des prises de positions radicales. Au-delà de l'autocritique nécessaire, il dénonce surtout les mécanismes répressifs d'un régime qui n'avait aucun égard pour la vie humaine.

Récit autobiographique

Memórias do Esquecimento est un récit autobiographique (écrit à la première personne) et en tant que tel, il partage la définition proposée par Philippe Lejeune¹⁰ dans laquelle l'engagement de l'auteur vis-à-vis du lecteur et de la véracité des faits qu'il raconte est respecté.

Le style littéraire employé par son auteur confère à cette œuvre une place privilégiée parmi les divers récits publiés depuis des décennies sur ce sujet. La plume du journaliste chevronné se reconnaît sans doute par l'expertise de celui qui a vécu les faits de près, comme un témoin vivant et actif en plein exercice de ses fonctions au moment de la tourmente. Cette caractéristique d'un journalisme d'investigation s'approche d'une démarche académique par son souci probatoire. C'est un travail de chercheur, dans la mesure où toutes les informations historiques sont vérifiables. Outre ces qualités formelles, une grande sensibilité dont l'auteur fait preuve dans son écriture confère à l'œuvre des qualités littéraires incontestées.

Ce récit raconte le calvaire d'un militant politique, arrêté et torturé à plusieurs reprises, puis banni du Brésil pour dix ans. Il rend compte également de son expérience en exil, des souffrances endurées, du déchirement familial et de la difficulté de témoigner. Le fil conducteur du récit est l'enlèvement de l'ambassadeur américain Charles Elbrick.

Après des nombreux travaux publiés sur la littérature de témoignage depuis des décennies, par des chercheurs renommés, il en ressort qu'un espace d'accueil est nécessaire pour que la parole de la victime d'une

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1996.

expérience traumatique se libère¹¹. Cet espace d'écoute peut être social, collectif ou individuel. Dans le cas des témoignages des ex-militants au Brésil, nous constatons qu'une fenêtre s'est ouverte dans la société, dans les médias et le débat public (jusqu'en 2014), ce qui a permis d'aborder un sujet jusqu'alors méconnu du grand public et même tabou pour certains secteurs de la société (militaire, par exemple).

En effet, les avancés, même timides, sur la politique mémorielle au Brésil ont contribué à cette ouverture. Citons la loi de reconnaissance des victimes, la création de la « Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos » (CEMDP) (*Commission Spéciale sur les Morts et les Disparus*) sous le gouvernement de FHC, qui a abouti à la loi n° 9.140, de 1995, prévoyant une indemnisation aux familles des victimes. Ensuite, la loi 10559/2002 de la Comissão de Anistia do Ministério da Justiça (*Commission d'Amnistie du Ministère de la Justice*). Celle-ci, depuis 2007, a promu les *Caravanes de l'Amnistie* et permis de révéler à la société les exactions commises durant le régime militaire. Plus récemment, la création de la « Comissão Nacional da Verdade » (CNV) (*Commission Nationale pour la Vérité*) (loi n° 12.528 de 18/11/2011), sous le gouvernement de Dilma Rouseff a fait un grand pas dans ce sens. La CNV a permis à ce sujet d'être traité sans tabou, dans un cadre légal, institutionnalisé. En plus, ces travaux ont coïncidé avec une date symbolique : le cinquantenaire du Coup d'État de 1964. Cette éphéméride, très médiatisée, a ouvert le débat, inédit, sur les souterrains de la dictature.

Tout cela a joué un rôle prépondérant dans la libération de la parole et plusieurs récits ont vu le jour au Brésil pendant cette période. D'autres œuvres, publiées précédemment, ont connu des rééditions¹². Divers ex-militants sont venus témoigner à la CNV (dont Flávio Tavares) ce qui a donné plus de visibilité et de légitimité aux paroles des victimes, leur accordant ainsi une certaine reconnaissance.

Les facteurs déclencheurs

Il n'est pas facile pour celui qui a subi une expérience traumatique, de raconter cette expérience douloureuse. Nous nous intéressons alors aux facteurs qui ont pu déclencher cette écriture chez Tavares. Nous

¹¹ Cf. les travaux de Boris Cyrulnik et de Martine Lani-Bayle. Aussi ceux de Corinne Chaput-Lebars sur la Guerre d'Algérie et le Rwanda (2014).

¹² Y compris le récit de Flávio Tavares (que nous traitons ici) dont six rééditions se sont succédées jusqu'en 2012.

en avons repéré trois que nous avons ainsi nommés : a) facteur externe (date-anniversaire de l'enlèvement de l'ambassadeur Charles Elbrik : 30 ans en 1999) ; b) facteur interne (désir d'écrire x temps de latence) ; c) facteur « médiateur » (présence d'un tuteur).

Interrogé sur les motivations qui l'ont amené à écrire ses mémoires, Tavares a affirmé, dans une interview à Daniela Birman, que la décision qui l'a amené à écrire ce récit était liée à la date anniversaire de l'enlèvement de l'ambassadeur Charles Elbrik : « Quando eu vejo que se aproximam os 30 anos, eu disse : tenho que escrever. »¹³

Cette éphéméride, qui est un facteur extérieur, offrira à l'auteur une condition optimale, suffisamment favorable pour le déclenchement de l'écriture : comme un défi à relever que l'auteur s'est donné. Symboliquement, cela va établir un « contrat » entre l'homme qu'il est et l'homme qu'il fut afin de le dédouaner d'un passé trop encombrant et d'une mémoire trop loquace. L'auteur en devenir s'est laissé convaincre par l'anniversaire de ce fait divers (auquel il a - jadis - participé malgré lui). Cet événement a-t-il rallumé chez Tavares une petite étincelle de sa mémoire refoulée ? Ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il se sentait concerné, de toute évidence. C'est comme s'il avait, lui aussi, son mot à dire.

Mais cela n'est pas le seul facteur déclencheur de son écriture. Il en faut davantage pour se pencher sur son passé, pour remuer des souvenirs douloureux. Un appel intérieur était là, au fond de lui, latent, qui a donné lieu à une première tentative de mise en mots. Celle-ci, à peine effleurée, allait se taire pendant des années.

En effet, nous constatons que l'auteur a confirmé, à l'occasion de la même interview, avoir commencé à écrire après son retour d'exil, c'est-à-dire, en 1980 ; du moins le récit de son emprisonnement en 1969. Puis il avoue ne pas avoir pu continuer. Ce récit qu'il avait produit à ce moment-là, en une nuit, et qu'il avait égaré pour un temps, sera finalement retrouvé et inséré dans sa version originale dans le livre. Ce manuscrit constituera le premier chapitre de son livre : « E escrevi o que depois aproveito como primeiro capítulo. Numa madrugada. Escrevi e depois não fui adiante. »¹⁴ Cette tentative en 1980 montre bien que ce besoin de témoigner existait, même si l'auteur n'a pas pu aller jusqu'au bout.

¹³ Daniela Birman, « Entrevista com Flávio Tavares », *Literatura e Autoritarismo* (UFMS), vol. 1, n°23, 2014, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

Intitulé « O exílio no sonho » (*l'exil dans le rêve*) c'est le passage le plus poignant, le plus douloureux de son récit. C'est ici qu'il raconte le 'rêve' récurrent, cauchemardesque, qui l'a accompagné longtemps dans son exil :

Ao longo de doze anos no exílio, um sonho acompanhou-me de tempos em tempos, intermitente. Repetia-se sempre igual, com pequenas variantes. Meu sexo saía do corpo, caía-me nas mãos como um parafuso solto. E como um parafuso de carne vermelha, eu voltava a parafusá-lo.¹⁵

On sait que ce désir de raconter peut s'avérer irrépressible ou plus au moins étouffé suivant les personnes et les contingences auxquelles elles sont soumises.

Le cas le plus emblématique qui traduit cette urgence est peut-être celui de Primo Levi (*Est-ce un Homme ?*). Mais il n'est pas rare que ce désir de témoigner bute sur une force contraire. Dès lors, une lutte interne s'installe entre la nécessité de dire et l'impossibilité d'écrire. Jorge Semprun a mis 50 ans pour achever *L'Écriture où la Vie*. C'est aussi une date fatidique qui va déclencher le processus d'écriture chez lui, à savoir, le jour de la mort de Primo Levi. Cet homme qui a subi, comme lui, mais de manière encore plus affreuse, l'enfer des camps de concentration nazi. C'est également le jour anniversaire de la libération du camp de Buchenwald.

Semprun avoue la difficulté qu'il a ressentie à coucher sur le papier son expérience du camp de concentration. Comme le dit le titre de son livre, *L'Écriture où la Vie*, il a fait le choix de ne pas en parler. Pour pouvoir survivre : « J'ai décidé de choisir le silence bruisant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture. [...] J'ai choisi l'oubli. J'ai mis en place tous les stratagèmes, la stratégie de l'amnésie volontaire, cruellement systématique. »¹⁶

Tavares vivra également ce paradoxe pendant 30 ans. Tout comme Semprun, il sera obligé d'attendre avant de revenir sur ses souvenirs douloureux : « São 30 anos que esperei para escrever e contar. [...] A cada dia adiei o que ia escrever ontem. A ideia vinha à memória mas, logo, logo se esvaía naquele cansaço imenso que me fazia deixar tudo para amanhã e jamais recomençar. »¹⁷

Cette impasse le met dans un état d'exaspération, de neurasthénie : « Tornei-me um esquizofrênico da memória ou de mim mesmo : o que queria e desejava

¹⁵ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 19

¹⁶ Georges Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, 1994, p. 235.

¹⁷ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 13

agora me impacientava em seguida e me cansava e aborrecia logo adiante. »¹⁸

Un cheminement laborieux

L'introduction du livre *Memórias do Esquecimento* s'ouvre sous forme de justificative. Elle est précédée de quelques vers du poète Tomás Antônio Gonzaga et porte le titre de « Primeiras visões » (*Premières visions*). C'est en effet dans l'introduction que l'auteur avoue les difficultés éprouvées avant de 'passer à l'acte', c'est à dire, de prendre la décision d'écrire son témoignage : « Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. »¹⁹

Cette bataille traduit un paradoxe vécu par l'auteur et qui caractérise les victimes des expériences traumatiques. « La violence de la situation extrême impose une régression massive » dit Corinne Benestoff²⁰, qui a étudié l'œuvre de Semprun. Ces atermoiements incessants révèlent le syndrome psycho-traumatique, cette névrose dont souffrent les victimes d'une expérience-limite. L'impossibilité d'aborder les souvenirs s'explique par le fait qu'il revit cet état de détresse aiguë : « J'ai tout à dire, mais j'ai toujours voulu oublier. »²¹

Le sujet souffrant vit une tension constante qui va crescendo jusqu'au paroxysme et qui aboutit soit au blocage définitif, soit à un point de rupture du silence pour faire place à la voix du narrateur.

Ainsi, l'auteur n'est pas encore prêt à affronter l'immense tâche qui l'attend et va sans cesse procrastiner. Il lui faut du temps. S'éloigner des faits. Prendre du recul. Ce laps de temps dit de 'dormance' ou de 'latence', est le temps nécessaire aux victimes de violences extrêmes pour « mûrir », pour « métaboliser » avant de raconter leurs expériences traumatiques. Martine Lani-Bayle évoque ce « temps moratoire de "silence", temps d'émotion brute, entre l'évènement vécu et le dire possible »²². Ainsi l'éloignement temporel par rapport aux faits vécus permet de se protéger des conséquences du traumatisme. Il faut oublier, mettre entre parenthèse la souffrance pour pouvoir vivre. « Vivre d'abord ! » avant de revenir plus sereinement sur les souvenirs douloureux, sur la mémoire du trauma ;

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Corinne Benestoff, « L'écriture ou la vie, une écriture résiliente », *Littérature*, n°159, 2010, p. 40.

²¹ Georges Semprun, *op. cit.*, p. 235.

²² Martine Lani-Bayle, *Taire et transmettre*, Lyon, Chronique Sociale, 2006, p. 143.

pour pouvoir enfin se les représenter, explique Cyrulnik²³. « Les blessés de l'âme ne veulent ni haïr, ni se soumettre : ils veulent s'en sortir »²⁴.

En débutant sa propre écriture, l'auteur se pose une série de questions à propos du bien-fondé de cette entreprise. Il passe en revue les moments les plus poignants de son expérience victimaire comme si, à travers ses anaphores, il voulait accentuer la difficulté de cette tâche, et ce faisant, dévoiler des diverses situations qu'il dénonce :

Por que trazer de volta o sabor matálico do choque elétrico na genfiva, que me ficou na boca meses a fio? Por que lembrar a prisão em Brasília ou no Rio [...]? Para que recordar aquelas reuniões clandestinas [...]? Para que recordar a pressa urgente das ações armadas [...]? Para que pensar na nossa entrega e aventureirismo? Para que lembrar a brutalidade da ditadura [...]? Para que recordar o sequestro do embaixador [...]? Para que recordar o México do Exílio [...]?

Cet extrait remplit une fonction informative en même temps qu'il met en garde le lecteur par la teneur des propos auxquels celui-ci sera confronté, en faisant un résumé des thèmes qui seront traités dans le livre. C'est une écriture tourmentée, qui se cherche, pleine d'interrogations.

Victime d'une mémoire hypertrophiée, le sujet se débat entre l'excès de souvenirs et le désir d'effacement : « Eu lembro tanto de tanto e de tudo que, talvez por isso, tentei esquecer. »²⁶

Au fur et à mesure qu'il expose ses doutes à propos de l'efficacité du témoignage, il finit peu à peu par se laisser convaincre de sa pertinence. Lorsqu'il se pose la question finale « Oublier ? », la réponse lui apparaît limpide : « Impossible ». Définitivement convaincu, il finit par céder à cet appel intime. Car, comme dit Martine Lani-Bayle, « Ne pas dire, n'a jamais eu la faculté d'effacer ce qui a eu lieu »²⁷. Poussé par un motif qui l'entraîne, c'est-à-dire, l'impossibilité de l'oubli, l'auteur se retrouve comme « condamné à raconter », telle une fatalité : « E por não esquecer te conto, minha amada. Como um grito te conto. Ouve e lê. »²⁸

La bien-aimée apparaît alors comme la destinataire principale, voire

²³ Boris Cyrulnik, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Odile Jacob, 2012.

²⁴ Boris Cyrulnik, *Un Merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999, p. 24.

²⁵ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁶ *Ibid.* p. 15.

²⁷ Martine Lani-Bayle, « L'Histoire de vie généalogique. D'Édipe à Hermès », in *Histoire de vie en formation*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 95.

²⁸ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 15.

unique, de son récit. Elle joue le rôle de catalyseur de l'action testimoniale qui devient inévitable. Le témoignage s'opérerait à deux niveaux (oral et écrit) puisque l'interlocutrice est doublement mobilisée pour le recueillir : « Écoute et lis ». Ainsi, la question cruciale du destinataire étant résolue, tout comme celle de la finalité, le silence donne lieu à la parole. Autrement dit, *l'inécrivable* donne lieu à l'écrivable²⁹.

La bien-aimée devient tutrice de résilience, le facteur « médiateur » qui se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers privé du narrateur. C'est la présence de sa bien-aimée qui va jouer un rôle affectif dans cette démarche. Il y a une demande très claire, formulée par celle-ci, de connaître l'histoire de son compagnon, son passé, son vécu. Tandis que chez lui, il y a un désir non avoué de témoigner. La conjoncture affective aidant, il cède enfin, de bon gré et elle sera la dépositaire symbolique de l'acte testimonial. Un cheminement co-construit grâce au facteur tuteur ouvre une perspective : de l'indicible corps torturé à la possibilité d'un dicible libérateur.

On assiste ainsi à la naissance du narrateur. Ce sont ses peurs, ses doutes, son anxiété, ses interrogations et son besoin de comprendre qui vont nourrir son texte. Ce sont les symptômes qui deviennent la matière de l'écriture. Et son œuvre, un journal clinique. Dès lors, un processus de résilience est enclenché. Comme le dit Benestroff en paraphrasant Boris Cyrulnik, « la résilience c'est comme la sublimation sans contrainte, c'est le « sauve-toi la vie t'appelle »³⁰. « La résilience est l'art de naviguer dans les torrents »³¹.

L'écriture apparaît comme une activité cathartique après avoir été source de souffrance. Il y a toujours un prix à payer. L'écriture de témoignage n'est pas neutre. Elle peut être aussi 'désiliante', voire mortifère³². Mais Flávio Tavares avouera que l'écriture de cette œuvre était pour lui une délivrance : « Este livro foi meu divã de psicanalista, a minha catarse absoluta. »³³

Écriture, résilience et résistance

La résilience est un ensemble de processus en perpétuel remaniement. Elle ne peut advenir que grâce et par autrui. L'environnement est primordial. « Sans tuteur, pas de résilience. Et sans tuteur, pas de

²⁹ Néologisme traité par Martine Lani-Bayle dans *Taire et transmettre*, p. 166.

³⁰ Corinne Benestroff, *op. cit.*, p. 50.

³¹ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, Odile Jacob, 2001, p. 259.

³² Martine Lani-Bayle et Aneta Slowik, *Récits et Résilience, quels liens?*, L'Harmattan, 2016, p. 41.

³³ Daniela Birman, *op. cit.*, p. 5.

résistance »³⁴. L'objectif n'est pas seulement de survivre, mais de se transformer. Ainsi, la littérature et l'écriture sont des armes de guerre assurant la survie individuelle et collective.

« Le témoignage est un document clinique tout autant qu'un document historique »³⁵, dit Benestrof. Il porte les valeurs de la résistance et une valeur pédagogique.

Tavares, en abordant les traumatismes liés à ses expériences vécues, dépasse la simple déclaration de ce qui a été vu ou entendu, pour composer une œuvre littéraire de qualité qui donne à savoir, qui instruit les nouvelles générations sur un pan de l'Histoire contemporaine brésilienne méconnue par tant de jeunes et d'adultes³⁶.

Ce texte, en nous apprenant ce qu'a représenté le coup d'état de 1964 pour les générations d'alors, fait, sans le vouloir, écho à la situation que vit le Brésil actuellement, onze ans après sa publication. Le lecteur ne peut être indifférent à la réalité actuelle en lisant ce texte. Le pays vit à nouveau sous la menace d'une rupture démocratique et d'un retour en arrière. C'est dans ce sens que *Memórias do Esquecimento* remplit une fonction historiographique majeure et appelle les nouvelles générations à une grande vigilance. D'ailleurs, nous savons que c'est l'une des fonctions de la littérature : celle d'alerter ; d'être la lanterne qui en regardant le passé, éclaire l'avenir.

Considérations finales

En analysant la situation avec le regard d'aujourd'hui, avec la distance nécessaire, on déduit, à la lecture de cette œuvre, que ces jeunes n'ont pas été capables de mesurer l'impressionnante force de frappe du

³⁴ Corinne Benestrof, Université Paris 8, lauréate du prix « Fondation Auschwitz – Jacques Rosemberg » 2014, [En ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=UZ1JDcrOjnQ>]. Consulté le 29/09/2017.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Aux vues de ce qui se passe actuellement au Brésil, depuis l'impeachment de Dilma Rousseff, cette fonction didactique du témoignage ne semble pas garantir, hélas, que les erreurs du passé ne se répètent. L'élection de Jair Bolsonaro à la Présidence de la République, symbolise un bond en arrière avec le retour au pouvoir des militaires, de la 'ligne dure', par le suffrage universel. Des jours sombres se profilent pour la démocratie. Le travail de mémoire, indispensable à la nation brésilienne, amnésique de son passé, semble définitivement enterré. Le Brésil vient d'élire un ex-capitaine, expulsé de l'armée pour indiscipline grave et converti en homme politique carriériste, qui a comme héros le général Carlos Brilhante Ustra, un redoutable tortionnaire, à qui il a rendu hommage lors de son vote pour la destitution de l'ex-présidente Dilma Rousseff. C'est ce même Général qui avait torturé la jeune militante Dilma Rousseff, pendant la dictature militaire.

pouvoir militaire brésilien, prêt à massacrer n'importe quelle tentative de résistance. Peut-être que cela fut une erreur naïve de ces jeunes, comme l'ont admis certains d'entre eux, plus tard, lors d'un exercice d'autocritique ? En tout cas, Tavares semble être de cet avis. Il considère comme une erreur les actions menées par la lutte armée, notamment l'enlèvement de l'ambassadeur américain, ce qui a déclenché une répression sanglante. Tavares dit aussi que les actions menées par la guérilla, étaient un « geste romantique », une expérience « bucolico-révolutionnaire » ou une aventure en décalage avec la réalité du monde qui l'entourait : « Com os olhos de hoje é fácil afirmar que o foco guerrilheiro foi um gesto romântico, uma experiência bucolico-revolucionária ou uma aventura pouco condizente com a realidade ao seu redor. »³⁷ Comme pour se justifier, l'auteur admet que tous ces jeunes étaient en effet « impregnados de romantismo »³⁸ (*imprégnés de romantisme*).

Quoiqu'il en soit, pour comprendre un tel choix, on ne peut pas oublier que cette génération (de 1960) faisait partie d'une « famille » plus large, qui s'étendait de l'Orient à l'Occident. On ne peut considérer le cas brésilien sans prendre en compte le contexte international de guerre froide dans lequel le monde était plongé ; un monde polarisé entre deux doctrines antagoniques. Pour expliquer une telle influence, Tavares parle de « globalisation » de ces années-là. Il se réfère ainsi aux idéaux de liberté et aux luttes (globalisées) qui embrasaient cette époque, du Vietnam à Cuba, en passant par le mai 68 en France, en Allemagne, jusqu'au Mexique et au Brésil : « A capacidade de se indignar invadia o globo, nos globalizava. »³⁹

Tavares analyse avec lucidité cet aspect dans la deuxième partie de son livre et ne fait pas l'économie d'une autocritique sans complexe. Il met en évidence l'influence du Che comme un modèle idéal, auquel il vouait une grande admiration, ainsi que l'influence de Leonel Brizola dont la vision de la lutte armée, basée sur le « foquisme », s'est avérée désastreuse. L'auteur critique cette stratégie à laquelle il a pourtant participé dans le but d'implanter, au fin fond d'un Brésil paysan, une cellule révolutionnaire. Une entreprise irréaliste, cette « étincelle », qui allait embraser toute l'Amérique du Sud, comme le préconisait Régis Debré. Hélas ! elle ne fut qu'un « feu de paille ».

³⁷ Flávio Tavares, *op. cit.*, p. 212.

³⁸ *Ibid.*, p. 2013.

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

Cependant, cette autocritique n'est possible qu'avec le regard éloigné de 30 années sur les faits. Et lorsque qu'il fait le bilan, il constate que ces jeunes ont été doublement victimes et de la dictature et d'eux-mêmes ; de leur « empressement enfantin » et de leurs « dogmes ». Victimes enfin, comme tous, de cette « peur généralisée »⁴⁰ dont la nation tout entière a été saisie et qui les a empêchés d'y voir clair.

Fin connaisseur des coulisses du pouvoir, Tavares fut un témoin de premier plan de son époque, une mémoire vive d'une période turbulente. Miraculeusement « ressuscité » des sévices qui lui ont été infligés par deux régimes dictatoriaux, Tavares s'interroge à la fin de son livre sur la traversée de son parcours de rescapé : « Agora que chego ao fim, pergunto-me o que me angustiou mais : ter vivido o que vivi ou ter rememorado, aqui, tudo o que quis esquecer ? »⁴¹ La question révèle le cheminement chaotique du résilient dont le processus de 'guérison' n'est pas sans peine. De cette expérience-limite, c'est l'empreinte du flirt avec la mort qui restera vive : « De tudo que passou ficou esse namoro com a morte [...] De onde me vem esse ardor de perigo, essa paixão pela morte que não morri ? Por ser um sobrevivente ? »⁴² De l'étonnement à la culpabilité, en voulant trouver une explication à son engagement juvénile, il passe en revue toutes les possibilités pour ne pas devoir choisir une seule. Cette réflexion, a posteriori, à propos des causes, révèle au lecteur tout comme au narrateur, l'homme transformé. C'est à ça que sert le processus de résilience : « à s'engager au-delà des épreuves traversées, vers une trajectoire inattendue », un « néo-développement positif »⁴³. Tavares confirmera (dans son interview à Daniela Birman) « Eu realmente mudei [...] Passei a ser outra pessoa. Passei a ser mais compreensivo »⁴⁴. Flávio Tavares est âgé de 84 ans⁴⁵.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁴¹ *Ibid.*, p. 293.

⁴² *Ibid.*, p. 292.

⁴³ Serban Ionescu (dir.), « Résilience et Résistance », in *Traité de Résilience Assistée*, PUF, 2011, p. 41.

⁴⁴ Daniela Birman, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵ Le lecteur serait curieux de savoir si Flávio Tavares, en relisant son propre livre, presque vingt ans après sa publication, ne se demande pas s'il n'est pas de nouveau temps de rentrer en résistance?

La Bague bleue de Marília Pêra : étude sur le journalisme de Jorge Andrade pendant les années de plomb du Brésil

Fillipe Augusto Galeti Mauro*

Résumé

À la fin de l'année 1969, Jorge Andrade a interrompu une longue carrière de dramaturge pour se lancer dans le journalisme. Au moment de l'instauration de la censure, il a été sollicité par la revue *Realidade* pour occuper un poste de rédacteur et écrire de grands reportages dans le style du *new journalism* américain sur les profondes transformations survenues dans la société brésilienne. Quelques-uns de ces récits méritent une attention particulière et notamment une série de dix portraits littéraires de personnalités brésiliennes qui, directement ou indirectement, ont été censurées par la dictature. Dans ces textes, l'auteur construit des individualités à travers leurs souvenirs d'épisodes de persécution politique, d'oppression morale et de lutte pour la liberté artistique. Tel est le cas de la comédienne Marília Pêra, portraiturée en 1971 dans le profil *Marília Pêra cem mil volts. Mas só no palco*. Cet article a pour but d'analyser, dans le cas particulier de ce portrait, la façon dont Jorge Andrade essaye de décrire l'atmosphère d'une époque à travers la représentation d'un interviewé.

Mots clés : Jorge Andrade, revista Realidade, portrait littéraire, censure

* Fillipe Augusto Galeti Mauro est doctorant au Département de Lettres Modernes de l'Université de São Paulo (DLM/USP). Ses travaux portent sur les portraits littéraires écrits par Marcel Proust et leur rapport avec les profils journalistiques du dramaturge brésilien Jorge Andrade. Il s'intéresse aussi à la présence du style proustien dans des romans autobiographiques brésiliens des années 1970. L'auteur remercie le soutien de la Fapesp - Fondation de Soutien à la Recherche de l'État de São Paulo. E-mail: fillipe.mauro@gmail.com

Resumo

Ao final de 1969, Jorge Andrade interrompeu uma longa carreira dramaturgica e ingressou no jornalismo. No momento de instauração da censura, foi convidado pela revista *Realidade* para assumir o posto de redator e produzir grandes reportagens, no estilo do *new journalism* americano, a respeito das profundas transformações que atravessava a sociedade brasileira. Algumas dessas narrativas merecem particular atenção: uma série de dez retratos literários sobre personalidades brasileiras que, direta ou indiretamente, foram censuradas pela ditadura. Nesses textos, o autor constrói individualidades através de suas lembranças de episódios de perseguição política, de opressão moral e de luta pela liberdade artística. Tal é o caso da atriz Marília Pêra, retratada em 1971 no perfil *Marília Pêra cem mil volts. Mas só no palco*. Esse artigo busca analisar, no caso específico desse retrato, a maneira com que Jorge Andrade tenta descrever a atmosfera de uma época através da representação de um entrevistado.

Palavras-chave: Jorge Andrade, revista *Realidade*, retrato literário, censura

L'écrivain brésilien Jorge Andrade s'est d'abord fait connaître par son œuvre dramaturgique prolifique qui atteindra son apogée en 1972, lors de la parution du cycle de pièces *Marta, a árvore e o relógio*. Un ouvrage novateur selon la philosophe Gilda de Mello e Souza¹, puisqu'il était capable d'introduire dans le théâtre moderne brésilien le procédé stylistique de l'intemporalité. Autrement dit, le dramaturge Jorge Andrade a été l'un des premiers à explorer et présenter un rapport réflexif et réciproque entre des drames présents (la recrudescence des forces conservatrices au Brésil de la fin des années 1950) et l'ascension et chute des grands cycles de civilisation du pays : « la liaison entre l'homme et la terre, la lutte contre le destin, le désaccord entre des parents et des enfants »² devient un « passé qui rassemble les gens comme une mémoire collective, en accordant du sens au présent »³.

¹ Gilda de Mello e Souza, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2008, p. 137.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Pourtant, ce n'est pas seulement dans les pièces de théâtre de Andrade que les *personnages particuliers* sont remplacés par des représentations symboliques des drames insurmontables de l'histoire brésilienne. Entre 1969 et 1972, le dramaturge Jorge Andrade a été un des journalistes du magazine *Realidade*, très connu pour ses longs articles, presque toujours consacrés aux grands débats sociaux qui agitaient la société brésilienne à cette époque. Outre ses reportages : Jorge Andrade a publié dix profils journalistiques qui peignaient des intellectuels, artistes et mondains de l'époque, les comédiennes Dercy Gonçalves (octobre 1969) et Marília Pêra (juin 1971), l'artiste Wesley Duke Lee (mai 1971), le styliste Clodovil Hernandes (août 1971), le mannequin Danuza Leão (septembre 1971), le sociologue Gilberto Freyre (décembre 1971), les écrivains Érico Veríssimo (février 1972) et Murilo Mendes (août 1972) et les intellectuels Sergio Buarque de Holanda (juillet 1972) et Antonio Houaiss (avril 1972). Cette série de portraits frappe l'attention par sa façon très singulière de décrire des personnages connus de l'histoire contemporaine.

On appelle ces textes des *portraits littéraires* parce que, d'après les critères établis par Hélène Dufour, ils composent des récits « publiés à l'origine dans la presse », toujours « titrés d'un nom propre et s'attachant à représenter, en quelques lignes, en quelques pages, une personnalité, un écrivain célèbre »⁴. Pourtant, dans le cas de Andrade, cette définition ne doit être envisagée qu'en tant que principe ou notion fondamentale. Plutôt que la description des caractéristiques typiques et réalistes des artistes, intellectuels et mondains que Jorge Andrade a interviewés (des aspects physiques, des gestes, des modes particuliers de sociabilité), ses portraits présentent des thèmes brûlants pour la vague conservatrice qui avait saisi le pouvoir en 1964 et qui venait d'instituer la censure de la presse par l'Act Institutionnel n. 5 (AI-5). Les portraits de Jorge Andrade ouvrent sur des questions liées au genre, aux conflits raciaux et à la liberté d'expression artistique. De tels débats empêchent que les modèles soient représentés comme des êtres tout simplement particuliers, à l'écart du monde. Ils ne deviennent pas des « personnages d'exception », comme l'affirme Gilda de Mello e Souza, mais plutôt, comme dans ses pièces de théâtre d'ailleurs, des réflexes de

⁴ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases*, Paris, PUF, 1997, p. V.

l'atmosphère générale d'une époque⁵.

Ainsi, dans les portraits *A Liberdade será sempre a minha causa* et *Murilo, um poeta da liberdade*, Jorge Andrade dépeint les écrivains Érico Veríssimo et Murilo Mendes comme des artistes plongés dans une société répressive. Dans le profil *É Clodovil sim. Alguma coisa contra?*, le styliste Clodovil Hernandes est présenté comme le couturier des robes les plus désirées précisément par ceux qui condamnent son homosexualité. Dans *Ela é a mãe de Pinky*, la mannequin Danuza Leão parle de la femme indépendante, autonome et libre, à la fois traversée par des conflits de génération et annoncée comme le futur de la condition féminine.

Le lecteur des profils de Jorge Andrade est toujours confronté à ce type de personnages – sculptés selon les paradoxes et complexes idiosyncrasiques que le temps leur impose. Elizabeth Azevedo s'est rendue compte d'un fort aspect expressionniste chez Jorge Andrade puisque « ce qu'il cherchait au fond c'était d'atteindre l'essence de l'expérience humaine et de rendre possible à l'artiste l'expression illimitée des conflits intérieurs »⁶. Ses interviewés sont toujours des êtres mystérieux, ils « masquent » leurs vérités et les cachent à travers la construction d'une image publique. Les apparences murmurent des traumas du passé. C'est le journaliste Jorge Andrade et ses enquêtes qui finalement feront la lumière sur eux. On lit dans le portrait de la comédienne Marília Pêra :

Marília faz um traço em volta da boca, marcando-a num sentido cínico. Vendo isso, penso como é difícil encontrar a verdade dos atôres. Nunca se sabe quando começaram ou pararam de representar. A verdade deles é sempre um desafio, um enigma proposto.⁷

D'après un article précédent⁸, cette vision contrastante de l'homme qui

⁵ L'auteur illustre son argument avec un exemple de la pièce *A Moratória*, dans laquelle les actions des personnages sont « moins liées aux histoires isolées de chacun qu'à l'histoire de la propriété à laquelle ils appartiennent ». Cela veut dire que, chez Jorge Andrade, l'histoire d'un temps, d'un certain ordre social supplante les intrigues particulières et individuelles. Cf. Gilda de Mello e Souza, *op. cit.*, p. 138.

⁶ Elizabeth Azevedo, *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Edusp, 2014, p. 28.

⁷ Jorge Andrade, « Marília Pêra Cem mil volts. Mas só no palco », *Realidade*, n°63, juin 1971, p. 13.

⁸ Fillipe Augusto Galeti Mauro et Alexandre Bebiano de Almeida, « Sociedade em perfil: para o estudo comparado dos retratos jornalísticos de Jorge Andrade e Marcel Proust », *Palimpsesto*, vol.15, n°22, janvier-juin 2016, pp. 416-432. Disponible sur : <http://bit.ly/2C6PbrB>. Consulté le 16 juillet 2018.

oppose l'apparence et l'intérieur d'un être et qui garde dans des profondeurs presque inaccessibles de son esprit une vérité absolue, constitue un trait caractéristique de la description chez Marcel Proust (auteur très cher à Andrade⁹) ainsi que l'un des piliers de la création de personnages dans le roman *À la recherche du temps perdu*. Mais le style de Jorge Andrade attire aussi l'attention sur un autre aspect. Outre ses caractéristiques proustiennes, la description des êtres qu'il interviewe réfléchit aussi la condition de la société brésilienne de l'époque et impose la préservation de sa mémoire.

Le profil *Cem mil volts. Mas só no palco*, qui portraiture la comédienne Marília Pêra et qui fait la une de l'édition de juin 1971 de *Realidade*, mérite une réflexion. L'article s'ouvre sur la scène suivante, construite par le narrateur en discours direct, comme les paroles de la comédienne elle-même :

Nunca tinha visto no teatro tantos homens bonitos como naquela noite em 1968, em São Paulo, na peça "Roda Viva", de Chico Buarque. A surpresa do ataque foi o que trouxe a maior angústia. Depois do espetáculo, eu estava no camarim tirando a maquilagem, só de calcinha e sutiã. Ouvi um barulho como se centenas de cavalos estivessem se aproximando; de milhares de patas batendo no chão. Gritos, sons de vidros quebrados, porta batendo, gemidos, xingação. Abri a porta e fiquei gelada! No corredor, um homem batia a cabeça de uma das artistas na parede. Ela gritava e não conseguia escapar. A camareira empurrou-me para dentro do camarim e tentamos manter a porta fechada. Os homens empurravam e xingavam: "Sem vergonha! Vagabunda!". Afastei-me para o fundo do camarim e a camareira, que estava grávida, cobriu-me com seu corpo. Os homens começaram a quebrar tudo que estava à nossa volta, a rasgar nossos vestidos. Eu só sabia murmurar: "Mas por quê? Por quê?" Fomos empurradas para fora e tivemos que passar por um corredor de homens armados com cassetetes. Estávamos como ratos acuados. Eu olhava à minha volta e só via pessoas frágeis, usadas, transformadas em bagaço. Quando vi, estava na rua quase nua. Percebi que o anel azul que meu pai me dera não estava em meu dedo. Voltei correndo ao camarim, como uma desesperada

⁹ Selon Sabato Magaldi, le sous-titre du roman *Labirinto* pourrait être « Em busca do pai perdido » (*À la recherche du père perdu*). Cet ouvrage des dernières années de la carrière de Jorge Andrade est truffé de références à l'Oeuvre de Marcel Proust et se nourrit des profils et reportages publiés dans *Realidade*. Cf. Sabato Magaldi, « Prefácio », in Jorge Andrade, *Labirinto*, São Paulo, Amarelly, 2009, p. 7.

e fui encontrá-lo entre os montes de vidros. Ao encontrar o anel, veio a reação: subi em cima da cadeira e comecei a pular, gritar, rir sem parar!¹⁰

Dans ce témoignage, Marília Pêra raconte à Jorge Andrade l'histoire de l'attaque déclenchée quatre ans auparavant par le *Comando de Caça aos Comunistas* (le Commando de chasse aux communistes) contre les comédiens de la pièce *Roda Viva*, de Chico Buarque, au théâtre Galpão, à São Paulo¹¹. La scène est très dramatique et pourrait être adaptée sans aucune difficulté aux didascalies d'un récit dramaturgique. L'abondance de mouvements, ainsi que son haut degré de matérialité (les sons, les espaces et les objets), le justifient. Cette plasticité est due sans doute au manque d'adjectifs par rapport à l'abondance de verbes et de noms, ce qui rend son développement encore plus retentissant, rapide, objectif, lourd et violent. Il y a une opposition constante entre la force et la vulnérabilité et les métaphores appartenant à une lignée naturaliste – des hommes qui marchent comme des *chevaux* et des comédiens coincés comme des *rats* – couronne l'aspect sauvage de la description. Il faut pourtant faire attention à ce que peut signifier la notion de mémoire pour Jorge Andrade. Le passage ci-dessus part d'une dimension dramatique générale – la horde furieuse et l'agression aux artistes – pour atteindre, à la fin, un espace intime, individuel et sentimental – la bague bleue que son père lui avait offerte et qui s'était perdue sous les débris. Ici, les deux personnes prédominantes du discours sont essentielles dans la production de cet effet. Il y a un « je » et un « nous ». Et leur contraste est encore plus perceptible après la fuite des victimes par le couloir, au moment où le lecteur a l'impression d'être dans la conscience de Marília, « en regardant autour ».

Dans les portraits de Jorge Andrade, les grandes questions politiques

¹⁰ Jorge Andrade, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Cet épisode a été raconté par le journal *Folha de S. Paulo* le 19 juillet 1968 : « No final da encenação da peça *Roda Viva*, o teatro Galpão - rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ingleses sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas. Com a agressão, sofreu fratura na bacia o contra regra José Luís, que foi levado ao Pronto-Socorro Iguatemi, além das atrizes Marília Pêra (principal da peça), Jura Otero, assistente de coreografia, Margot Baird, Eudisia Acunã, Walkiria Mamberti e outros atores com escoriações generalizadas, que foram levadas ao Pateo do Colegio para exame do corpo de delito » Cf. « Invadido e depredado o Teatro Galpão », in *Folha de S. Paulo*, 19 juillet 1968, p. 11.

et sociales sont toujours envisagées sous la perspective d'un drame individuel. Pas d'une façon plate et allégorique, tel un simple rapport ou témoignage d'une victime, mais comme le substrat d'une double mémoire. D'un côté, elle nourrit la complexité des êtres (l'incertitude typiquement proustienne) ; de l'autre, elle ancre l'individu dans son temps. À travers la force de leurs souvenirs, les interviewés de Jorge Andrade dépeignent à la fois eux-mêmes et la société qu'ils habitent. En portraiturant un « je », Jorge Andrade entrelace toujours un « nous ». Il se peut qu'un autre auteur n'eût pas attaché autant de valeur à l'atmosphère du temps, au « poids » d'une époque. Il se peut qu'il eût restreint son récit à un rapport individuel, à la convivialité avec le modèle, enfin, à ce qui aurait pu être appelé biographique. Mais pas ici. Le souvenir absorbe les couleurs du présent. Plutôt qu'une répression d'aspect institutionnel et politique, il y a une existence répressive, un esprit d'oppression. Les questions posées à l'interviewé, les souvenirs qui constituent le texte, tout est sélectionné en vue du sens généralisateur de l'atmosphère d'un moment¹².

D'autres passages du profil de Marília Pêra sont également représentatifs de ce style, qui veut plutôt retrouver une époque dictatoriale qu'un *régime dictatorial*. La comédienne se rebelle contre une insinuation homophobe du journaliste. Jorge Andrade lui demande si elle considère salutaire que son fils soit en contact avec tant d'homosexuels. Elle lui réplique : « pour moi, ce sont des êtres humains. Ni plus ni moins que ça ! »¹³. Voici des questions qui concernent l'univers privé de l'actrice (l'éducation de son fils, Ricardo), et qui évoquent un débat très délicat dans ce moment obscur d'ascension d'une vague conservatrice. Il y a d'ailleurs un moment où Jorge Andrade questionne la vie corporative de la comédienne et ses conditions économiques :

Marília sempre viveu no bairro do Rio Comprido, no
Rio, onde sua mãe e sua única irmã Sandra ainda vivem.

¹² Ce déplacement de la subjectivité vers une réalité plus large constitue un aspect très particulier des pièces de Jorge Andrade et nous croyons que son œuvre journalistique présente la même caractéristique. D'après Elizabeth Azevedo, Andrade entame toujours un « voyage vers l'intérieur des êtres, en exposant ses frustrations, les désirs inassouvis, les conflits éclatés par le choc entre le désir et le monde » ; mais « son point de départ correspond toujours à la réalité, les faits », et ses écrits sont basés sur « ce qu'il regardait autour [...], ou dans les articles de presse ». Cf. Elizabeth Azevedo, *op. cit.*, p. 49.

¹³ Jorge Andrade, *op. cit.*, p. 16.

- Detesto aquêle bairro. E sei que pra lá não voltarei nunca mais.
- Mas por que acha que nunca vai ser rica?
- Sei representar qualquer papel. Mas a empresária enche. Aí eu sou mesmo uma canastrona. Não sei pôr ninguém na rua.
- Mesmo quando isso é necessário?
- Em qualquer situação. Acho que a única profissão mais desgraçada que a de atriz é a de bailarina. Fui bailarina de teatro de revista, boates, circo. Nessa época, meu marido tocava frigideira na orquestra e eu dançava em volta de uma caixa, onde uma mulher devia ser serrada. Entre um contrato e outro a gente passava fome. Perdi dois filhos por má alimentação. Mas eu queria ter meu filho! Quando peguei minha primeira ponta num espetáculo, estava grávida do Ricardo. Eu tinha que representar o papel de uma garôta virgem. E a barriga começava a crescer. Sabe o que fazia? Apertava minha barriga com cinta para que a gravidez não aparecesse. Às vezes, saía de cena para vomitar, tinha hemorragias. Não sei exatamente o que eu queria provar. Acho que ter uma coisa que fôsse só minha!¹⁴

Le ton pessimiste du dialogue est très évident, même à un moment de succès de sa carrière artistique. Cela dévoile une attitude de déception envers la vie. Elle a de l'argent, mais ne connaîtra jamais la fortune. Sa mère et sa sœur sont toujours à ses côtés, mais elle déteste le quartier de sa jeunesse. Elle a pris sa vie en main, mais cela l'ennuie. À aucun moment il n'a été fait mention du contexte politique, mais les sentiments les plus intimes de désespérance sont constants. L'acédie ressentie dans ce dialogue appartient au passé. Mais l'apathie continue à contaminer le présent. Ce lien entre des épisodes passés et des sensations présentes produit un univers ténébreux et sans espoir. Rien ne semble être suffisamment fort pour établir une division entre l'avant mélancolique et un après de meilleur augure. Dans un moment d'intense modernisation du pays, sous les effets d'un niveau très haut d'industrialisation et de croissance économique, la société brésilienne reste toujours attachée à un passé provincial et mesquin – celui de l'époque où les artistes « crevaient

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

de faim »¹⁵. Les épisodes que l'auteur énumère – la soumission au ridicule, la disette, la fustigation pendant la grossesse – appartiennent au passé. Mais le métier d'actrice continue à être méprisé. Cela semble être l'un des piliers de la construction mémorielle dans les profils de Jorge Andrade. Il s'agit de peindre le passé avec les couleurs du présent. Quand ses personnages retrouvent le passé, ils dévoilent un état d'esprit présent. Et ce qui pourrait être seulement une simple récapitulation biographique, le dessin totalisateur d'un individu, devient le portrait d'une époque¹⁶.

Nombreux sont les passages où le profil de Marília Pêra transmet à son lecteur ce « poids » de la vie brésilienne entre les années 1960 et 1970. Le narrateur nous raconte le jour où un spectateur est monté sur scène pour abuser de Marília. Elle-même fait le récit d'une tragique collision qui a tué son premier mari, le père de son fils... Enfin, on y trouve les traits d'un personnage éminemment triste et on n'en connaît que les malheurs. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait jamais eu de moments heureux. La personne de Marília Pêra les a probablement connus. Pourtant, la récupération du passé du point de vue de la mémoire *andradina* n'est possible qu'en tant que figuration d'un état présent. Il se peut qu'un autre journaliste eût fait des efforts pour équilibrer les moments tristes et heureux. Ici, il n'y a que de très rares et éphémères insinuations de bonheur. Leur aspect euphorique annonce davantage de mélancolie, comme lors de la nuit où le narrateur est en voiture avec Marília et son ex-copain, le comédien Agildo Ribeiro. Elle rigole, appuie sur les mauvaises pédales, monte sur les trottoirs. Soudain, la nuit est finie et tout devient mélancolique comme auparavant.

Ce mouvement de l'atmosphère générale du présent vers l'individualité du modèle appelle une dernière observation. Si la position d'enquêteur

¹⁵ Carlos Antônio Rahal, par exemple, a souligné plusieurs fois dans sa recherche « l'insistance » de Jorge Andrade sur l'opposition entre « le monde en retard de la province et le monde industrialisé des grandes villes ». Cf. Carlos Antônio Rahal, *Jorge Andrade: um dramaturgo no espaço-tempo*, São Paulo, Perspectiva, 2015, p. 58.

¹⁶ C'est une des conclusions auxquelles Luiz Humberto Martins Arantes a abouti dans sa célèbre étude historiographique, *Teatro da memória*. L'Oeuvre de Jorge Andrade « porte un grand intérêt à la mémoire individuelle, à la récupération de l'expérience particulière qui, en étant dévoilée, montre les expériences d'un groupe social entier ». Dans ce sens, le dramaturge (ainsi que le journaliste) « peu à peu transfigure son engagement pour la mémoire individuelle dans un engagement pour la récupération du passé de l'homme brésilien ». Cf. Luiz Humberto Martins Arantes, *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001, p. 44.

des mystères les plus profonds des personnages révèle chez Jorge Andrade un style proustien, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, sa vision de la violence des années de plomb nous semble très proche d'un style kafkaïen. Marília Pêra est prise de délire et se fustige dans les moments les plus graves d'oppression. Il s'agit de moments de folie produits par l'oppression et le désespoir. Selon un commentaire du critique Antonio Candido sur le thème de la violence dans la littérature du XXe siècle, ce sont des cas où l'opresseur fait l'opprimé et se pense responsable de sa propre répression¹⁷. Marília Pêra rigole et saute de joie sur une chaise lorsque, finalement, elle retrouve la bague bleue de son père. Or, c'est une sorte de miracle dans un monde où on n'arrive jamais à échapper à l'arbitraire et à la violence. À ce moment, la scène de destruction devient grande comme le monde et, au centre, il y a un déséquilibre entre l'euphorie de la comédienne et l'étroitesse de sa figure. De même que, pendant sa grossesse, elle resserre une ceinture autour du ventre pour ne pas perdre le rôle secondaire d'une jeune fille vierge et ne pas plonger encore une fois dans la misère. Il y a une certaine fierté dans les souvenirs de Marília. La fierté de la réussite d'une épreuve dans un monde de châtiments et de bourreaux.

Jorge Andrade a donc réussi à créer un riche panorama de l'atmosphère de répression et d'autoritarisme du Brésil de cette époque. Il n'est pas intéressé par une référence directe au régime de 1964. Cela serait peut-être trop historiographique et peu littéraire. Pourtant, il ne méprise jamais la forme selon laquelle les années de plomb de la dictature militaire ont impacté la perception de nos souvenirs et de notre propre personnalité. Il focalise son récit directement sur les souffrances de Marília Pêra parce qu'il a aussi une vision triste de la condition des artistes dans les années 1960 et 1970. Les yeux de Jorge Andrade se tournent donc vers le passé et regardent la bague bleue de Marília Pêra. Son ouïe n'ignore jamais le bruit du temps présent qui l'entoure et qui le hante à la fois lui-même et ses personnages.

¹⁷ Chez Kafka, « la police survient comme un agent qui attente à la personnalité, qui vole de l'homme les précaires moyens d'équilibre dont il dispose habituellement : la pudeur, le contrôle émotionnel, la loyauté, la discrétion – ils sont dissolus avec expertise ou brutalité professionnelles ». Cf. Antonio Candido, « A Verdade da repressão », *Revista da USP*, Mars-Mai 1991, p. 28.

Entre a colônia e os anos de chumbo: uma leitura da representação do indígena em *Quarup*

Humberto Torres*

Resumo

Este trabalho tem como objetivo propor uma leitura da representação dos povos indígenas no romance *Quarup*, de Antonio Callado. Para tanto, levou-se em consideração as tensões estabelecidas com os intelectuais, principalmente os de cunho conservador e violento. Considerando as recentes informações divulgadas pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade relacionadas ao impacto da repressão e da cultura de violência promovidas pelo governo militar contra esses grupos sociais, propomos uma atualização da discussão.

Palavras-chave: ditadura, povos indígenas, Comissão Nacional da Verdade, Antonio Callado

Résumé

Ce travail propose une lecture de la représentation des peuples indigènes Brésiliens dans le roman *Quarup* (1967), d'Antonio Callado, écrivain

* É formado em Letras Português-Literatura, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é doutorando em Literatura na Universidade de Brasília, sob orientação da professora doutora Regina Dalcastagnè. E-mail: torreshumberto85@gmail.com.

Brésilien. Dans ce roman, une parcelle significative des intellectuels se rapprochent d'une pensée conservatrice et violente, en exposant la vision que la culture dominante attribue souvent aux groupes marginalisés, tels que les peuples indigènes. Une vision basée sur des valeurs négatives, qui déforme les représentations qu'on se fait d'eux. Grâce aux résultats issus des rapports de la Commission Nationale pour la Vérité, rendus publics en 2014, on sait aujourd'hui que les peuples indigènes se trouvent parmi les groupes sociaux le plus durement persécutés par les militaires au Brésil. C'est dans ce sens que nous proposons une actualisation de la discussion afin de réfléchir sur le rôle relégué aux indiens Brésiliens en ce qui concerne l'engagement de la nation avec le progrès. Pour ce faire, le roman d'Antonio Callado offre une précieuse réflexion au sujet de la compréhension par l'Etat Brésilien des peuples indiens et démontre comment les évènements racontés se projettent aussi bien dans le passé colonial que dans les années de plomb qui ont suivis.

Mots-clés : Dictature Brésilienne, peuples indigènes, Comissão Nacional de la Verité, Antonio Callado

Ferreira Gullar sintetizou a experiência da primeira leitura que realizou de *Quarup* na imagem de um rio que ganha potência em seu fluir, tornando-se mais profundo em seu leito até desaparecer, permanecendo vivo, no entanto, subterraneamente. Este rio, diz ele, some diante de nossos olhos com o golpe militar de 1964, mas, adverte, “quem tem bom ouvido podia escutar-lhe o rumor debaixo da terra”¹. A água, símbolo maior das emoções e do inconsciente, aparece volumosa na imagem, em movimento constante, ganhando extensão e profundidade até ser tragada para baixo da terra. O poeta parece se referir aqui ao sonho da sua geração, alimentado por iniciativas com promissor potencial de transformação social, como as ligas camponesas e as campanhas de alfabetização a partir do método Paulo Freire, logo frustradas pela repressão.

Hoje, pensando na metáfora de Gullar, torna-se quase inevitável associar esse fluxo de águas turbulentas, reprimido sob grossa camada de terra, também aos traumas coletivos impostos pelo autoritarismo. Assim

¹ Ferreira Gullar, “Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”, *Revista Civilização Brasileira*, n° 15, 1967, p. 251-258.

como o rio submerso do poeta maranhense, o romance de Antonio Callado, se atualiza em suas significações, resistindo a interpretações que o aprisionam ao contexto de sua publicação, a situá-lo como o livro-símbolo da “Revolução Brasileira”, como queria Gullar em 1967. Ligia Chiappini, em ensaio produzido nos anos 90, além de considerar a parcialidade das leituras realizadas no calor da época da publicação de *Quarup*, como a de Ferreira Gullar, inundadas de expectativas operadas em grande medida por fatores externos à obra, sinaliza também a atualidade do romance:

(...) ele é capaz de mudar enquanto perdura, pondo em cena, interrogando e obrigando os leitores a interrogar lugares-funções-símbolos da nossa memória individual e social, capazes de durar enquanto se transformam e que, por isso mesmo, exigem um trabalho permanente de decifração.²

Passadas cinco décadas do lançamento de *Quarup*, a obra continua sendo um marco no que diz respeito à representação do período que antecedeu e, por fim, culminou no golpe militar. E, mais importante que isso, expôs as feridas da formação social e intelectual do país. Apesar de os acontecimentos narrados estarem tão vinculados a um período determinado da história, o romance liberta-se das amarras do tempo porque toca no ponto nevrálgico em que se situa a dinâmica social brasileira, estabelecendo, portanto, sintonia com o tempo presente, uma vez que há uma verdadeira permanência dessa dinâmica social hoje, talvez com outros disfarces.

Chiappini ressalta pelo menos dois aspectos levantados pelo romance que evidencia a vocação em tocar as feridas sociais do país. São eles: o discurso multifacetado do que seria o Brasil e a “análise das relações entre intelectual e povo”³. A fim de contribuir com essa discussão, me proponho a realizar uma leitura da representação dos povos indígenas em *Quarup*, tendo em vista que, além de serem uma dessas vozes que compõem o retrato plural do Brasil a que se refere a ensaísta, eles também fazem coro ao coletivo algo amorfo que a palavra povo sugere, em tensão com representantes da intelectualidade brasileira.

Nesse sentido, graças aos resultados provenientes dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, tornados públicos em 2014, no governo de Dilma Rousseff, sabe-se hoje que os povos indígenas estão entre os grupos

² Ligia Chiappini, “Nem lero nem clero: historicidade e atualidade em *Quarup* de Antonio Callado”, *Revista brasileira de Literatura Comparada*, n° 2, 1992, p. 100.

³ *Ibid.*, p.102.

sociais mais duramente perseguidos pelos militares e ao mesmo tempo são os que tiveram esses sofrimentos mais invisibilizados por todas as instâncias da sociedade. Se pensarmos em termos de ações oficiais do Estado brasileiro, os governos Sarney (1985-90), Collor (1990-2) e Itamar (1992-5) sequer trataram o tópicos ditadura militar sob qualquer viés. Já no governo Fernando Henrique (1995-2003), foram criadas leis e comissões para conceder indenização a desaparecidos políticos, sem, no entanto, contemplar os povos indígenas. No governo Lula (2003-2011), foi publicado aquele que pode ser considerado o primeiro relatório da verdade do Brasil, intitulado *Direito à memória e à verdade*. Conforme Rebecca Atencio⁴, a importância dessa publicação está, antes de mais nada, no fato de que se trata da primeira vez em que o Estado brasileiro apresentou sua visão sobre justiça de transição. Como resultado, nas suas pouco mais de 500 páginas, não há uma única menção às violências perpetradas contra os povos indígenas.

Não foi apenas o sonho de parte da classe média brasileira escolarizada e moradora de grandes cidades a ser tragado para baixo da terra com o golpe de 1964, como se convencionou pensar no país. As vidas de diversos povos indígenas foram diretamente atingidas pela ditadura. Ler *Quarup* à luz dessas descobertas é fundamental, sobretudo a fim de se complexificar o papel do índio na obra.

O enredo do romance compreende a metade dos anos 50 até o início da vida brasileira pós-golpe militar. A presença do índio se concentra principalmente na primeira parte, mas as sombras da experiência do protagonista no Xingu se fazem sentir por todo romance, como a escolha do título inclusive sugere. O romance é protagonizado por Nando, um padre morador de uma pequena cidade pernambucana que se prepara para ir ao Xingu realizar um trabalho de catequese e alfabetização dos índios, numa referência clara ao projeto das missões jesuíticas que vigoraram no período colonial. A visão ingênua do jovem padre não apenas sobre os índios, mas também sobre os conflitos sociais envolvendo donos de terras e camponeses em sua paróquia de origem, vai ganhando novos contornos, resultado de um processo natural de amadurecimento e contato com as complexidades sociais das quais vivia apartado até então.

Quando eclode o golpe militar, Nando, já sem a batina, está de volta a Pernambuco trabalhando nas Ligas Camponesas. É preso e torturado.

⁴ Rebecca Atencio, *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*, Madison, UWP, 2014.

Como resultado, recolhe-se no litoral abandonando temporariamente a luta política. Inspirando-se em Levindo, um idealista de esquerda morto por fazendeiros ainda na primeira parte do romance, Nando retoma o ativismo, assumindo o nome do companheiro.

Com o golpe militar, o projeto de país que Nando passara a defender sucumbe. O homem associado à natureza representa agora o atraso do país, que, até o início da década de 60, era predominantemente agrário. A chegada dos militares ao poder gera um surto de urbanidade que transforma o perfil da nação em pouco tempo. Marcelo Ridenti observa que “de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada”⁵.

A cultura dominante, dessa forma, não raramente, atribui a esses grupos marginalizados valoração negativa, submetendo-os a um crivo deformante em suas representações⁶. Uma atribuição recorrente aos índios em *Quarup* é o de bárbaro. Francis Wolff apresenta três sentidos para o termo e uma revisão deles pode ser útil para o entendimento do lugar que ocupam na narrativa. O primeiro sentido diz respeito a um estágio arcaico de socialização, sendo também o que povoa o imaginário popular. Aqui as imagens do canibal que vive despido na selva ou do camponês não educado, ambos distantes dos elementos de civilidade próprios da cidade grande, são recorrentes. Nesse estágio, o bárbaro é o bruto grosseiro, que ignora os bons modos, estando supostamente incluído “num estágio inferior da evolução *política*, num estágio pré-civil ou, pelo menos, pré-urbano”⁷.

O segundo sentido está associado à insensibilidade para o saber ou à beleza representada pelas artes. Nesse caso, o bárbaro também assume uma regressão do ponto de vista cultural. Por fim, o terceiro e último tipo está relacionado à perda de qualquer sentimento humanitário, resultando em manifestações de desumanidade descontrolada. Em *Quarup*, os dois primeiros sentidos são os que ganham destaque, enquanto o terceiro nunca é atribuído aos índios. Trata-se de uma visão construída por uma

⁵ Marcelo Ridenti, “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, *Tempo social, revista de sociologia da USP*, vol. 17, n° 1, 2015, p. 87.

⁶ Ver Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006; ver Regina Dalcastagnè e Paulo Thomaz (orgs.), *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*, Vinhedo, Editora Horizonte, 2011.

⁷ Francis Wolff, “*Quem é bárbaro?*”, in Adauto Novaes (org.), *Civilização e barbárie*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 21.

elite dominante e certa classe média predominantemente branca que percebe o outro, aqui ligado à natureza, como “o indivíduo, a etnia, a sociedade, a cultura que parece estranha aos valores ao mesmo tempo mais elevados e mais evoluídos da humanidade”⁸.

Adorno, em “Educação após Auschwitz”⁹, considera que o simples acesso à educação formal não é capaz de evitar a barbárie. O caso da Alemanha, país de enorme contribuição cultural para a humanidade que se tornou palco do abominável em pleno século XX, momento em que as descobertas técnico-científicas não cessavam de encantar o mundo, é um tenebroso exemplo disso. Diversos intelectuais prestaram serviço às forças de repressão, produzindo filmes que propagandeavam a ideologia nazista, concebendo as câmaras de gás, trabalhando na logística dos campos de concentração. Enfim, trata-se de um crime cometido racionalmente, levado a cabo com a frieza dos burocratas.

Adorno avalia que, com o fim da guerra, o principal objetivo da educação passa a ser impedir que o nazismo se repita. Para tanto, deve-se empreender um exercício de autorreflexão crítica a fim de que todos adquiram consciência das forças que levaram à eclosão da *shoah*, tratando-se, portanto, de um movimento de resistência ao comportamento desprovido de empatia com a dor do outro. Voltando a pensar no caso do autoritarismo brasileiro, está evidente que não houve um exercício de reflexão sobre a ditadura, ao menos não na escala devida, e as consequências disso se fazem sentir hoje.

Ao pensar a relação entre direitos humanos e literatura, Antonio Candido considera estarmos na primeira era da humanidade em que a possibilidade de solucionar alguns dos nossos mais graves problemas se mostra finalmente real, devido ao significativo avanço técnico do período recente. Ele não deixa, porém, de sinalizar a contradição de seu próprio pensamento, observando que ainda vivemos em um mundo em que a barbárie continua crescendo, mesmo associada ao máximo de civilização. Para Candido, há, no entanto, um alento. A barbárie pode continuar ganhando terreno, mas não seu elogio. Para o autor, haveria no país um constrangimento mais ou menos generalizado em se defender certas ideias reacionárias.

Publicado em 1988, “O direito à literatura”¹⁰ parece conversar diretamente com o Brasil recém-saído de mais de vinte anos de ditadura.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Theodor W. Adorno, *Educação e emancipação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003.

¹⁰ Antonio Candido, *Vários escritos*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2011.

Com a primeira eleição de um civil para presidente desde 1964, ocorrida, portanto, apenas três anos antes da publicação do ensaio de Candido, estabelece-se no país uma espécie de arrefecimento das forças conservadoras no poder até então. A historiadora Denise Rollemberg¹¹ não deixa de ironizar que todos, de repente, se transformaram em resistentes e democratas com o fim do regime. Atualmente, já não lidamos com qualquer constrangimento dessa ordem, e o elogio à barbárie voltou a fazer parte do nosso dia a dia, nas universidades, na mídia, nas ruas. Para falar com Michael Löwy¹², a recente agitação de rua conservadora no Brasil encontra no saudosismo da ditadura militar seu aspecto mais sinistro. A ascensão do pensamento conservador que observamos hoje não deixa de contar com o protagonismo de intelectuais. A breve exposição do caso a seguir pode ser útil para a reflexão sobre o tema.

Eduardo Viveiros de Castro, no prefácio que escreveu para *A queda do céu*, obra monumental de Davi Kopenawa e Bruce Albert, lembra o mais recente trabalho do antropólogo americano Napoleon Chagnon sobre o povo yanomami. Chagnon é responsável por difundir a imagem dos Yanomami como “uma tribo de gente suja, primitiva e violenta”¹³, que se constituiria por condicionamentos genéticos de grandes matadores ancestrais. O trabalho do americano, que tem entre seus livros mais famosos o intitulado *O povo feroz*, foi desacreditado por uma série de pesquisadores, que refutaram as supostas evidências etnográficas e estatísticas, além de apontarem a violação de certos protocolos éticos básicos. Quando escreveu seu último livro, Chagnon já havia cessado qualquer tipo de contato com os yanomami há décadas. Basta dizer que a obra, marcada e comprovadamente racista e reacionária, foi publicada no Brasil pelo grupo Folha. É nesse contexto que o livro de Kopenawa se lança, observa Viveiros de Castro, “no país dos Pondés, dos Narloch, dos Reinaldos Azevedos e dos Rodrigues Constantinos”¹⁴. Esses homens, que se notabilizam pela defesa de

¹¹ Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat (orgs.), *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

¹² Michael Löwy, “País vive onda de modernismo reacionário, diz Michael Löwy”, in *O Povo online*, disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/06/08/noticiasjornalvidaearte,3449924/pais-vive-onda-de-modernismo-reacionario-diz-michael-lowy.shtml>. Consultado em 02 de setembro de 2015.

¹³ Eduardo Viveiros de Castro, “Prefácio”, in Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

ideias abertamente conservadoras, são apenas alguns dos representantes de uma elite intelectual muito mais vasta e poderosa da sociedade brasileira, hoje cada vez mais ruidosa em seu reacionarismo.

Sobre isso, André Comte-Sponville diz: “O crápula polido não é uma fera, nem um selvagem, nem um bruto: pelo contrário, é civilizado, educado, e por isso indesculpável”¹⁵. É o caso do personagem Lauro, de *Quarup*, apresentado no livro como etnólogo, sociólogo e polígrafo, “grande especialista em lendas brasileiras.”¹⁶ Ele compõe uma expedição cujo objetivo é localizar e demarcar o centro geográfico brasileiro. Em certo ponto, ele e seus companheiros são feitos reféns por uma tribo indígena castigada pela diarreia, que, de tão frágil, não consegue mais pescar e caçar, por isso passa a depender dos membros da expedição para sobreviver. Nessa situação em que sua vida está posta em risco, Lauro sai em defesa de que se atire contra os índios, aos quais ele chega a se referir por “macacos ferozes”¹⁷, numa demonstração clara de que a vida do indígena pouco valor possui em relação à de homens como ele. Assim, afirma:

Débeis mentais, ignorantes! É ridículo, ouviram bem, ridículo em qualquer parte do mundo sacrificar homens civilizados e cultos a selvagens. Nunca se fez isto! Nunca se fará isto! A gente pode não exterminar bugres. Pode tentar educar bugres. Mas não vamos nos deixar matar estupidamente por bugres à beira do rio Xingu quando temos fuzis e muita munição. Basta liquidar um idiota desses a tiro para os outros nos obedecerem.¹⁸

Outro personagem da obra que poderia se vincular à intelectualidade é o coronel Ibiratinga, defensor da tortura e até mesmo das mortes que ocorreram durante a Inquisição, tem uma cultura que se assemelha a de um teólogo, segundo avaliação de Nando. Além disso, defendeu uma tese “sobre os *Verdadeiros entraves ao desenvolvimento do Brasil*”¹⁹, na Escola Superior da Guerra. A passagem que apresenta o encontro entre o coronel e Nando é marcada não apenas pelos impropérios defendidos por aquele, mas, sobretudo, pelo descompasso entre os elementos de civilidade – as

¹⁵ André Comte-Sponville *apud* Francis Wolff, in Adauto Novaes, *op.cit.*, 2004, p. 21.

¹⁶ Antonio Callado, *Quarup*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2014, p. 264.

¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸ *Ibid.*, p. 332-333.

¹⁹ *Ibid.*, p. 418.

palavras de gentileza, a erudição da conversa, a oferta de café e cigarros – e a brutalidade da qual Nando é vítima, tendo em vista que está preso. Coronel Ibiratinga é agente de opressão de Nando, mas o trata com cordialidade. A sala em que ocorre o encontro entre os dois é iluminada, de onde se vê ao longe algumas árvores e uma faixa de céu azul, lugar de cortesia e amabilidade, é contraposta à cela escura ocupada por Nando, espaço da violência, em que imagens de loucura e morte assombram o personagem.

A cena ganha potência em seu desenrolar. Quando deixa a sala do coronel, Nando é conduzido de volta à cela e é apresentado ao eletricista, torturador que ganha essa alcunha por aplicar choques nos presos. O horror não está distante, mas associado às demonstrações de civilidade. Coronel Ibiratinga, por um lado, representa aquilo que a civilização tem de mais elevado, o conhecimento, os bons modos. Por outro, vincula-se à monstruosidade da violência desmedida.

Sérgio Miceli, no livro *Intelectuais à brasileira*, debruça-se sobre a formação do intelectual brasileiro e suas relações com o poder político e econômico, apresentando argumentos que confirmam que boa parte da elite culta, da qual faz parte Lauro, defende valores conservadores. Ele considera, entre outras coisas, que, durante a Era Vargas, período em que transcorre a ação há pouco destacada, os intelectuais “estavam muito mais vinculados aos figurões da elite burocrática do que aos dirigentes partidários ou às facções políticas de seus respectivos estados”²⁰, o que os colocava em cargos com altos salários, além de possuírem uma série de regalias. Portanto, distante das atividades partidárias, ausentes da discussão salutar de ideias e dos conflitos da gente, essa elite intelectual trabalhava para a “preservação dos anéis de interesses de que são os mais legítimos porta-vozes e os principais beneficiários”²¹.

Os povos indígenas detinham e detêm terras, daí a necessidade de exterminá-los discursiva e materialmente. Por isso, eles se encontraram entre os grupos sociais mais perseguidos pela ditadura militar. Perseguição essa que continua a transcorrer atualmente. Nesse sentido, o trabalho da Comissão Nacional da Verdade (CNV) é revelador. O relatório esmiúça a forma como as tribos eram tratadas pelos militares, tendo muitas vezes suas habitações destruídas por incêndios criminosos. O relatório afirma que “foi possível estimar ao menos 8.350 indígenas mortos no período

²⁰ Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 198.

²¹ *Ibid.*, p. 212.

de investigação da CNV, em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão”²², destacando, ainda, que existem fortes indícios de que o número de casos seja exponencialmente maior, o que dificultaria até mesmo uma estimativa.

O desfecho de *Quarup* se dá nos primeiros anos da ditadura militar com a escolha de Nando de persistir na luta contra a repressão, disposto a inclusive pegar em armas, se preciso fosse. Como já foi dito, a obra apresenta um projeto de país através das transformações pelas quais passa o protagonista, assim como revela o pensamento autoritário e conservador de parte da nossa intelectualidade. Em outro campo, o passado colonial vibra na representação dos índios que vivem no Xingu, nos anos de servidão representados na sociedade quase feudal do interior pernambucano. O livro de Callado parece debater-se com a mesma pergunta apresentada por Adauto Novaes citando Spengler: “O que é a política civilizada de amanhã em oposição à política cultivada de ontem?”²³

A crença de estarmos destinados ao amanhã, de sermos o país do futuro, nos põe de costas voltadas para nosso passado e nosso presente, encenando uma eterna recusa de nós mesmos. O desprezo de ontem e de hoje pela vida dos povos indígenas simboliza bem o desejo de negar nossa história, de apagar os rastros das escolhas que nos conduziram até aqui. Por isso mesmo, nosso passado, que é um passado de violência e exploração, está longe de nosso convívio, ausente dos museus, ignorado pelos nossos monumentos.

Já a festa indígena do *quarup*, que dá título à narrativa, é uma cerimônia funeral, em que a tribo, através de danças, canto e torneio de *huka-huka*, celebra o tuxaua morto. Trata-se de uma experiência em que se revive, no seio da tribo, ao mesmo tempo, a evidência da morte e a expectativa da vida. Dessa forma, “a tribo se fortalece, retirando do antepassado morto inspiração e alento, e transforma a morte em vida”²⁴. Esse movimento é também o que o próprio romance de Callado se propõe realizar, sofrendo as mortes de nossa formação social e celebrando a resistência de uma cultura humanista.

²² Ver Comissão Nacional da Verdade, *Relatórios*, vol. 2, 2014, p. 205, disponível em <http://www.cnv.gov.br/>. Consultado em 19 de junho de 2015.

²³ Spengler *apud* Adauto Novaes, *Civilização e barbárie*, *op.cit.*, 2004, p. 14.

²⁴ José Edison Costa, *Quarup: tronco e narrativa*, Curitiba, Editora da UFPR, 1998, p. 12.

Trauma e precariedade em *A instalação*, de Bernardo Kucinski

Berttoni Licarião*

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.

– Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

Resumo

A obra de Bernardo Kucinski é um dispositivo que permite pensar a produção mais recente sobre os anos de repressão civil-militar como uma arena para o acerto de contas entre história pessoal e memória coletiva. Essa temática, evidente nas novelas *K: Relato de uma busca* e *Os visitantes*, atravessa também suas narrativas breves. A partir de leituras sobre trauma e estado de exceção, este artigo analisa o conto “A instalação” tendo em vista seu lugar na produção de Kucinski e os mecanismos de denúncia contra o esquecimento e a precarização da memória engendrados pela narrativa.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski, ditadura brasileira, literatura brasileira, memória

* Graduado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) mestre em Estudos Literários para Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG) e doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) com projeto sobre a memória da ditadura na ficção contemporânea brasileira e argentina. Orientado pela Prof^ª Dr^ª Regina Dalcastagnè (POSLIT/UnB). E-mail: berttoni@gmail.com

Résumé

L'œuvre de Bernardo Kucinski permet de penser à la production la plus récente sur les années de répression civile-militaire comme une arène pour la réconciliation entre l'histoire personnelle et la mémoire collective. Ce thème, évident dans les romans *K: Relato de uma busca* et *Os visitantes*, traverse également ses récits brefs. À partir des lectures sur le trauma et l'état d'exception, cet article analyse la nouvelle « A instalação » en vue de sa place dans la production de Kucinski et des mécanismes de dénonciation contre l'oubli et la précarité de la mémoire engendrée par le récit.

Mots-clés : Bernardo Kucinski, dictature brésilienne, littérature brésilienne, mémoire

I.

No que tange à produção literária brasileira e os anos de regimes autoritários na história recente do país, a obra de Bernardo Kucinski¹ se destaca pela presença quase ubíqua da ditadura em suas narrativas. O autor estreou na ficção em 2011, aos 74 anos, com a novela *K: Relato de uma busca*. Desde então publicou um romance policial, *Alice* (2014), a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos* (2014), a novela *Os visitantes* (2016), espécie de epílogo à primeira obra, e o romance *Pretérito imperfeito* (2017). Apesar de breve, sua produção literária encontra-se predominantemente vinculada aos anos de repressão, tortura, perseguição e desaparecimentos que marcaram os governos militares iniciados com o golpe de 1964.

A novela *K: Relato de uma busca* apresenta a história de um pai à procura da filha e do genro, desaparecidos políticos da ditadura. Esse ponto nuclear da narrativa parte da vivência do autor, que perdeu a irmã e o cunhado – Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva – quando ambos foram sequestrados em 1974 pelas forças de segurança do estado de São Paulo. Não obstante o

¹ Formado em física, começou a trabalhar desde cedo como jornalista e levou ao prelo obras sobre economia, política e história. Kucinski chegou a exercer a função de assessor da Presidência da República entre 2003 e 2006, redigindo informes analíticos diários para o então presidente Lula. Passou a se dedicar à literatura após se aposentar como professor titular da USP em 2007, quando começou a publicar contos em revistas especializadas.

insumo biográfico, o livro de Kucinski é sobretudo obra de ficção, ainda que a complementaridade entre real e fictício seja evidente desde a advertência que abre a novela: “*Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.*” A busca empreendida por K., personagem central da obra, é marcada pelo absurdo, pela perda de sentido e, conseqüentemente, pela negatividade da experiência. Semelhante a uma fracassada versão moderna da Antígona, K. se vê impulsionado numa busca pelo direito de sepultar seus mortos sem, contudo, dispor dos mecanismos para vencer a máquina estatal de desaparecimentos. Enredado numa trama de personagens com matizes kafkianos, a jornada de K. o levará à reconstrução da individualidade perdida da filha, de quem soube tão pouco quando viva, mas cuja violenta supressão lhe proporciona, irônica e tragicamente, uma oportunidade de reaproximação. O sucesso dessa construção advém da estrutura do texto, composto por capítulos breves que intercalam diferentes vozes e pontos de vista, como uma carta da filha endereçada a uma amiga, o depoimento de uma amante do torturador Sérgio Fleury, a consulta com uma psicóloga de uma servente que trabalhou na “Casa da Morte” em Petrópolis, etc.

Cinco anos após o lançamento de *K: Relato de uma busca*, Kucinski publica *Os visitantes*, sua segunda novela. Mais uma vez os limites entre ficção e realidade são apagados numa obra em que pessoas afetadas pela publicação de *K.* vão bater à porta do autor para pedir reparação, apontar erros, acusar o escritor de falácias ou exigir emendas às edições futuras. Agora explicitamente, Kucinski apresenta um texto em que o autor se confunde com sua personagem, que deve se justificar perante os reclamantes que o acusam de falta de ética, autopromoção, insensibilidade e desrespeito à memória dos mortos. Em entrevista ao Suplemento Pernambuco², o autor declara que os questionamentos de fato existiram, mas não se deram da maneira como são apresentados ao leitor. Junto a *K.*, *Os visitantes* compõe um díptico não apenas sobre a ditadura brasileira, mas sobretudo acerca das possibilidades de representação desse período pela literatura em um contexto pós-redemocratização³. Interposta entre essas duas obras, a coletânea *Você vai voltar pra mim* traz 28 contos

² Bernardo Kucinski, “Entrevista”, in *Suplemento Pernambuco*, n° 127, 2016, p. 16.

³ Segundo o autor, na advertência à segunda edição de *K.*: “Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos da memória, o que de novo me obrigou a tratar os fatos como literatura, não como História.” Ver Bernardo Kucinski, *K.*, São Paulo, Expressão Popular, 2012, p. 13.

breves que podem facilmente ser amalgamados à estrutura de *K.*, cujos fragmentos foram, nas palavras do autor, arbitrariamente organizados⁴.

A instalação é um dos contos integrantes da coletânea publicada em 2014. Nesta breve narrativa, duas primas que mal se conhecem resolvem encontrar-se após a morte de seus maridos. Da primeira delas, Nair, cujo olhar às vezes se confunde com o do narrador, sabemos que é uma sobrevivente dos porões da ditadura e que carrega um tique nervoso na sobrancelha esquerda e uma lesão no tendão, sequelas das sevícias no pau de arara. Da segunda prima não conhecemos o nome, apenas que foi casada com um militar chamado Oswaldo e que agora vive sozinha num casarão que, aos olhos de Nair, funcionária da Pinacoteca de São Paulo, revela em cada detalhe a ausência de requinte característica do *kitsch*. O ponto de pressão e desequilíbrio do conto se concentra na imagem de uma instalação na cozinha do palacete – “finalmente uma obra de bom gosto”⁵ – formada por uma “peça composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem”⁶. Ao perguntar a dona da casa o que seria a haste no meio daquela “instalação de arte antropofágica”⁷, Nair descobre que se trata de um pau de arara, presente que o marido recebera dos colegas da polícia ao se aposentar.

A estrutura sucinta da narrativa e seu arremate desconcertante convidam à reflexão crítica as célebres considerações de Julio Cortázar em *Alguns aspectos do conto*. Para o escritor argentino, o elemento significativo do conto reside em seu tema e na capacidade que a forma tem de eleger “uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*”⁸. No conto de Kucinski, essa abertura merece atenção acadêmica: ao aproximar o político e o literário, ela provoca a necessidade de indagarmos, junto a

⁴ Da nota “Caro leitor” que abre a segunda edição de *K.*: “A ordem dos fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos”. Bernardo Kucinski, *ibid.*

⁵ Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 137.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Julio Cortázar, “Alguns aspectos do conto”, *Obra crítica*, vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 351.

Márcio Seligmann-Silva, “como a memória pode ‘lançar raízes’ em um país como o Brasil que reconhecidamente ‘não tem justiça’, onde não se incriminam os assassinos, onde os crimes são abandonados na ‘lata de lixo da história?’”⁹.

O conto *A instalação* responde ao questionamento acima por meio do confronto entre o trauma pessoal de uma torturada e a precarização da memória coletiva, simbolizada pela problemática ressignificação artística e utilitária de um instrumento de tortura. Nas seções que seguem, trataremos de analisar o edifício ficcional do conto de Kucinski à luz das considerações de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo, o testemunho e o estado de exceção, na tentativa de perceber os mecanismos que transformam essa narrativa num comentário sobre a violência institucional, a individualização do trauma e o esquecimento comandado como expressão de interesses autoritários.

II.

Em entrevista ao programa Super Libris do canal Sesc TV, Bernardo Kucinski defende a tese de que houve um processo de individualização dos crimes contra a humanidade, na medida em que o país não assumiu a tarefa de superar o golpe de 64 como um trauma coletivo, deixando-o recair em tragédias pessoais. Destarte, nosso processo de recuperação dessa memória foi pervertido e limitou-se, com raras exceções, a medidas paliativas de retratação e indenizações. A Lei da Anistia de 1979 contribuiu sobremaneira para essa normatização do esquecimento, promovendo aquele “apagamento do erro” de que fala Paul Ricoeur¹⁰. Aqui, a anistia engendrou amnésia, e o luto de cada família ficou restrito à esfera do privado, carente de justiça. Torturadores seguem impunes, beneficiados pelo “mal de Alzheimer nacional”¹¹, à medida que casos continuam a ser enterrados sem corpos e paus de arara viram peças de decoração.

O início de *A instalação* reforça essa inscrição do trauma coletivo na esfera do privado apontada por Kucinski. No parágrafo de abertura, à

⁹ Márcio Seligmann-Silva, “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, in Márcio Seligmann-Silva (org.), *História, memória, literatura*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2013, p. 83.

¹⁰ Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007, p. 477.

¹¹ Bernardo Kucinski, *K, op.cit.*, 2012, p. 17.

medida que acompanhamos a chegada da personagem Nair à casa da prima, somos apresentados a um passado “vivido no presente”¹² expresso nas marcas de sofrimento que, mesmo após dez anos, continuam a acompanhar a protagonista:

Subiu os degraus devagar, um a um, já preocupada com a volta, quando teria que descer e sentiria as agulhadas no joelho direito. Dez anos haviam passado. O tique nervoso na sobrancelha esquerda, reflexo condicionado das cacetadas, sumira com dois anos de divã, mas a lesão no tendão, de quando a penduraram no pau de arara ficou para sempre. Se soubesse da escadaria, não teria vindo.¹³

Fica explícita, de imediato, a caracterização da personagem como sobrevivente dos porões da ditadura civil-militar brasileira, alguém que, nas palavras de Agamben sobre as testemunhas de Auschwitz, “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”¹⁴. Ademais, a abertura marca a entrada da narrativa no campo do trauma, cujos sinais se manifestam tanto física quanto psicologicamente. No entanto, como veremos ao final do conto, o excesso de estímulo que caracteriza o trauma virá desbaratar a aparente normalidade da protagonista, revelando a precariedade de sua condição de sobrevivente em uma sociedade sem lugar para a memória. Logo após ser informada da origem do vergalhão, a secura nervosa que havia sido “curada” após dois anos de terapia volta à tona:

Curiosa, ela perguntou:

- E essa coisa tão bonita, o que é?
 - São pencas de banana que eu deixo aí para madurar.
 - E aquela haste no meio?
 - É lembrança do meu marido; é o pau de arara que o Oswaldo ganhou dos colegas quando se aposentou da polícia.
- Ela sentiu um frio subindo pela barriga e logo o beliscar pesado dos tiques na sobrancelha.¹⁵

O acionamento da resposta nervosa frente ao instrumento de

¹² Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017, p. 90.

¹³ Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 135.

¹⁴ Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 36.

¹⁵ Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 137.

tortura encerra a narrativa com a imagem da protagonista sofrendo um desconforto fisiológico, silenciada. Silêncio que parece indicar aquela aporia do relato traumático, a impossibilidade de elaboração de uma experiência que não pode ser expressa porque resistente à compreensão. No momento final do conto, “a língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar”¹⁶. O objeto que despertou o interesse estético da protagonista e que, logo em seguida, provoca-lhe um choque não traduz apenas “o impacto violento do trauma [que] se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência”, mas, sobretudo, “os limites do sujeito em sua própria autoconsciência”¹⁷. Traída pela própria memória na instância do privado, e pela ausência de medidas oficiais capazes de promover regeneração ética e política na esfera pública, o gesto final da personagem Nair extrapola os limites do simbólico para incorporar aqueles que tocaram o fundo, as testemunhas integrais que sucumbiram nos porões da tortura.

Como adverte Yves Michaud, imprevisibilidade, caos e violência estão geralmente juntos¹⁸. Curiosamente, esses mesmos elementos encontram-se alinhados ao longo da narrativa de Kucinski, estrategicamente distribuídos com vistas a criar e manter a tensão narrativa até seu ponto de ruptura. A passagem forçada de Nair pelos cômodos do palacete acompanhando a prima orgulhosa revela em detalhes a confusão de móveis pesados, bibelôs, vidros imitando cristais, louças decorativas; um verdadeiro cabo-de-guerra no qual mau gosto e excesso estético competem pela hegemonia ornamental:

Nossa personagem nunca tinha visto tanto kitsch. *Nouveaux riches*, pensou. O canto era tomado por um pomposo bar de pseudojacarandá, com balcão de plástico marmorizado e prateleiras repletas de taças de vidro imitando cristal. Na passagem para a copa, pratos decorativos de louça pintados de ouro falso e carmesim pendiam da parede.¹⁹

¹⁶ Giorgio Agamben, *op.cit.*, 2008, p. 48.

¹⁷ Jaime Guinzburg, *Crítica em tempos de violência*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 158.

¹⁸ Yves Michaud, *A violência*, São Paulo, Ática, 1992.

¹⁹ Bernardo Kucinski, *Você vai voltar pra mim e outros contos*, *op.cit.*, 2014, p. 136.

É marcante na passagem a carga semântica relacionada com o simulacro e a aparência: o bar pomposo, o pseudo jacarandá, o plástico marmorizado, a imitação de cristal, o ouro falso, etc. ratificam veleidades de ascensão social e denotam o apreço daquele núcleo familiar por status e reconhecimento; uma crítica tanto à pequena burguesia que optou por se manter alienada quanto às patentes e aos abastados que participaram ativamente nos lucros da ditadura e se mantiveram à sombra das benesses do silenciamento que se seguiu. Também é importante ressaltar do trecho que, ao fazer uso do expediente cinematográfico da *misè-en-scene*, o narrador de Kucinski mantém-se colado à personagem que passeia pelos cômodos empurrada por sua anfitriã para construir, com isso, um escalonamento irônico da aversão e do horror: num primeiro momento, o leitor acompanha o olhar de estranhamento e desprezo de Nair sobre os elementos de decoração da prima; em seguida, é surpreendido por uma construção validada pela protagonista como “obra de bom gosto”, porém muito mais problemática porque eticamente condenável. Em meio à imprevisibilidade e ao caos do *kitsch*, a violência simbólica do pau de arara irrompe numa explosão de cores e frutas:

A peça era composta de cachos de banana carnudos e abundantes envolvendo um longo vergalhão de madeira envelhecida, erguido como um totem. Os bagos de banana iam do verde profundo ao dourado voluptuoso, passando pelo amarelo-ouro, o laranja, o marrom, um completo arco-íris tropicalista.²⁰

Neste ponto, não deve passar despercebida a menção à Tropicália, movimento de ruptura cultural do final da década de 60 encabeçado por cantores-compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé e reprimido pela ditadura ainda em 68²¹. Um dos principais estandartes do movimento – a experimentação sensorial – surge na passagem encarnado num símbolo bastante representativo do paraíso tropical, a banana, cuja carga de saciedade e bonança entrará em curto-

²⁰ *Ibid.*, p. 137.

²¹ Segundo Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling “a Tropicália misturava a tradição da canção popular com o pop internacional e com experimentações de vanguarda, evocava imagens estereotipadas do Brasil como paraíso tropical, e realizava a crítica aguda do país com referências incisivas à repressão política, à desigualdade e à miséria social”. Ver Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, *Brasil: uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 466.

circuito com aquela imagem de privação e violência institucional, o pau de arara. À inventividade dos tropicalistas, Kucinski sobrepõe o castigo cruel, desumano e degradante da tortura, outro campo fértil da criação humana, segundo Michaud:

No campo dos tormentos, sevícias, castigos e crimes, a inventividade humana foi e é inesgotável. Os museus de suplícios atestam uma imaginação delirante a serviço da produção da dor, do pavor e da morte; não há técnica disponível que não tenha tido sua aplicação imediata sobre os corpos vivos como matéria-prima da dor, com uma solidariedade perversa entre habilidade técnica, conhecimento do corpo, de sua sensibilidade e de sua fragilidade.²²

O percurso empreendido pela personagem central de *A instalação* pode ser ainda compreendido como passagem de regressão da *bíos* (a vida em sociedade) à *zoè* (a vida comum a todos os seres vivos), método de desumanização corolário dos estados de exceção. Essa distinção, apresentada por Agamben na obra *Homo sacer* (2004), nos ajuda a perceber o pau de arara como epítome da alienação total do corpo, da “redução sinistra da vida humana à vida nua”²³ a que foram submetidos aqueles classificados como “subversivos” por uma ditadura empenhada em destruir física e espiritualmente seus opositores. No domínio da *zoè*, o *homo sacer* é aquele cuja vida não tem valor e que pode, portanto, ser sacrificado em nome de um bem maior. Foi em nome da democracia, durante aqueles que foram os anos menos democráticos dos regimes, que o aparato repressivo dos governos militares desapareceu, matou e torturou barbaramente centenas de brasileiros, anulando “radicalmente todo estatuto jurídico do indivíduo, [e] produzindo, dessa forma, um ser juridicamente inominável e inclassificável”²⁴.

Por trás da panóplia de bem-estar e probidade, o palacete representa, portanto, esse vazio de direito, a zona de anomia do estado de exceção da qual o Brasil nunca se retirou completamente. É caso notório que nosso país não puniu os culpados por crimes de lesa-humanidade durante a ditadura e continua a praticar os mesmos crimes de morte,

²² Yves Michaud, *A violência*, São Paulo, Ática, 1992, p. 77.

²³ Jeane Marie Gagnebin, “Apresentação”, in Giorgio Agamben, *op.cit.*, 2008, p. 14.

²⁴ Giorgio Agamben, *Estado de exceção*, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 14.

tortura e desaparecimento contra grupos desfavorecidos da população definidos por um “estereótipo criminoso”²⁵. Com efeito, João Camillo Penna nos alerta que “grandes segmentos da população brasileira vivem hoje em dia sob um estado de sítio branco, por debaixo da cobertura de um suposto estado de direito”²⁶. Deste modo, o paradigma do estado de exceção se alimenta da irresolução desses crimes, da inexistência de políticas públicas eficazes de valorização da memória, da morosidade na instauração de uma Comissão da Verdade. Alimenta-se, sobretudo, do esquecimento promovido pela anistia, como assegura a professora Eurídice Figueiredo:

No Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. Enquanto houver esse “vácuo de justiça” (FUKS, 2016), ou seja, enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou os torturadores e os assassinos, o Brasil não ousará olhar para seu passado, continuará sendo um país desmemoriado.²⁷

III.

Apesar dos esforços de projetos como *Brasil: nunca mais*, do relatório da Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos (1996-2007) e de nossa tardia Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), o trabalho da memória e do arquivamento, da justiça e do acerto de contas com a história foi mantido à sombra do esquecimento comandado pela Lei da Anistia. Após o perdão amplo, geral e irrestrito concedido a perseguidores e perseguidos, o país ficou à espera de uma catarse coletiva que nunca foi efetivada a nível nacional.

À contrapelo da história e do controle econômico de grupos conservadores, essa função catártica tem sido desempenhada pela literatura, que congrega não apenas o acervo das feridas e cicatrizes

²⁵ João Camillo Penna, “Estado de exceção: um novo paradigma da política?”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 29, 2007, p. 190.

²⁶ *Ibid.*, p. 180.

²⁷ Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017, p. 26.

infringidas pelo aparelho repressor durante os anos de exceção, mas pode ser vista com igual potência desestabilizadora como manifestação de uma semântica própria da memória da ditadura. A literatura cumpre, dessa forma, “um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o abjeto, conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e interdita que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devam dizer”²⁸.

A elaboração ficcional do período da ditadura passa a ser, portanto, uma reação à normatização do silenciamento e àquela individualização do trauma de que se alimentam os estados de exceção:

O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois.²⁹

Nesse sentido, a capacidade que boa parte da produção de Kucinski tem de olhar para o que é lacunar, inaudito e conflituoso representa, a nosso ver, aquilo que Giorgio Agamben postulou como *contemporâneo*. Para o filósofo italiano, a contemporaneidade se caracteriza por uma relação de aproximação e distanciamento com o próprio tempo. Ser contemporâneo consiste, pois, em ser capaz de observar, no presente, não as luzes do século, mas seus pontos de fuga e escuridão³⁰. Realizadas no encontro entre tempos e gerações, as narrativas de Kucinski demonstram que o escuro do presente é algo que lhes concerne profundamente e nunca deixam de interpelar. O conto *A instalação* atesta que o extravasamento daquilo que há de privado proporciona uma visão indissociável dos espaços de vivência do sujeito. Faz sentido, portanto, como sugere Flávia Biroli,

abandonar a visão de que esfera privada e esfera pública correspondem a “lugares” e “tempos” distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de relações, e práticas e de direitos (...) permanentemente imbrincados, uma vez que os

²⁸ Ettore Finazzi-Agrò, “(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014, p. 181.

²⁹ Bernardo Kucinski, *K, op.cit.*, 2012, p. 163.

³⁰ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, Chapecó, Argos, 2009.

efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma das esferas serão sentidos na outra.³¹

Com efeito, a ficção de Kucinski se abre para uma representação mais abrangente do drama vivido por brasileiros durante os anos de repressão política. Por meio do trauma de Nair, Bernardo Kucinski restaura um debate imprescindível sobre a cultura da impunidade e a precarização da memória. Uma restauração talvez defeituosa, mas que não deixa de figurar como “um patrimônio outro que a literatura proporciona por defeito, onde uma comunidade [...] pode se reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugindo e não se deixa integralmente, ainda, apreender”³². Dessa feita, o choque traumático descrito em *A instalação*, mesmo emergindo de uma esfera privada, é projetado num lugar de transferência e interpelação³³ – a literatura – que, sendo ao mesmo tempo simulacro e potencialidade, gera um diálogo que “não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquele que morre, vive, nasce”³⁴.

³¹ Flávia Biroli, “O público e o privado”, in Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel, *Feminismo e política*, São Paulo, Boitempo, 2014, localização kindle 603.

³² Regina Dalcastagnè e Roberto Vecchi, “Apresentação”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 43, 2014, p. 12.

³³ Judith Butler, *op.cit.*, 2017, p. 90.

³⁴ Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo, Hucitec, 2010, p. 161.

A “mulher subversiva” da Ditadura Militar em Bernardo Kucinski e Maria Pilla

Aline Teixeira da Silva Lima*

Resumo

Problematizamos, neste artigo, a representação na literatura contemporânea das mulheres militantes no período ditatorial brasileiro e argentino. Com base na análise dos romances *K.: relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, comparamos, sob a perspectiva dos estudos de gênero, como as personagens dos referidos romances são construídas/desconstruídas, tanto por meio da autoria feminina quanto masculina, a partir do resgate de memórias de acontecimentos traumáticos.

Palavras-chave: mulheres militantes, ditadura brasileira, Bernardo Kucinski, Maria Pilla

Résumé

Nous problématisons la représentation dans la littérature contemporaine des femmes militantes pendant les dictatures au Brésil et en Argentine. Nous analyserons les romans *K.: relato de uma busca*

* Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do Professor doutor Paulo César Thomaz. Seu trabalho se intitula: Quando o amor rima com dor: representações da violência doméstica na literatura brasileira contemporânea. E-mail: alinetslima@hotmail.com

(2014) de Bernardo Kucinski et *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, avec l'intention d'établir une comparaison, dans la perspective des études de genre, entre la construction/déconstruction des personnages dans les romans par un auteur homme ou par une auteure femme, en ayant recours aux récits des événements traumatiques.

Mots-Clés : représentations des femmes, dictature brésilienne, dictature en Argentine, Bernardo Kucinski, Maria Pilla

Como “a cultura é a categoria que proporciona a matéria-prima para a construção das representações e é, também, a cultura que constitui o espaço onde circulam as representações sociais”¹, consequentemente, as produções literárias representam o tema das mulheres militantes, aqui em consideração², estimuladas pelas ações repressivas contra elas ocorridas no período ditatorial. Dessa forma, é importante observar como autores contemporâneos, como Bernardo Kucinski e Maria Pilla, retratam essas “mulheres subversivas” em suas produções, ambientadas em ditaduras militares, instigando, assim, questionamentos e reflexões sobre as relações de gênero e poder e sobre assimetria sexual³, ainda vigorantes em nossa sociedade.

¹ Denise Jodelet, “As representações sociais: um domínio em expansão”, in Denise Jodelet (org.), *As representações sociais*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001, p. 14.

² Mesmo tendo ciência de que muitas mulheres lutaram, juntamente com os homens, militando pela redemocratização do Brasil, a figura feminina sofreu uma espécie de apagamento histórico. Tradição enraizada na cultura patriarcal, em que a “mulher correta” não deve ultrapassar a área a ela destinada do espaço privado e se tornar um sujeito político no espaço público. Entretanto, caminhando na contramão do que ditava o contexto patriarcal, muitas mulheres, nos anos de chumbo, contestaram a ordem estabelecida e romperam com “o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino”, de acordo com Marcelo Ridenti. Sobre os papéis atribuídos às mulheres, ver Roxane Gay, *Mala feminista*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2016, pp. 303-304. Sobre a participação das mulheres na luta contra a ditadura, sugerimos consultar Marcelo Siqueira Ridenti, “As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”, *Tempo social*, vol. 1, São Paulo, 1990, p. 114.

³ Esses papéis impostos de maneira tão arbitrária a ambos os sexos são consolidados ao longo da história e reforçados pela ideologia, como atenta Pierre Bourdieu ao afirmar que as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica), além das famílias e o Estado e instituições como a Igreja e a Escola. Ver Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, São Paulo, BestBolso, 2014, p. 55.

De acordo com Miguel e Biroli, “hierarquias e desigualdades sociais são confirmadas e reproduzidas por meio de palavras e imagens que naturalizam comportamentos e pertencimentos”⁴. Nesse sentido, a literatura, enquanto representação da ordem objetiva, espaço onde circulam tanto ideologias, como discursos, pode contribuir para manter os estereótipos femininos aqui já mencionados ou, ao contrário, desconstruí-los. Assim, a fim de refletirmos sobre como a personagem mulher militante é representada nas narrativas contemporâneas, analisaremos a representação dessas “mulheres subversivas” em dois romances contemporâneos: *K.: relato de uma busca*⁵, de Bernardo Kucinski, cujo personagem principal, K., recupera fragmentos de memória de sua filha militante desaparecida, enquanto procura por ela, e *Volto semana que vem*⁶, de Maria Pilla, em que a protagonista-testemunha milita durante as ditaduras militares brasileira e argentina.

Sob a perspectiva masculina

K.: relato de uma busca, primeiro romance⁷ de Bernardo Kucinski, escrito em terceira pessoa a partir de um narrador onisciente, conta a história de um judeu polonês já idoso, nomeado apenas K., que chegara ao Brasil em 1935, fugindo do nazismo. No Brasil, K trabalha como comerciante e escritor dedicado à literatura iídiche, mas a matéria central da obra é a busca de K. pelo paradeiro da filha desaparecida no contexto da ditadura militar em 1974.

Sabe-se que a história desse livro é baseada no desaparecimento real de Ana Rosa Kucinski, irmã do autor, e de seu marido, Wilson Silva, militantes políticos durante o regime ditatorial militar brasileiro. A narrativa em si também é uma forma de lutar contra o desaparecimento da irmã, frente a esse “esquecimento coletivo” da ditadura militar no Brasil, “mal de Alzheimer

⁴ Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli, “Gênero, mídia e política”, in Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli (org.), *Caleidoscópio convexo: mulheres, política e mídia*, São Paulo, Editora Unesp, 2011, p. 11.

⁵ Bernardo Kucinski, *K.: relato de uma busca*, São Paulo, Cosac & Naify, 2014. O livro foi lançado originalmente em 2011 pela editora Expressão Popular.

⁶ Maria Pilla, *Volto semana que vem*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.

⁷ Trata-se de um romance híbrido, pois trabalha fatos por meio de ficção. Segundo Renato Lessa, há uma formulação “entre ‘realidade’ e ‘ficção’, e a complementariedade entre ambas acaba por ser admitida”. Ver Renato Lessa, “A experiência de K.”, in Bernardo Kucinski, *K.: relato de uma busca*, São Paulo, Cosac & Naify, 2014.

nacional”⁸, segundo o escritor. Logo neste capítulo, já tomamos ciência do destino da desaparecida, pois Kucinski diz, acerca das cartas, destinadas à irmã já falecida há mais de três décadas, chegadas esporadicamente em sua casa: “o carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar.”⁹

A partir do segundo capítulo, agora por meio do narrador, nos deparamos com um pai preocupado com a falta de notícias sobre a filha há dez dias. Ele não imaginava, a princípio, que seu sumiço tinha a ver com a ditadura militar, tanto que chega a cogitar que a filha tinha se afastado simplesmente por não simpatizar com sua segunda esposa, uma judia alemã. Depois de várias tentativas frustradas de contato telefônico, o pai, apreensivo, começa a procurar pela filha. A narrativa é fragmentada, não ficando presa à cronologia dos fatos. Em vários capítulos, há retrospectivas, prospectivas, além de histórias paralelas, diretamente relacionadas ao desaparecimento da filha de K. Os relatos assim distribuídos ao longo da narrativa ajudam o leitor a compor uma espécie de quebra-cabeças, esboçando ao mesmo tempo uma ideia do que pode ter acontecido com a desaparecida.

Um aspecto que se destaca na narrativa são os constantes descolamentos espaciais do protagonista, todos relacionados a um determinado ato de opressão, já que o primeiro trânsito, sob uma perspectiva cronológica, é a vinda de K. da Polônia para o Brasil, em decorrência do nazismo, e os demais estão associados ao desaparecimento da filha pelo período de exceção. Primeiramente, enquanto ainda acreditava que a filha estivesse viva, ele, à procura dela, vai à USP, a sua casa em Padre Chico, à delegacia, à Cúria Metropolitana, entre outros locais, além de viajar, com o propósito de conseguir ajuda para localizá-la. Chega a ir a Genebra, Londres e Estados Unidos. Em um segundo momento, com a filha desaparecida há aproximadamente um ano, K. já não nutre mais esperanças quanto a sua sobrevivência, assim, suas andanças diminuem, mas não cessam, tendo em vista que agora ele é um pai em busca de respostas, de um corpo e de justiça. Com esses objetivos, ele vai a protestos na Praça de Maio, na Baixada Fluminense, a uma cidade do interior a fim de visitar a família do genro também desaparecido, a um loteamento no Rio de Janeiro, onde as ruas receberam nomes de desaparecidos políticos, entre outros. Reitera-se,

⁸ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, 2014, p. 12.

⁹ *Ibid.*

portanto, que todo o trabalho de deslocamento do protagonista é motivado pelo sumiço de sua filha caçula, pois é descrito pelo narrador, e até por ele mesmo, como um homem recluso, dedicado à literatura ídiche.

À filha de K., contudo, e diferentemente de outras personagens, não é dada a possibilidade de fala, com exceção de uma única carta destinada a uma amiga, em que ela assina apenas A.¹⁰ Logo, as informações a seu respeito chegam ao leitor, em sua maioria, pelo seu pai. Dessa forma, conhecemos A. por meio da perspectiva do protagonista que, a seu turno, pouco sabe sobre a filha, apesar de não estar ciente disso inicialmente. É apenas durante a busca que ele toma ciência, por exemplo, sobre o envolvimento da filha com a militância política. Quando ele procura as autoridades para denunciar o desaparecimento dela, diz que “era professora da universidade em grau de doutora, era independente e morava só”¹¹. Contudo, ela não morava sozinha, era casada, informação que evidencia o desconhecimento do pai sobre a vida da filha.

Foi por volta do trigésimo dia do desaparecimento de A., após ler uma reportagem no *Estado de S. Paulo* sobre familiares de desaparecidos políticos, que a possibilidade de sua filha ser uma militante se desenha concreta. Entretanto, é difícil para o leitor criar uma imagem de A. como militante, porque todas as características e memórias retomadas pelo pai para caracterizá-la estão diretamente ligadas ao estereótipo feminino, em que a mulher está sujeita ao espaço privado, tendo em vista que esta é o “sexo frágil”. K. utiliza esse mesmo adjetivo para qualificar a filha ao encontrar algumas fotos dela, já passados oito anos desde seu desaparecimento. Ele “percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil”¹². K. ressalta ainda a ternura que emanava dela: “Ali estão fotografias de sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade.”¹³

K. tinha um passado político em sua terra natal, mas, mesmo assim, o narrador afirma que “surpreendera-o a revelação de sua militância política, embora fosse tradição de família; sempre a vira como a filhinha sensível que lia poemas, que gostava muito de cinema e pouco de política”¹⁴. É perceptível, portanto, que ele não consegue imaginar sua

¹⁰ Em nenhum momento da narrativa a filha de K. é nomeada.

¹¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, 2014, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 115.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

filha atuando politicamente, mas apenas agindo dentro do escopo de atribuições culturalmente destinadas às mulheres, como ler poemas e assistir a filmes, reforçando, dessa forma, a polarização dos papéis sociais distintos atribuídos ao homem e a mulher. Essa idealização da mulher é contraditória na vida do protagonista se tomarmos como exemplo uma outra figura feminina em sua vida: sua irmã, Guita, também uma militante. Ambos chegaram a ser presos por subversão pela polícia polaca. Mas K. conseguira sair da prisão com a condição de emigrar, enquanto Guita acabara morrendo de tuberculose na prisão. Na narrativa, há muito pouco sobre a sua irmã, mas o necessário para indicar que o protagonista encarava o ativismo dela como algo anormal.

K. só vem a ter “provas” do envolvimento político de A. quando descobre que esta era casada com um homem que desde sua juventude já tinha grande interesse por política e a quem ele atribui toda a culpa da militância da filha. Assim, ele passa a viver “um dilema moral: deveria odiá-lo, por ter arrastado sua filha a uma morte estúpida, ou honrá-lo, por ter enriquecido sua vida?”¹⁵. O fragmento transcrito demonstra a incredulidade de K. quanto ao interesse da filha em uma militância política, ignorando a possibilidade de que ela tenha herdado o gosto pelo ativismo do próprio pai, já que este também lutara, na juventude, pelas causas em que acreditava. Dessa forma, ele imagina a filha como um tipo de apêndice do marido, sem capacidade própria de tomar decisões políticas. Esse pensamento de K. vai ao encontro das reflexões de Colling sobre a maneira que o regime atuava em relação à militante mulher. De acordo com ela, “a primeira medida que a polícia da repressão utiliza para tentar desqualificar a militante política é desmerecê-la em sua vontade própria, como um ser pensante que toma atitudes políticas”¹⁶. Mais uma vez, a visão que K. tinha de sua filha é aquela arraigada ao (in)consciente coletivo, em que “o reconhecimento das mulheres como sujeitos políticos encontra barreiras na tentativa de desconstrução porque rompe com os padrões estabelecidos pela família e pela sociedade, que determinou códigos masculinos de participação pública e política”¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ Ana Maria Colling, “50 anos de Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero”, *Revista OPSIS*, Catalão, vol. 15, 2015, p. 378.

¹⁷ Ana Maria Colling, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997, p. 95.

Após lidar com o engajamento político da filha, o que mais perturbava o protagonista era o motivo de ela ter se casado formalmente e lhe ocultado o fato, sendo que o mesmo não ocorrera com a família do genro, sabedora da união. A partir daí ele levanta várias hipóteses. Teria sido pelo fato de o cônjuge não ser judeu? Ou porque não gostava da madrasta? Seria por ele ser muito devotado à língua iídiche? K. acaba refutando todas essas possibilidades e, devido a um pacto pré-nupcial feito pelo casal e encontrado pelo protagonista, com separação total de bens, ele conclui que:

A única razão para se casarem formalmente, na situação de risco em que viviam, era para diminuir o risco. Como? Tendo a posse de um documento legítimo de casados, podiam com isso firmar contratos de aluguel sem levantar suspeitas, registrar-se em hotéis sem levantar suspeitas, refugiar-se em pousadas, em caso de urgência, sem levantar suspeitas. Poderiam, se necessário, tirar passaportes e viajar para o exterior juntos, como marido e mulher, fugir sem levantar suspeitas.¹⁸

Porém, as razões levantadas por K. para justificar o casamento sigiloso excluem o fato de a filha ter se casado também por amor, hipótese não cogitada. No capítulo “Carta a uma amiga”, momento único do texto em que A. tem oportunidade de exprimir o que se passa com ela, a professora se declara apaixonada por seu parceiro. Entretanto, não demonstra felicidade, se diz reclusa e aponta como sua única alegria, além do marido, a companhia de uma cadela que recebera dele de presente. Percebe-se ainda que ela se sente insegura quanto ao rumo de sua vida. Ela também se mostra desiludida com a luta, na qual não vê mais sentido, questionando “o que leva as pessoas a fazer o que fazem, a caminhar numa direção sem saída e não ter forças para mudar. É o que acontece comigo”¹⁹. A narrativa não esclarece em quais circunstâncias A. se engaja na militância, nem seu papel na mesma.

Um ponto a se considerar no discurso de A. é o termo “paixão” para conceituar o que sente pelo marido. O narrador onisciente não nos dá a conhecer como se deu o início desse relacionamento ou a dinâmica do mesmo. Mas, pela perspectiva de K., ao tratar o casamento e a militância não como acontecimentos de natureza distinta, e sim como similares,

¹⁸ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, 2014, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

ele julga que o engajamento da filha se deve ao sentimento que nutre pelo marido e não por interesses políticos. Anthony Giddens faz uma diferenciação dos tipos de amor: o *amor paixão*, que se caracteriza por uma certa urgência e que apresenta como marca o encantamento de um para com outro, e o *amor romântico*, que, além de ser encarado como essencialmente feminilizado e visar um envolvimento prolongado, tem como elementos principais o sublime, o lírico, o abstrato e o idealizado, não tendo espaço para compulsões sexuais e eróticas. Mas na época atual, com a emancipação, independência e autonomia sexual da mulher, o amor romântico tende a fragmentar-se, abrindo, assim, espaço para o *amor confluyente*, que “presume igualdade na doação e no recebimento emocionais”²⁰. Em nossa análise, de acordo com K. e a carta encontrada de A., o que a filha sente pelo marido seria o *amor paixão*, tendo em vista que ela parece integrar o amado em sua vida, assim como integrar-se à dele, dando muita importância para seus planos e atividades. Há no próprio texto uma caracterização do *amor paixão* feita por uma das personagens: “não pense que amor e paixão são a mesma coisa. Paixão é loucura, é cegueira, a perda completa do nosso discernimento.”²¹

Ainda na carta, apesar de não mencionar ações de militância, A. parece demonstrar certo receio quanto a algum tipo de ameaça: “sinto um perigo me rondando”²², “tenho o pressentimento de que as coisas aqui vão piorar muito”²³, “tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não consigo definir o que é”²⁴. Ela relata inclusive o medo que sente de serem capturados ao saírem de casa para passear no parque com a poodle. É justamente o que ocorre, pois é num desses passeios que o casal é surpreendido e preso. Interessa observar o uso da palavra pressentimento e todas as outras expressões desse mesmo campo semântico nos trechos supracitados. Geralmente, denomina-se sexto sentido as sensações e intuições que partem de um gênero específico: o feminino. Segundo Michelle Perrot, há um discurso naturalista que defende o binarismo, ou seja, duas espécies com qualidades e aptidões distintas. “Aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibili-

²⁰ Anthony Giddens, *A transformação da intimidade*, São Paulo, UMESP, 1993, p. 73.

²¹ Bernardo Kucinski, *op. cit.*, 2014, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 47.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*

dade, os sentimentos”²⁵, sendo esta uma dicotomia arbitrária.

Ao longo da narrativa, apesar do longo intercurso de tempo, K. não descobriu a imagem, baseada no modelo feminino estereotipado, que mantém da filha desde sua infância. Oito anos após seu desaparecimento, ele continua a vê-la como um indivíduo frágil, ainda que tivesse noção de que a filha adulta era uma desconhecida para ele. Talvez, como ele próprio desconfiava, por ter sido um homem absorto no mundo da literatura (antes de A. ser desaparecida) e alheio ao que acontecia com a filha. Segundo Ridenti²⁶, a maior parte das mulheres que participavam ativamente das ações de esquerda, inclusive as armadas, eram as mulheres intelectualizadas, assim como a professora doutora de Química da USP, filha de K. Percebe-se, portanto, por meio do discurso em *K.: relato de uma busca*, que o protagonista se recusa a acreditar que a filha era uma militante por escolha própria, e que buscasse a construção de uma sociedade mais justa, pois não consegue se desvencilhar do estereótipo do comportamento feminino construído cultural e historicamente, focando nos “papéis atribuídos a elas [mulheres], como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, [os quais] colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como algo natural e distintivo, mas também um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios”²⁷.

Sob a perspectiva feminina

O romance de Maria Pilla, *Volto semana que vem*, é uma narrativa curta, em primeira pessoa, baseada na vida da própria autora, e que carrega uma certa sutileza, apesar da temática feroz que abrange: as ditaduras brasileira e argentina. Com capítulos breves e sem obedecer a uma ordem linear, a narradora opera recortes de memórias sobre sua infância em Porto Alegre, aciona outras da ativa juventude no curso de Jornalismo, da militância política, que a conduz ao exílio e, posteriormente, à prisão, entre outros acontecimentos. O título do livro faz referência a uma frase dita pela narradora ao próprio pai ao sair de viagem. Entretanto, por conta das barbáries, cometidas pelo regime militar, ela só retornaria para casa mais de vinte anos após a despedida.

²⁵ Michelle Perrot *apud* Ana Maria Colling, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997, p. 75.

²⁶ Marcelo Siqueira Ridenti, *op. cit.*, 1990, p. 115.

²⁷ Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli, *Feminismo e política*, São Paulo, Boitempo, 2014, p. 32.

Diferentemente de *K.: relato de uma busca*, em que a mulher militante é um outro de quem se fala, na obra de Maria Pilla, há a voz da própria militante política mulher, que, de maneira geral, carrega um histórico de silenciamento nessa arena pública e política, espaços considerados masculinos por excelência. Todavia, rompendo com os padrões tradicionais de gênero, essa mulher, agora já madura, que fora presa e torturada, detém o poder do discurso e, por meio dos seus relatos, constrói uma narrativa de vida, em que seu ativismo político é o tema central. No relato, os anos que sucederam ao fim da ditadura militar brasileira são silenciados, não sendo possível, portanto, ter uma noção do que ocorre à narradora nos anos seguintes.

Na obra, a narradora-personagem não se nomeia em momento algum. Ela conta que seu interesse por política começara ainda na adolescência, por volta dos 17 anos, quando residia em Washington, por conta de um intercâmbio estudantil. Seu engajamento político se daria anos mais tarde, já no Brasil, enquanto cursava Jornalismo na UFRGS. Ana Maria Colling²⁸ afirma que a maioria das mulheres ativistas iniciava a sua militância política em movimentos estudantis. Tal proposição se confirma na vida da narradora conforme assinala o trecho a seguir:

O sol estava a pino quando cheguei à entrada do Centro Acadêmico Franklin Delano Roosevelt, centro da política estudantil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul naquele início de governo militar. “Não queres ir a uma reunião do Partidão hoje?” Cara bonita, olhar maroto, Sulbrasil tinha nome exótico, mas jeito de pessoa bem normal. Sua pergunta mudou meu rumo naquele verão brilhante de luz.²⁹

Desse modo, a narradora adentrou esse território “proibido” às mulheres – o público, masculino e político –, engajando-se em organizações clandestinas, tanto no Brasil como na Argentina, manifestando, assim, seu repúdio àquele regime e resistindo ao golpe. Com apenas quatro anos de militância no Brasil, devido a uma ação da Oban (Operação Bandeirantes) na casa de uma colega, em São Paulo, a ideia do exílio surgiu. Viajar para a França permitiria-lhe fugir da violência do regime que já se avizinhava da narradora e seus companheiros. A partir da

²⁸ Ana Maria Colling, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, *op. cit.*

²⁹ Maria Pilla, *op. cit.*, pp. 30-31.

resolução de se exilar, sua vida passa a um trânsito constante.

A narradora reconstrói eventos de sua vida que vão dos anos de 1950 (quando tinha quatro anos) até 1984, um ano antes do término da ditadura militar brasileira, organizados de maneira não cronológica, recorrendo-se a saltos e recuos temporais. Acompanhando o trajeto da protagonista, após o exílio do Brasil para a França, o leitor a encontra na Argentina, país que também sofrera golpe militar em 1966. O destino é escolhido a fim de dar continuidade à militância. Lá, filiou-se ao ERP: “Ejército do Partido Revolucionario del Pueblo, estrutura militar do Partido Revolucionario de los Trabajadores”³⁰. Sua função dentro de tal organização, assim como de outras de que fez parte, inclusive no Brasil, não é descrita com clareza, contudo, sabe-se que um de seus encargos era o de repassar informações. Na obra de Maria Pilla, percebemos que a narradora não se encaixa no estereótipo de sexo frágil atribuído à mulher pelo protagonista de *K.: relato de uma busca* ao descrever sua filha. Pelo contrário, em *Volto semana que vem*, a própria narradora afirma que:

Indo pelos anos 60 eu já militava, e os ideais femininos da época passavam longe da minha preferência. Os bailes da Reitoria, mesmo sendo unanimidade na minha geração, não exerciam o mesmo fascínio sobre mim. Os namorados que me interessavam estavam no meio militante.³¹

Contrariamente aos “ideais femininos” da época, conforme diz a narradora, a temática do amor não parece ter muita relevância ao longo da obra. Apesar de mencionar alguns namorados, ao longo da narrativa, ela não descreve ou explicita a dinâmica desses relacionamentos, ou seja, não há investimento nesta temática. A maior parte das memórias datam de 1984, quando a narradora teria 38 anos, mas assuntos relacionados a sua vida amorosa como relacionamentos, filhos, casamento não são sequer mencionados, fugindo, assim, de uma temática frequentemente atrelada às mulheres, isto é, de quem normalmente se espera que sejam boas mães e esposas e que privilegiem o espaço do privado.

Na Argentina, em 1975, a narradora é presa. Ela cumpriria, entre as prisões de Olmos e de Devoto, aproximadamente dois anos de pena. Neste espaço, a ideia da fragilidade da mulher também é desconstruída.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 50.

As presas políticas que ali se encontram, e a própria narradora, apesar do medo que sentiam, não são descritas de maneira vitimizada, mesmo após as torturas físicas e psicológicas a que são submetidas. Trazidas de Olmos, da sede da Polícia Federal de Buenos Aires, apresentavam “hematomas no rosto, o olhar amedrontado fixo no chão, o som ainda vivo dos gritos dos torturadores”³². Colling, após analisar depoimentos de presas políticas no Brasil, conclui que “a militância política exigia, nas condições difíceis em que se realizava, convicção, desprendimento pessoal e, sobretudo, coragem, isto, entretanto, não era capaz de eliminar o sentimento de medo”³³.

Os relatos do cotidiano da prisão evidenciam uma verdadeira rede de solidariedade entre as presas, procurando evidenciar talvez que agiam em conjunto para o bem comum. Além disso, mesmo encarceradas, elas são representadas como sujeitos políticos de resistência, enfrentando com coragem e criatividade as dificuldades que surgiam, como no episódio em que descosturaram os uniformes para não os vestir, porque estavam no verão e estes eram demasiado quentes, por serem escuros e feitos de sarja de lã. E “apesar dos numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas de Devoto jamais vestiram uniforme algum”³⁴.

A marca da resistência não abandonou a protagonista nem mesmo quando ainda estava exilada em Paris, antes de seguir viagem para Argentina. Ela narra que em um jogo da Seleção Brasileira no estádio Parc des Princes, o “Maracanã” parisiense, ela e seus companheiros compareceram com a intenção de “desfraldar uma enorme bandeira anunciando que o Brasil – campeão do mundo de futebol – era o campeão do mundo de tortura”³⁵. Em relação à tortura, a narradora o trata de maneira comedida, afinal esse assunto gera a tensão de narrar o inenarrável. Segundo Charlotte Delbo³⁶, o trauma seria não-representável, pelo fato de não fazer parte da ordem do simbólico e da linguagem. Dessa maneira, seria um conteúdo impossível de materializar-se em formas tradicionais de narrativas. Assim, a protagonista opta por um sistema discursivo onírico, em que revisita sua memória por meio de um sonho. Ao acordar, ela diz:

³² *Ibid.*, p. 79.

³³ Ana Maria Colling, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, *op. cit.*, p. 59.

³⁴ Maria Pilla, *op. cit.*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ Charlotte Delbo, *Days and memory*, Vermont, Marlboro Press, 1990.

Senti uma fisgada aguda no pé e levantei o edredom, agora muito sujo, em vez da gatinha, vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados.³⁷

No trecho acima, evidencia-se a não vitimização da personagem, mesmo diante de memórias tão frescas da terrível dor que sofrera em tortura, indicando que sua decisão de aderir à militância fora tomada de maneira consciente e que compreendia os riscos que corria. Outro trecho do texto que endossa a coragem e determinação de sua experiência de militância sucede quando a mãe culpa a narradora personagem pela morte do pai, alegando que, por causa do consciente engajamento político da filha, o pai teria morrido de estresse. De acordo com Colling, “inegavelmente houve uma ruptura política entre a família e as mulheres militantes, principalmente pelas condições de clandestinidade em que se desenvolvia a atividade política”³⁸, assim, uma tensão foi causada entre a família e a militante, pois aquela “sente-se traída pela opção política dos filhos”³⁹. Contudo, ao invés de interiorizar essa culpa, ela rapidamente a refuga, dizendo: “fiquei aturdida. Não sabia como ordenar os argumentos para tirar de sua cabeça [da mãe] ideia tão bárbara. [...]. Disse que o pai tinha morrido porque estava doente e que a medicina não conseguira mudar esse fato.”⁴⁰ Sem sentimento de culpa, rancor ou sentimentalismo, transita nos interstícios entre memória, história e testemunho, revelando mulheres que, nas ditaduras na América Latina, tornaram-se militantes de organizações clandestinas de esquerda em razão de suas próprias convicções políticas, lutando por “um mundo que fosse bem melhor”⁴¹.

Considerações finais

De acordo com Pierre Bourdieu e Elaine Showalter, as relações de gênero são, na verdade, relações de poder, tendo em vista que “gênero não é apenas uma questão de diferença, o que presume que os sexos sejam distintos e iguais; mas de poder, já que observando a história

³⁷ Maria Pilla, *Volto semana que vem*, *op. cit.*, p. 46.

³⁸ Ana Maria Colling, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, *op. cit.*, p. 61.

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ Maria Pilla, *op. cit.*, p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

das relações de gênero, encontramos assimetria sexual, desigualdade e dominação masculina em qualquer sociedade”⁴². Percebe-se, portanto, que as disparidades entre os gêneros e a dominação patriarcal são encaradas como construções de poder das sociedades hodiernas.

Nos romances aqui analisados, consideramos importante observar questões relacionadas a autoria e poder. O que se destaca, sob essa perspectiva autoral, é a diferença na construção da personagem feminina frente às situações de militância política. Em *K.: relato de uma busca*, o protagonista vive uma enorme tensão em relação às atividades de militância da filha e os atributos femininos, de acordo com as definições expostas por Roxane Gay apontadas anteriormente. Assim, o protagonista que parte em busca de sua filha desaparecida rejeita e deslegitima a militância vivida por ela. Há na narrativa uma idealização e vitimização da figura da filha, único papel atribuído a ela pelo pai, associando-a sempre à fragilidade e à inocência. Assim, acreditamos não haver uma desconstrução desse estereótipo, mas uma reiteração do mesmo.

Em *Volto semana que vem*, é a perspectiva da própria guerrilheira que o leitor encontrará. Mesmo demonstrando gostar de atividades associadas inicialmente às mulheres como cinema e literatura, assim como a filha de K., a narradora não se restringe a ocupar apenas esses espaços. Ela é independente, tem consciência de suas próprias vontades e rompe com os padrões tradicionalmente reservados às mulheres. Nesta obra, a mulher torna-se sujeito, deixando de ser apenas objeto de representação de outrem. Desse modo, a representação da “mulher subversiva” de Maria Pilla, diferentemente da de Bernardo Kucinski, se afasta daquela em que os conceitos em relação à mulher estão ancorados às estruturas patriarcais e se aproxima do sujeito social defendido por Teresa de Lauretis, em que este deve ser “múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido”⁴³.

⁴² Elaine Showalter, *Speaking of gender*, New York and London, Routledge, 1989, p. 4.

⁴³ Teresa de Lauretis, “A tecnologia do gênero”, in Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 208.

Como uma gata entre frases: a biografia de uma escritora subversiva em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Leocádia Aparecida Chaves*

Resumo

Analisamos a encenação biográfica da personagem Julia Marquês em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), considerando enunciados e enunciação para discutir a estética de “resistência” arquitetada por Osman Lins, no contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Essa estética composta pelo descontínuo e fragmentado “em que tudo invade tudo” possibilitará ao narrador tanto “desengavetar” um romance não publicado e escrito por uma mulher, quanto representar a sua história marcada por inúmeras violências e resistências, como o próprio ato de escrever. Nessa perspectiva, o autor constrói uma estética que confronta o patriarcado brasileiro com relação à subalternização da mulher, e a indústria cultural fomentada pelo Estado Civil-Militar, duramente criticada pelo escritor-intelectual. Dessa forma, essa obra possibilita tanto ao leitor de seu tempo quanto ao extemporâneo entrar em contato com uma narrativa que, sob “as barbas do imperador”, nasce como um poderoso truque estético.

Palavras-Chave: Ditadura, resistência, Osman Lins, gênero

* Doutoranda sob orientação do Professor Doutor Rogério da Silva Lima, no Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade de Brasília. Tem como objeto de pesquisa discutir a epistemologia da transfobia por meio de autobiografias produzidas por pessoas transgêneras no Brasil contemporâneo. E-mail: leocadiachaves@gmail.com.

Résumé

Cet article analyse l'enactment biographique du personnage Julia Marquezim Enone dans *La Reine des prisons de Grèce* (2015), prenant en compte les énoncés et l'énonciation, pour mettre en cause l'esthétique de "résistance" établie par Osman Lins dans le contexte de la dictature civile-militaire brésilienne (1964-1985). Cette esthétique faite du discontinu et du fragmenté "dans laquelle tout envahi tout" rend possible au narrateur, son ami-amant, de rendre visible un roman non-publié écrit par une femme et de représenter sa biographie subversive, pleine de violences et de résistances. En partant de ce point de vue, l'auteur bâti une esthétique qui confronte le patriarcat brésilien en ce qui concerne la subalternation des minorités, notamment des femmes, et l'industrie culturelle incentivée par l'État Civil-Militaire, sévèrement critiqué par l'écrivain-intellectuel dans cette architecture narrative. De cette façon, cette œuvre permet au lecteur de son temps, autant qu'au lecteur tardif, de connaître une tessiture qu'en pleine vue des gouverneurs naît comme une puissante astuce esthétique.

Mots-clé : Littérature brésilienne, dictature brésilienne, résistance, Osman Lins, genre

Tudo que desejo: escrever um livro.
Só. Merecerei? (Dos papéis de J.M.E)

***A rainha dos cárceres da Grécia:* uma afronta à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)**

Tânia Pellegrini na obra *Gavetas vazias*¹, nos idos anos 1990, ao discutir o panorama literário brasileiro da década de 1970 – anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, circunscritos entre o Ato Institucional Número 5, de 1968, e a abertura política, de 1979 –, o faz em contraponto à leitura de um suposto vazio cultural. Neste ensaio, o objetivo é demonstrar que o contexto exigiu dos artistas a busca de soluções estéticas que garantissem tanto a continuidade de seus trabalhos como a sua própria sobrevivência.

Já em 2014, no ensaio "Relíquias da Casa Velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois"², a pesquisadora, analisando a mecânica da censura

¹ Tânia Pellegrini, *Gavetas Vazias: Ficção e Política nos anos 70*, Campinas, Mercado de Letras, 1996.

² Tânia Pellegrini, "Relíquias da Casa Velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014.

implementada por aquele estado polícalesco, revela-nos que, além do controle sobre a produção, houve uma política cultural arquitetada e empreendida pelo Estado Militar, que forneceu uma “camuflagem necessária para a firme ancoragem de um novo modo de produção cultural no país, interligado ao que se passava internacionalmente”³. Portanto, além dos mecanismos criados pelos órgãos censores que investigavam filigranas de cada criação artística, o Estado investiu, de fato, no fortalecimento de um sistema cultural que o permitisse implementar uma homogeneização cultural, o que trouxe “marcas e cicatrizes” na produção desse período. Dessa forma, se por um lado, a máquina estatal tentava consolidar uma cultura efêmera que nada contribuisse para a formação do pensamento crítico; por outro, inúmeros artistas criaram fissuras nessa arquitetura de controle⁴.

Nesse contexto é que identificamos as fissuras e a resistência de Osman Lins e da sua produção intelectual como autor, ensaísta, dramaturgo e jornalista. No que tange a sua produção literária, construiu uma literatura ornamental⁵ – contrária à política de homogeneização cultural imposta pelo Estado –, que caminhou lado a lado com as suas reflexões sobre o sistema literário e educacional brasileiro, como por meio dos livros teóricos: *Um Mundo Estagnado* (1966), *Guerra Sem Testemunha: o Escritor, sua Condição e a Realidade Social* (1974); *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros I* (1977); *Evangelho na Taba: Problemas inculturais brasileiros II* (1979).

Ao molde da classificação discutida por Edward Said, o autor se constituiu, no nosso entendimento, como um escritor-intelectual, pois se tratava de “um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto [...] que só quer[ia] cuidar de suas coisas e de seus interesses”⁶. Salienta-se, sobretudo, que Lins não economizou esforços para discutir criticamente a relação do escritor com a sociedade de massa em expansão:

Walt Disney é “consumido” em mais de trinta países; suas edições, só no Brasil, alcançam as tiragens de 80 a 100 milhões de exemplares por ano. O mais inexpressivo programa de TV atinge um público muitas vezes superior ao abrangido por

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Mario Vargas Llosa, *A civilização do espetáculo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

⁵ Osman Lins, *Ensaio: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, São Paulo, Ática, 1974.

⁶ Edward W. Said, *Representações do intelectual – As conferências Reith de 1993*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 18.

qualquer romance, ainda que este obedeça às receitas correntes. Não falta, por isso, quem proclame obsoleto o hábito de ler e aconselhe ao escritor abandonar o livro, instrumento artesanal e portanto arcaico, empreendendo a conquista dos modernos meios de expressão, únicos legítimos em nossa época industrial.⁷

Interessante notar que nessa obra ensaística, ao refletir sobre a relação do escritor com a sociedade, Lins percorrerá da antiguidade clássica à contemporaneidade para dizer/denunciar as armadilhas, dificuldades e censuras enfrentadas ao longo da história pelos criadores/opositores às ditaduras de seus tempos. Isso nos leva a pensar sobre a sua própria condição de criador num contexto de violenta castração. Nesse mesmo ensaio, ressalta que omitirá as perdas intelectuais durante o nazismo, no entanto, com uma boa dose de ironia, denuncia-a: “perseguições por motivos políticos, como as registradas sob o nazismo, com Erich Muhsan e Theodor Lessing assassinados, Stefan Zweig suicidando-se e Carl von Ossietzki recebendo num campo de concentração o prêmio Nobel da Paz”⁸.

Destacamos que essas reflexões do autor não nos parecem nada fortuitas, uma vez que a biografia dos intelectuais que cita aproxima-se de sua própria, intelectuais que não se intimidaram diante do contexto de opressão que vivenciaram – muito antes pelo contrário. Como ele, assumiram o compromisso de incitar a sociedade a refletir sobre os perigos dos regimes que censuram o pensamento humano e a criação artística, bem como sobre o extermínio daqueles que se contrapuseram à ordem dominante.

É nesse contexto de reflexão que situamos o seu último romance, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976. Trata-se de uma obra com uma arquitetura discursiva que tanto se opõe à política de homogeneização cultural implementada pelo Estado, quanto a maneja para camuflar a biografia da personagem Julia Marquezin Enone, protagonista politicamente subversiva. Nessa perspectiva, o gesto político do escritor se revela pelo enunciado e pela enunciação⁹, confirmando o seu compromisso quanto ao papel de escritor-intelectual por meio da sua criação, que deverá “Desafia[r] a ordem [...] para que o mundo, sem voz, não pereça. [Pois] [e]le tem a consciência e a responsabilidade de ser”¹⁰.

⁷ Osman Lins, *Ensaios: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op.cit., p. 197-198.

⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁹ Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

¹⁰ Osman Lins, *Ensaios: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op.cit., p. 203.

Julia Marquezim Enone: como uma gata entre frases

A vida de Julia Marquezim Enone virá à tona a partir da voz do narrador – amigo e amante da personagem –, que decide escrever a crítica literária de seu romance também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia* após a sua prematura e suspeita morte. Assim, o leitor terá em mãos duas obras com mesma intitulação: a de Lins e a da personagem. Outro aspecto interessante é que o tempo narrativo da crítica preparada pelo amigo de Julia, o narrador, parece ser equivalente ao da escrita da obra de Lins: os anos de 1974-1975, período de violenta censura e repressão no Brasil, mas também de resistência. Uma escrita estruturada, na sua maior parte, como diário de pesquisa e anotações do narrador sobre o processo de escrita, que também revela o seu cotidiano doméstico, o contexto histórico que o cerca, bem como no romance de Julia. Assim, por meio de uma escrita *mise en abyme*¹¹, o leitor é engolido por uma estética ornamental¹² aos moldes defendidos por Lins, pois caberá ao leitor juntar as peças do quebra-cabeça para que o mundo, sem voz, não pereça. Melhor, para que o Brasil, no contexto de ditadura, sem voz, não pereça; um Brasil cujo

Avanço dos meios de comunicação de massa, todos adversos à reflexão, com a sua audiência maleável, contrast[a] com a penetração lenta e difícil de obras literárias onde o mundo é contemplado com pureza e audácia, predisp[ondo] muitos intelectuais a esta enfermidade altamente danosa, que tende a paralisar o escritor, ou a minar as forças que o sustentam e o fazem consagrar-se ao seu trabalho: a desconfiança ante a linguagem.¹³

Uma obra que, para além de revelar metonimicamente um Brasil de exclusão por meio da triste vida e fim da personagem Maria de França – mulher, parda e pobre, que protagoniza o romance de Julia¹⁴ –, também trará a público a desafiadora biografia da escritora, que, embora também tenha tido uma triste vida e um fim suspeito, realizou o seu projeto de vida: “Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei? (Dos papéis de J.M.E)”¹⁵. Salienta-se que, embora a escritora não tenha conseguido

¹¹ Flávio Pereira Camargo, “O discurso metafictional em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins”, *Latinoamérica*, n° 47, 2008, p. 9-36.

¹² Osman Lins, *Ensaio: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op. cit.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴ A partir daqui, usaremos Julia para se referir à personagem Julia Marquezim Enone.

¹⁵ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 190.

publicar a sua obra em vida, [...] o texto a ser apreciado, é verdade, não chegou a ser impresso [...] transita entre algumas dezenas de leitores e de interessados na arte romanesca graças àqueles sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool”¹⁶.

A sua memória, a sua obra virão a público por meio do “desengavetamento teórico”: a produção do ensaio crítico realizado pelo seu amigo-amante. Quanto a essa “produção teórica”, enuncia que, em princípio, deter-se-á apenas à elaboração de um ensaio crítico e que, portanto, não falará sobre a vida da escritora:

Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo do livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa. Afinal, muito do que eu possa dizer de Julia Enone terá valor para mim unicamente, como as fotografias da família.¹⁷

No entanto, ao longo da narrativa, tentando definir o seu projeto de crítica, parece estabelecer-se um jogo entre narrador e leitor: “não exigirei de mim, também no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca”¹⁸. Aqui se revela a arquitetura de Lins, em que a linguagem é manejada para explicitar a construção de uma escrita permissiva-aberta, com fissuras quanto a discursos fechados e totalizantes produzidos, por exemplo, pelas ditaduras. Assim, o narrador, ao confessar a sua rota de pesquisa e escrita, também parece nos alertar para outra história, a que subjaz ao ensaio crítico: a vida da escritora, que romperá em várias instâncias com o papel que lhe fora destinado – desde o ventre – pela sociedade patriarcal, antes do golpe e recrudescido pelo estado de exceção civil-militar. Teremos acesso a uma vida que rasura todos os papéis definidos para a sua condição de mulher: o de “boa” filha, “boa” moça, “boa” esposa e “boa” mãe.

Nesse sentido, Maria Amélia de Almeida Teles lembra que a misoginia andava de mãos dadas com a ditadura, quando havia uma forte “censura aos assuntos referentes às mulheres, sob a alegação da defesa, da moral e dos bons costumes”¹⁹. Dessa forma, quando compreendemos o lugar do feminino em nossa sociedade, em especial no contexto analisado,

¹⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*, São Paulo, Editora Alameda, 2017, p. 218.

percebemos o porquê de a biografia de Julia ter de nascer infiltrada no texto, “como uma gata entre frases”, pois, além de escrever sobre uma mulher, permitirá que a sua vida contraventora também venha à superfície.

O narrador, ao apresentar dúvidas sobre o seu projeto de ensaio crítico, confessa enfática e deliberadamente: “Pensei bem e decidi não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo”²⁰. Interessante notar que o seu gesto parece ser a extensão do movimento do autor – ambos escrevem no mesmo período, ambos estão ancorados em decretos censuradores – o que não os impede de “desengavetar” escritos, como constata Tânia Pellegrini.

Trata-se de obras que, ética e esteticamente, se contrapuseram à franca política de indústria cultural em implementação, bem como às ordens estabelecidas pelo Estado, família e Igreja. De acordo com o narrador, a escrita da obra de Julia fora iniciada em 1969²¹, nos anos de chumbo da Ditadura brasileira (de 1968 a 1974), e a sua recusa para publicação efetivada no ano de 1972:

Recebeu Julia Marquezim Enone, com a data de 11/01/1972, carta na qual um editor lhe dizia ser inútil enviar-lhe o manuscrito. A situação do mercado, pouco sensível a obras nacionais, impunha-lhe certas exigências “dado que uma editora visa precipuamente à obtenção de lucros”. Outro lhe devolveu o texto definitivo: alegava não estar examinando originais. Esta carta se perdeu. Pode ser que a escritora a atirasse na cesta. Cerca de dois meses após a sua morte, dirigi-me a um terceiro. A seu ver, respondeu-me, a obra ficara inconclusa, motivo pelo qual achava não se justificar a edição.²²

Interessante notar que, se por um lado, editores com argumentos vazios e descontraídos entre si recusam a publicação da obra de Julia, o amigo-amante, numa atitude igualmente subversiva, criará uma estratégia para revelar os múltiplos silenciamentos impostos pelo estado de exceção²³ instaurado; usará a crítica literária de uma obra “censurada” para revelar a vida que incomodava o macro e o microssistema – Estado e família:

O ineditismo do romance, que receio venha a perdurar, tem outras causas. Toda a herança de Julia é esse livro.

²⁰ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, op. cit., p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 63.

²² *Ibid.*

²³ Giorgio Agamben, *Estado de exceção*, São Paulo, Editorial Boitempo, 2004.

Mas, com a biografia retorcida e cujos efeitos nunca procurou corrigir, desatenta aos estatutos que comandam a nossa vida ordinária, ensejou com a sua morte uma pendência absurda, envolvendo pessoas que sob nenhum ângulo podem avaliar o manuscrito – para elas um legado incômodo – e não consentem em divulgá-lo, por temor ou talvez por brio de família: tudo, menos essa humilhação.²⁴

Por meio dessa passagem, portanto, somos instados a questionar os motivos de sua biografia ser considerada retorcida, quanto a refletir sobre a “desatenção aos estatutos que comandam a vida ordinária”. Dessa forma, quando o amigo investe obstinadamente na empreitada de conseguir a “liberação do romance”, enfrenta a “desconfiança e mesmo hostilidades tensas e surdas” por parte da família, que responde: “Mesmo o senhor sabe, a decisão não depende só de nós, há outros interessados. E por que essa insistência?”²⁵

A resistência da família de Julia quanto a sua trajetória, por exemplo, já estava enunciada no modo como ela é representada no jazigo, dias/páginas antes do encontro com o narrador. Essa descrição ocorre em 02/11, dia de finados, quando, ao visitar seu túmulo, revela-se a data de nascimento e morte da escritora, 6/1/1940 – 27/3/1973,²⁶ bem como sobre a relação dela com a família “minha amiga, desde muito reduziria ao mínimo os contatos com a família, que não a aceitava como era, a ponto de... Não. Mudemos de rumo”²⁷.

A falta de retrato mais recente ou em obediência ao obscuro desejo de negar, por este modo, a adulta, oferecendo aos eventuais contempladores do pequeno monumento uma imagem de inocência, o rosto que ali se tem de Julia, emoldurado num véu claro e fluido, é o da sua primeira comunhão [...]. Os olhos, porém, por baixo da fronte ainda intocada e do véu, escrutam, luminosos, a lente da máquina, varam o breve minuto do retrato e parecem alcançar visões remotas, do outro lado do seu tempo. Prematuro, vela nessa manhã da sua infância o mesmo olhar audaz que possuía ao morrer.²⁸

Destacamos que o apagamento da mulher, por parte da família, se revela desde a rejeição de sua obra “não lida e já maldita” à eternização de sua

²⁴ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

imagem como criança, conforme se manifesta no jazigo, o que desnuda a infantilização do estatuto jurídico de sua condição de mulher e a necessária tutela por parte da ordem vigente. Entretanto, o narrador, ao longo da crítica-narrativa, permitirá infiltrações que impossibilitem a supressão de sua memória, mostrando-se na mesma medida como signo de resistência; assim a audácia da mulher guardada no olhar da criança, aos moldes de Capitu, e o seu nascimento – na ordem ímpar – são fraturas na expectativa do Pai - da Ordem, que jamais terá controle sobre todas os fenômenos sociais:

Sabe quantas vezes a mãe engravidou? Vinte e quatro: varões nos partos ímpares e mulheres nos pares. Julia, na vigésima primeira gravidez, é que inverteu essa alternância. [...]. Então ela nasceu como exceção [...]. Marcada. Tumultuou o ritmo!²⁹

Esta mulher terá a coragem de escrever uma obra cuja protagonista – Maria de França – também será atravessada por múltiplas violências: do âmbito privado ao público; do doméstico ao Estatal. Nota-se que muitas das violências sofridas por Maria de França serão vividas pela personagem-autora, ainda que sob outras condições, uma vez que a escritora é branca, escolarizada e filha de fazendeiro.

Algumas dessas violências vêm à tona quando Heleno, o ex-marido, expressa a sua compreensão sobre os escritos da mulher “troço que ela andou escrevendo”³⁰, pois como marido “[t]e[m] direito”³¹. Heleno acha imperioso salientar que não lerá o calhamaço: “Mas vou mandar ler, de ponta a ponta. Posso queimar o livro se ela não diz a verdade. A lei está do meu lado. A doidinha, a tal filha-da-puta, não tem direito a nada.”³²

A truculência verbal exercida por Heleno, décadas depois da relação, revela a supremacia do homem sobre a mulher, cuja segurança advém da lei, que está do seu lado. A mulher, desqualificada como “a doidinha, a tal filha-da-puta”, não tem direito a nada. O narrador, num jogo de linguagem, sub-repticiamente, informar-nos-á sobre a coação sofrida por Julia, ainda menina, pelo marido “Com intervalos irregulares, houvera quatro separações entre eles; numa das vezes, não todas as vezes, ela tornara por sua própria vontade”³³.

²⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 122.

Essa violência será “naturalmente” exercida pelo pai, o velho Oton Enone, quando, por exemplo, decide juntamente com os outros filhos obrigarem-na, com apenas dezessete anos, a abortar o filho do cunhado da irmã, que era casado. Depois, munido da autoridade de pai, interna-a como indigente no hospício:

Nasce a criança; o velho Oton Enone, por determinação própria, entrega-a ao pai, já casado e com a esposa grávida de um mês. A reação de Julia é violenta: rompe a vidraça a murros, agride as enfermeiras e dirige-se para a porta. Metida à força numa ambulância, levam-na para o hospício, onde permanece, quase trinta dias, na condição de indigente.³⁴

Importa salientar que, se por um lado as suas vivências revelam a violência do sistema patriarcal sob a identidade feminina, ao longo das décadas de 1950-1970, no íntimo de uma família de posses, por outro também revelam uma história de resistência quanto a esse modelo. Nesse sentido, como afirmam as pesquisadoras Hentz e Veiga, “A família seria, então a princípio, a causa primordial da opressão feminina”³⁵.

Por meio da história de Julia, portanto, somos convidados a descobrir a insistência pelo direito ao corpo, à sexualidade, ao prazer e à maternidade, fora do que era normatizado pelas instâncias de poder. Sua “rebeldia” no contexto doméstico será alinhavada ao longo da narrativa ao contexto social, como quando o narrador nos informa que no trajeto de retorno do hospício para casa, junto de seu pai, é interpelada por outras vidas resistentes, por outras resistências:

Ela soube que era o 1º de Maio e que seiscentos pés-no-chão da Sociedade dos Plantadores, núcleo das Ligas Camponesas, escuros, descarnados, rotos, sujeitos [...] tinham chegado ao Recife para o desfile do Dia do Trabalho. O ano: 1956.³⁶

Dessa forma, numa tessitura arduo, Lins, ao alinhavar as múltiplas opressões, das privadas às públicas, revela tanto o entrelaçamento dos poderes, quanto o

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

³⁵ Isabel Cristina Hentz e Ana Maria Veiga, “Entre o feminismo e a esquerda: contradições e embate da dupla militância”, in Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff e Ana Maria Veiga (org.), *Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, Florianópolis, Ed. Mulheres, 2011, p. 151.

³⁶ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op.cit.*, p. 142.

“desanestesiamento” da escritora-personagem. Nessa mesma medida, acaba por estabelecer-se como um convite de “desanestesiamento” pelo leitor, agora instalado como testemunha das atrocidades cometidas pelo *status quo*, como discute Jeanne-Marie Gagnebin³⁷.

Após as experiências traumáticas impostas pelo patriarca – “perda da filha” e “internação compulsória em hospício” –, Julia se envolverá com questões sociais em sua região, rebelando-se contra a ordem que a oprime. A partir de sua condição de normalista, de suas leituras, militará – com uma foice na mão – no movimento campesino:

Põe-se a ler tudo que encontra, passando às vezes o dia inteiro no quintal, com um livro. Termina o curso na Escola Normal e parece inteiramente sem objetivo. De repente, começa a sair muito, as ausências se alargam, certas noites não volta e não precisa onde esteve, o pai insulta-a, algum homem?, investiga e descobre: muitas das cartas recebidas nesse tempo por administradores e proprietários de engenhos, intimando-os a comparecer aos sindicatos rurais, sem o que terão que vir “na marra e no cacete”, são redigidas por ela. Participa, taciturna, os pés descalços, para fazer número, tendo a mão uma foice, de manifestações de lavradores [...]. E então que o pai, lutando por uma autoridade em que talvez não acredite mais, decide enviá-la para longe do estado.³⁸

O pai, tentando restaurar o controle em suas terras, decide enviar Julia para fora do Estado, o que acaba não ocorrendo, uma vez que nesse ínterim ela engravida de Heleno, de quem já havia se separado e por isso sofrerá a sua segunda internação, quando aborta e fica estéril. No entanto, ao sair de lá, onde ficou “durante um ano e alguns meses, entre 1961 e 1962”³⁹, exercerá funções públicas, e essas lhe alimentarão a capacidade reflexiva sobre a realidade social que a circunda:

Mestra de uma escola primária no Alto José do Pinho, onde alunos de dez anos apareciam armados com faca; funcionária, por concurso, do Instituto Nacional de Previdência Social, sendo demitida com cinco anos de serviço, em meados de 1967, por abandono de cargo, após uma carreira irregular, com faltas sucessivas. As duas

³⁷ Jeanne-Marie Gagnebin, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006.

³⁸ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 142.

³⁹ *Ibid.*, p. 200.

ocupações explicam em parte o assunto do seu livro; mas não é impossível que ela tenha ocupado os empregos para instruir-se a respeito do assunto que elegera.⁴⁰

Nota-se que o narrador, ao falar da vida profissional da escritora, indaga a relação entre vida e obra e, nessa perspectiva, revela-a como uma mulher insubordinada, que não sucumbe à violência da máquina estatal. Após a sua demissão do serviço público e antes de conhecê-lo, viveu errantemente no Recife, hospedando-se na casa de artistas e dedicando-se a trabalhos grosseiros. Viveu uma fase de inatividade, o que lhe permitiu acessar outras aprendizagens:

Entre os vinte e sete e vinte oito anos, durante os quais, mesmo na marginalidade em que vive, conquista Recife, em círculos restritos, uma certa espécie de prestígio consternado, pois ninguém acredita que ela venha ainda a cumprir intenção – evidente, àquela altura – de escrever, a única ocupação a que retorna a minha amiga, com alguma regularidade, mediante gratificações imprevisíveis, é no ambulatório da Legião Nordestina de Assistência [...]. Assim disponível, não espanta que aceitasse, mal me conhecesse, vir morar comigo. Aqui, ao longo de uma convivência [...] empreendeu sem tardar o seu livro.⁴¹

Sendo assim, o narrador, ao acompanhar a trajetória da personagem, desde o seu nascimento até a sua maturidade, permite-nos entrever algumas questões que se impõem como pirilampos: por que a personagem vive marginalmente em Recife? Que atributos intelectuais teria essa mulher para ter conquistado um círculo restrito de convivência? Quais afiliações esse professor possui para que se engaje na publicização do romance da amiga? Se, por um lado, não temos respostas para essas perguntas, por outro é possível afirmar que certamente foi essa mulher que contestou a ordem vigente e produziu uma obra ficcional engajada, como a de Lins:

Julia M. Enone, com todas as suas leituras, era, sem forçar e sem ostentar, uma mulher do povo e com uma aptidão para falar no seu nome, para ver do seu lado, que os escritores não conseguem nunca. Inversamente, os ídolos nacionais, no Brasil, [...], se realizam feitos memoráveis, sempre guardam distância do povo, e a sua indiferença pelos humilhados assemelhava-se à dos heróis de hoje –

⁴⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

os esportistas e os das telas de TV.[...] Julia Marquezim Enone derruba-os dos pedestais, priva-os dos títulos, dos bens, das vestes – se militares, das dragonas e das armas –, troca ou adultera os seus nomes e atira-os no limbo do serviço público [...]. Mas, excluídas as circunstâncias que os favorecem [...] eis, nos balcões e nos fichários, anônimos, fora do mundo e ansiosos, como se tivessem consciência do seu despojamento, esses homens lendários agora expulsos da lenda e só um pouco mais altos que Maria de França.⁴²

Dessa forma, não nos espanta que editores tenham recusado a publicação de sua obra e que a família recusasse a “liberar o romance”, tampouco que a sua morte prematura, aos 33 anos de idade, poucos meses depois de terminar o livro, fosse apenas enunciada numa fria nota de jornal:

Não, Petrarca, teu soneto não é duro bastante para celebrar o aniversário, o segundo, da iníqua morte de Julia, esmagada, cinco meses depois de dar por terminada a sua obra, sob um caminhão GM de cor verde, chassi de oitocentos e oitenta e dois milímetros, eixo dianteiro tipo viga em I (capacidade três mil, setecentos e cinquenta quilos), eixo traseiro flutuante, dupla redução (capacidade nove mil e trezentos quilos), tanque para cento e quatro litros de óleo diesel, freios a ar, pneus de doze e de catorze lonas, carregado, peso bruto total vinte e dois mil quinhentos quilos.⁴³

Uma descrição – contraditoriamente impessoal – como se o seu amigo-amante estivesse impedido de propor outra narrativa para a morte de Julia; como se estivesse impedido de apresentar alguma explicação, alguma hipótese para o seu violento silenciamento. Entretanto, será “a pedra no meio do caminho”, o caminhão que esmaga o seu corpo que mobilizará o narrador a contar essa história, a fazer da escrita espaço de memória: “O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante.”⁴⁴ Nesse sentido, interessante notar que ao longo do romance o corpo – físico e textual – se enuncia como potente espaço de memória: “O corpo é uma história: a do seu próprio curso”⁴⁵.

⁴² *Ibid.*, p. 186-187.

⁴³ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

Assim, se, por um lado, o leitor entra em contato com uma narrativa projetada por meio do “estilhaçamento de informações”, o que torna a leitura um desafio quanto à reconstituição da vida de Julia, por exemplo; por outro, tal narrativa contribui para a “formação” do leitor, permitindo-lhe um olhar crítico e investigativo quanto aos discursos “fabricados” pelos donos do poder e denunciados pela escrita de Lins e discutidos por ele, enquanto escritor-intelectual.

Como salienta o próprio autor, uma obra literária não deve ser compreendida como instrumento de ação social, mas com a função social de “contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar”⁴⁶, o que se efetiva em *A rainha dos cárceres da Grécia*, onde a linguagem se faz *front* na batalha em curso, permitindo que “os sem voz” não pereçam no contexto representado. O que nos permite configurá-la como um arquivo da ditadura, como discute Eurídice Figueiredo⁴⁷. Além disso, instala o leitor numa cena de interpelação⁴⁸ em que o autor é “alguém que transmite a memória coletiva ao mesmo tempo que trabalha nos arquivos para dar testemunho”⁴⁹.

Uma escrita-truque, que insistentemente interpela o leitor sobre as múltiplas tentativas de apagamento da memória individual que espelha a coletiva⁵⁰; uma arquitetura em que “tudo invade tudo” e dessa maneira desvela pouco a pouco o desprezo aos direitos e garantias fundamentais das minorias naquele contexto histórico, pois, como confessa o narrador, revelar de improviso seria um gesto grosseiro⁵¹. Uma estratégia arruinadora da estrutura opressora vigente, que acaba por fazer de Julia uma heroína: “orgulhosa d[e] [sua] condição de pária e severa no [seu] obscuro trabalho de escrever (Dos papéis de J.M.E)”⁵². Uma mulher, uma escritora que como o escritor usam o campo ficcional, para cumprir um dever: derrubar os donos do poder dos pedestais e “como [...] Dante mete[r] inimigos seus no inferno. Todos, no moral e no físico, identificáveis pelo leitor não distraído”⁵³.

⁴⁶ Osman Lins, *Ensaíos: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op. cit., p. 216.

⁴⁷ Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017.

⁴⁸ Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

⁴⁹ Eurídice Figueiredo, op. cit., p. 42.

⁵⁰ Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro, 2016.

⁵¹ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, op. cit., p. 130.

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 168.

Ser ou não ser brasileiro: notas sobre a representação literária da assimilação cultural no Estado Novo

Maria Clara Machado*

Me parece supérfluo acrescentar que
nenhum dos fatos foi inventado.²

Resumo

Tidos como parte de um grupo homogêneo, os imigrantes que chegaram ao Brasil a partir do fim do século XIX, compõem em realidade uma categoria complexa que inclui europeus, mas também não-brancos e não negros, nos termos do brasilianista Jeffrey Lesser. Alvos de um projeto de assimilação cultural durante o Estado Novo (1937-45), os imigrantes perderam violenta e drasticamente muitos direitos que culminaram com sua rápida integração à língua e cultura “brasileiras”. Investigamos neste artigo como relatos literários de autores contemporâneos de origem

¹ Este artigo foi apresentado durante as JE “Littérature et Dictatures” em 10 de outubro de 2017, na Maison de la Recherche. Sofreu modificações para publicação na edição homônima da *RÉEL*.

* Graduada em Comunicação Social pela Universidade de Brasília, mestra em Literatura, Cultura e Civilização dos Países Lusófonos pela Universidade Paris Sorbonne. Doutoranda do Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL), sob direção de Claudia Poncioni, e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Brasília, sob codireção de Regina Dalcastagnè. E-mail: clarinha511@gmail.com

² Primo Levi, *É Isto um homem?*, trad. Luigi Del Re, Rocco, Rio de Janeiro, 1997, p. 8.

italiana, alemã e japonesa rememoram este período, desmontando mitos sobre uma pacífica integração dos imigrantes, ao mesmo tempo em que jogam luz sobre a formação da identidade nacional.

Palavras-chave: imigração, identidade nacional, Estado Novo, literatura brasileira

Résumé

Pendant les années 1930-1960, le sujet de l'immigration apparaît assez peu dans la littérature brésilienne. C'est une période marquée par des nationalismes, souvent ponctuée d'épisodes xénophobes qui rendaient l'expression de l'identité immigrante difficile. Ce n'est que quelques décennies plus tard que les récits portant sur l'immigration sont apparus au Brésil. Avec l'ouverture démocratique, dans les années 1980, de nouvelles voix se font entendre dans le contexte littéraire brésilien, comme celles des femmes, des Noirs et aussi des immigrés. Dans cet article, j'analyse des récits sur l'immigration, publiés après la fin des dictatures, qui témoignent de la période dictatoriale connue comme Estado Novo (1937-45). Sous le prétexte de créer une identité nationale et en raison des tensions montées pendant la deuxième grande guerre, l'État dirigé par le président Getúlio Vargas – élu par le Congrès national du Brésil et maintenu au pouvoir par la force - a mis en place une série de lois censées valoriser la langue portugaise et la nation. Nous nous pencherons donc sur la façon dont ces récits, publiés après l'ouverture démocratique, racontent les parcours des identités immigrantes face à l'autoritarisme pendant les années de la dictature de Vargas.

Mots clés : Immigration, identité nationale, Estado Novo, littérature brésilienne

Antes da grotesca espetacularização de imagens do sofrimento extremo infligido aos emigrantes e refugiados do mundo atual, numa das maiores crises humanitárias vividas pela humanidade, o pintor Lasar Segall eternizara o desespero e a angústia da experiência da emigração na tela *O navio de emigrantes*. A obra retrata, no final da década de 30 do século XX, a dolorosa travessia de homens e mulheres rumo ao Brasil. O país

recebeu quase 4,5 milhões de imigrantes entre 1872 e 1949³ excetuados os africanos escravizados que compõem outros 4,9 milhões de estrangeiros traficados e enviados à força ao Brasil até o final do século XIX⁴.

A imagem de Lasar Segall alcançou popularidade considerável, representando com densidade sensível os temas da migração, da viagem e da travessia, sem perder de vista a hoje gasta figura do navio, trabalhada com maestria. O retrato da imigração, porém, confronta-se com a persistente tendência brasileira de representação de uma identidade nacional forjada sem traumas. Muito já se discutiu sobre as falhas do esquema Freyreano de elaboração da identidade nacional como encontro harmonioso entre três “raças”. Não nos cabe aqui retomar toda essa tradição crítica, mas apenas destacar que a figura do imigrante tende igualmente à desnaturalização e à homogeneização, ao compor a ampla categoria do “branco” no referido esquema das três raças. No entanto, o imigrante vai muito além do homem europeu branco e compõe categoria diversa, formada por brancos europeus, mas também por não-brancos e não-negros para retomar a denominação de Jeffrey Lesser - entre os quais figura grande proporção de árabes, judeus e japoneses -, no virar do século XIX para o XX.

Assim, faz-se necessário destacar que, antes de seus descendentes alcançarem as classes médias e altas da sociedade brasileira, os imigrantes sofreram um processo de aculturação violento. Em realidade, eles tiveram muitos de seus direitos humanos básicos, como os direitos à locomoção, à expressão e à educação sistematicamente violados, especialmente durante os sucessivos períodos ditatoriais. Examinarei aqui três obras cujas histórias rememoram trajetórias de imigrantes italianos, alemães e japoneses, alvos de um projeto de assimilação dos valores nacionais traçado durante o Estado Novo de Vargas e reforçado quando da entrada do país na Segunda Guerra Mundial, contra os países do Eixo, em 1942.

Sabemos que as décadas de 30 e 40 podem ser lembradas como tempos de crise econômica do capitalismo mundial que engendraram, como res-

³ Ver Jeffrey Lesser, *Negotiating National Identity*, Durham-London, Duke University Press, 1999, p. 7-12.

⁴ “Foram transportados para as Américas de 8 milhões a 11 milhões de africanos durante todo o período de tráfico negreiro, desse total 4,9 milhões tiveram como destino final o Brasil”. Ver Lilia M. Shwarcz e Heloísa M. Starling, *Brasil: Uma Biografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 79-89.

posta, projetos de governos nacionalistas, xenófobos e antidemocráticos na Europa de Hitler, Mussolini, Franco e Salazar. Também na América do Sul ideias de orientação ideológica semelhantes ofereceram alicerce simbólico para governos autoritários, como o de Getúlio Vargas no Brasil. Inspirado na ditadura Salazarista, Vargas instaurou em 1937 o seu Estado-Novo à la brasileira, que duraria até 1945⁵. Evidentemente, sobre as populações mais vulneráveis e com menor acesso a posições de poder o controle e a repressão pesaram mais.

Para um Estado Novo, vislumbrou-se um cidadão novo, projeto que passava pela assimilação dos estrangeiros, muito ligados até então a suas tradições culturais e à língua pátria, especialmente por conta da quase ausência de infraestrutura estatal que garantisse, por exemplo, uma oferta de ensino ampla e gratuita. Antes de mais nada, é preciso sublinhar que a questão da uniformização das populações estrangeiras à identidade nacional não nasceu com o Estado Novo, mas ganhou, na época, contornos institucionais ligados à fabricada preocupação com a segurança nacional. Uma série de decretos educacionais foi implantada durante o mandato de Gustavo Capanema como ministro da Educação de Vargas durante os onze anos em que esteve à frente da pasta. Além disso, em 1938, foi criada a Comissão de Nacionalização, cujo objetivo maior era a assimilação dos estrangeiros, devendo ocorrer majoritariamente por meio da nacionalização em massa e forçada, ou, a partir de um projeto pedagógico que visava a impedir o contato com qualquer elemento identitário tido à época como alienígena e ameaçador, como a língua nacional, que deveria imperativamente ser a portuguesa⁶.

⁵ Estado-Novo foi o termo empregado pelo governo ditatorial de António de Oliveira Salazar em Portugal (1933-74) para denominar o período.

⁶ Entre os decretos apontados pelo esclarecedor estudo de Mobeny, destacamos o Decreto-lei no 383, de 18 de abril, que vedava aos estrangeiros o exercício de atividades políticas no Brasil; o Decreto-lei no 406, de 4 de maio do mesmo ano, regulamentando o ingresso e a permanência de estrangeiros, determinando providências para a assimilação dos mesmos e criando o Conselho de Imigração e Colonização como órgão executivo das suas disposições; o Decreto no 868, de 18 de novembro de 1938, criando a Comissão Nacional de Ensino Primário, estabelecendo entre as suas atribuições a de nacionalização do ensino nos núcleos estrangeiros e finalmente, o de no 948, de 13 de dezembro de 1938 que, sob a consideração de serem complexas as medidas capazes de promover a assimilação dos colonos de origem estrangeira e a completa nacionalização dos filhos de estrangeiros, determinava que as medidas com esse fim “fossem dirigidas e centralizadas pelo Conselho de Imigração e Colonização”. Ver Helena M. B. Mobeny, “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”, in Dulce Pandolfé (org.), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1999 p. 137-166.

Em 1942, após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial no bloco dos países aliados, liderado por Estados Unidos, França e Inglaterra, adotou-se uma política, em que, segundo a pesquisadora Giralda Seyferth, “a unidade nacional tornou-se assim um imperativo de natureza linguística e uma questão de educação — o ‘ensino nacionalizador’ (que inclui o civismo) encarregado de exorcizar o fantasma da inassimilação, do segregamento, que purifica a etnia”⁷. Num primeiro momento, essas medidas surgiram sob justificativa de proteger e fortalecer a nação contra os perigos estrangeiros e afetaram mais fortemente os imigrantes alemães, italianos e japoneses, que encarnavam os povos inimigos em solo brasileiro. Em seguida, foram usadas para negar direitos de acordo com a conveniência das forças ditatoriais a qualquer um que incitasse a menor suspeição aos agentes do regime.

O que nos interessa aqui é analisar como relatos de autores descendentes desses grupos de imigrantes reconstróem o passado vivido por seus antepassados a partir de perspectivas particulares que, via de regra, fogem ao escopo da história oficial, mas que são fundamentais para conferir a justa medida do impacto das políticas públicas sobre a vida privada desses grupos. Recorreremos, para tanto, às obras *Anarquistas, graças a Deus*, autobiografia de Zélia Gattai, de família italiana, publicada em 1979; *A asa esquerda do anjo*, romance de Lya Luft, descendente de alemães, publicado em 1981, e *Nihonjin*, publicado em 2011, romance de Oscar Nakasato, de família de origem japonesa. O retorno a esse passado sombrio desnuda alguns mitos, entre eles, o de que o processo de integração dos estrangeiros à identidade brasileira tenha se dado de forma pacífica, harmoniosa e consensual. Veremos como foi outra a leitura desse período, aos olhos das personagens imigrantes, que denunciam, por sua vez, o sistemático desrespeito aos direitos humanos pelo governo varguista.

Nos relatos aqui estudados, as famílias de imigrantes retratadas revelam pessoas não muito diferentes de quaisquer outras oriundas de classes médias trabalhadoras brasileiras. O estrangeiro, alardeado como perigoso pelo Estado Novo, não passava em geral do trabalhador braçal pobre, ou já remediado, a depender do número de gerações fixadas no país. Em *Anarquistas graças*

⁷ Giralda Seyferth, “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”, in Dulce Pandolfé (org.), *op. cit.*, p. 218.

*a deus*⁸, Gattai conta a vida cotidiana que levara ao lado da família: o pai, mecânico anarquista, seu Ernesto Gattai, a mãe, dona Angelina, uma dona de casa católica, além dos quatro irmãos. A obra marca a estreia da autora na carreira literária, reunindo suas memórias de infância e adolescência quando morara no centro de São Paulo, tendo como pano de fundo o cenário sociopolítico da cidade no início do século XX. Gattai busca remontar sua própria identidade e a de seus antepassados, atrelando às suas memórias, as memórias da comunidade italiana em meio à qual cresceu.

Com a menina Zélia, percorremos as ruas do bairro onde crescera e as de outros bairros onde moravam seus tios, primos e conhecidos numa capital paulista há muito desaparecida. Encontramos pelo caminho pistas sobre como era organizada a educação das crianças imigrantes e dos já nascidos no Brasil. Aprendemos que, face à uma infraestrutura educacional quase inexistente, meninos e meninas aprendiam as primeiras letras e números no seio das suas comunidades, geralmente em associações de imigrantes, em pequenas escolas privadas ou religiosas ou por iniciativa de algum profissional liberal que decidia lecionar em casa, favorecendo o ensino na língua pátria. Os imigrantes, esclarece Giralda Seyferth, organizavam-se por afinidades étnicas e formavam núcleos ou comunidades que ajudavam a preservar a identidade de cada grupo, os costumes e a língua de origem. Foi o que aconteceu com os pais de Zélia Gattai, conforme relata a autora. Italianos de origem, chegaram ainda bem pequenos ao Brasil, antes da ditadura varguista e da nacionalização do ensino. Assim, as personagens da mãe e do pai da autora, reconstruídos no relato, podem bem representar a rápida assimilação por que passaram os imigrantes italianos no espaço de uma geração a outra, sob o impacto das medidas estado-novistas.

Enquanto dona Angelina e seu Gattai, pais de Zélia Gattai, apesar de crescidos e adaptados à vida brasileira, única que conheciam, guardavam ainda estreita ligação com a terra de origem, os filhos já demonstram um processo de assimilação mais rápido que passava pela língua, conforme indica a passagem a seguir: “Em casa nossos pais falavam italiano; nós entendíamos tudo, porém respondíamos sempre em português”⁹.

Em nenhum momento a narradora identifica-se como italiana, apesar de reivindicar as histórias de seus pais e avós, sempre se referindo à Itália como terra de origem dos ascendentes. Para os filhos de Angelina e

⁸ Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus*, Rio de Janeiro, Record, 3ª edição, 1982.

⁹ *Ibid.*, p. 60.

Ernesto, era o português a língua-mãe, usando-a em casa e fora do lar, entre amigos, colegas, vizinhos e nas mais variadas situações, só abrindo exceção para a língua dos pais e avós para se comunicar com eles em situações que exigiam tal emprego: seja para usar um dito, uma expressão da língua italiana ou para chamar a atenção do interlocutor.

Ora, tal assimilação, que hoje pode ser saudada como resultado natural de um processo de integração tranquilo, não ocorrera sem traumas e interferências do Estado. O projeto educacional nacionalizador foi, sem dúvida, fundamental para o processo de assimilação ao novo país. De forma que já a partir de 1937, as escolas tinham de ter nomes brasileiros, os professores deveriam ser natos ou naturalizados e formados no país, o ensino ministrado apenas em português; língua estrangeira só poderia ser ensinada a maiores de 14 anos, o que, na prática, inviabilizava o letramento na língua de origem. Além disso, houve a introdução de disciplinas com claro viés civilizatório, como civismo, geografia e história do Brasil, todas ensinadas à menina Zélia durante a infância.

O tema também atravessa *A asa esquerda do Anjo*, romance de Lya Luft, escritora de origem alemã. O livro conta a formação da personagem principal, Gisela Wolf, da infância à fase adulta. Podem-se traçar alguns paralelos entre a obra e a autobiografia de Zélia, pois ambos tratam das memórias de infância e adolescência de duas mulheres já adultas que revisitam o passado em família a partir de relatos fragmentados e sobrepostos. Ambas as protagonistas, Zélia, narradora-personagem, e Gisela, narradora homodiegética, representam as novas gerações de imigrantes, mais adaptadas ao Brasil, falantes nativas de português. Ambas, no entanto, descobrem as agruras e infelicidades da experiência do exílio já no tempo da infância.

Percebemos, contudo, que as experiências de formação e assimilação à identidade brasileira de Zélia ocorrem de forma muito mais conciliadora do que o que se dá com a protagonista Gisela Wolf, de *A asa esquerda do Anjo*¹⁰. De família alemã, esta última vive as angústias próprias da adolescência e descoberta da vida adulta no interior de uma família de imigrantes alemães extremamente rígida, simbolizada pela figura da controladora avó, *frau* Wolf, o que ampliava os conflitos identitários da protagonista. Como alegoria do duplo sofrimento que atravessa Gisela destacamos seu nome próprio. Chamada Gisela, o prenome, dito em alemão, ensejava pronúncia suficientemente diferente da brasileira para

¹⁰ Lya Luft, *A asa esquerda do anjo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

causar estranhamento, reconhecimento do diferente, sem, no entanto, provocar completa desconexão entre nome e pessoa. O duplo nome: Gisela ou Guísela, conforme a pronúncia, aponta também para duas realidades próximas, porém, distintas: uma brasileira, Gisela, e a outra alemã, Guísela. A protagonista, menina em formação, não se identificava por inteiro com nenhuma das opções.

Para a avó, tratava-se obviamente de Guísela. A idosa, matriarca da família, representa a vontade irredutível e patética, comum à primeira geração de imigrantes de preservar suas tradições e língua a qualquer custo, enquanto Gisela, filha de mãe brasileira, vive seu hibridismo étnico-cultural com aflitiva incompreensão e angústia. No entanto, com a participação do Brasil na Segunda Guerra e as medidas do Estado-Novo, o insulamento da família reivindicado pela matriarca da família Wolf se desestabiliza conforme mostra o trecho a seguir:

Ninguém convenceria Frau Wolf de que não fazia sentido exigir que se falasse unicamente alemão com ela, que viera menina para o Brasil e aqui tivera filhos e netos. Esses detalhes não lhe pareciam importantes. Nas lojas só consentia em ser atendida por balconistas que falassem o seu idioma [...]. Não devemos mais falar alemão, alguém ameaça, uma das empregadas diz que vão nos pôr na prisão. Minha avó afirma que é tudo bobagem e continua usando o seu idioma. Meu pai me tranquiliza: “Somos bons brasileiros”, diz. Também acho que somos, meu verdadeiro nome é Gisela. Gisela Moreira Wolf, no seu exílio particular e na sua guerra secreta.¹¹

No espaço público da escola, a menina vivia outros embates identitários e é confrontada à visão estereotipada do imigrante. Gisela se depara então com reações de violência e preconceito causados pela veiculação à época de uma certa imagem do imigrante como aquele que é diferente, logo, ameaçador, conforme denuncia o trecho a seguir:

– Alemão batata come queijo com barata! – de repente cinco, sete meninos e meninas berravam a mesma coisa no pátio da escola. Entre mim e seus rostos retorcidos de raiva erguia-se o muro do exílio. Que mal lhes fizera, eu que vivia desejando – Me amem, me aceitem?¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 37

¹² *Ibid.*, p. 60

O preconceito e suas violentas reações são retratados também no romance *Nihonjin*¹³, de Oscar Nakasato. Histórias de três gerações são contadas por um narrador jamais nomeado, em terceira pessoa. Sabemos, no entanto, que a voz narrativa parte da perspectiva do neto do protagonista Hideo, japonês emigrado para trabalhar nas fazendas de café de São Paulo. A constante tensão, cara à temática imigrante, entre assimilar-se à cultura local e continuar fiel à cultura de origem marca profundamente a obra. O romance revela como, para o imigrante japonês, física e culturalmente mais distante do povo brasileiro que outros grupos de emigrados, o preconceito, a suspeição e a consequente violência marcam a trajetória dessas comunidades no Brasil, especialmente durante o Estado Novo, conforme mostra a passagem a seguir, em que Hideo é hostilizado por um cliente de sua loja:

Hideo, que já o observava, aproximou-se:
 – O que o senhor deseja?
 Os olhos do homem caíram sobre Hideo como duas foices.
 – Eu só estou olhando. Posso?
 – É claro que sim.
 Então ele voltou a observar o leque [com ideogramas japoneses].
 – Eu estava dizendo que o governo deveria proibir esses rabiscos.
 – Senhor, não são rabiscos, são uma obra de arte, são palavras escritas em língua japonesa.
 – O senhor fala de um modo engraçado, eu não entendo muito bem, deveria aprender a falar melhor em português já que mora aqui.¹⁴

Com efeito, a partir da imposição da Constituição Federal de 1937, que instituiu o Estado Novo, medidas de controle e repressão estatais alcançaram legitimidade institucional e popular. A interferência das políticas de assimilação na vida cotidiana atingiu proporções ainda mais drásticas quando da entrada do Brasil na Segunda Guerra, quando se instituiu, pelo decreto nº 10.358 de 1942, estado de guerra. Consequentemente, os direitos de reunião e locomoção foram suspensos. Durante a vigência do regime varguista, os estrangeiros considerados mais perigosos foram proibidos de viajar, dirigir veículos, reunir-se, concorrer

¹³ Oscar Nakasato, *Nihonjin*, São Paulo, Saraiva, 2011.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85

a cargos eletivos ou até a falar a própria língua. Na prática, vigorava a interdição institucionalizada da participação de estrangeiros na vida pública e até na vida privada, pois que a proibição se estendia até mesmo ao controle das correspondências enviadas ou emitidas por estrangeiros e falar idioma diferente do nacional em público podia ser considerado grave delito, inclusive durante a celebração de cerimônias religiosas. Assim, além de hostilidades habituais no trato individual, os imigrantes também foram submetidos ao autoritarismo e à violência típicos das ditaduras.

Zélia Gattai conta que seu pai levava os filhos para assistir enfadonhas palestras políticas em que ditos antifascistas e libertários, especialmente em italiano, viravam divertidas cantigas de roda. Proibidas as reuniões políticas, descritas pela autora mais como encontros festivos entre vizinhos, os participantes desses encontros, pais de família como seu Ernesto, eram arrancados de casa tanto de dia, como de noite, na frente dos filhos, por polícia pesadamente armada e arrastados à Delegacia da Ordem Política e Social, como ocorreu com Ernesto Gattai, em 1937, ao ser preso por razões políticas, acusado de ser um perigoso comunista:

Provas de acusação: armas — a velha espingarda de caça, pendurada em seu lugar de sempre, atrás da porta —, farto material subversivo, constituído pelos volumes de nossa pequena e manuseada biblioteca. Livros de Victor Hugo: “Os Trabalhadores do Mar”, “Os Miseráveis”, “Notre-Dame de Paris”; Émile Zola: “Acuso!”, “Thereza Raquin”, “Germinal”; de Pietro Góri, “Dramas Anarquistas”, relíquias sagradas de dona Angelina — com a agravante de serem todos os volumes encadernados em vermelho.¹⁵

Já aos japoneses, considerados “inassimiláveis” e difíceis de lidar, foi proibido até o uso de material didático na própria língua. Vemos em *Nihonjin* uma referência a essa época:

Que livros afinal deveria ter um japonês em seus armários? Não poder falar em japonês, ora essa! Era a sua língua [...] O presidente [Getúlio Vargas] queria que nihonjin virasse gaijin, queria o impossível, queria obrigar os japoneses a traírem a sua pátria. Mas quanto mais o governo pressionava, mais nihonjin se sentia nihonjin.¹⁶

¹⁵ Zélia Gattai, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶ Oscar Nakasato, *op. cit.*, p. 90.

De fato, segundo alguns estudiosos da imigração japonesa, como Kodama¹⁷, as medidas impulsionaram reação de fidelidade aos costumes do Japão e um movimento de insulamento por parte de um substancial grupo de imigrantes japoneses que se mantiveram fieis ao Shindô, corrente ligada ao mito da tradição imperial daquele país. A intensa perseguição à comunidade de origem japonesa pode ter contribuído também para que muitos, impedidos de usar o próprio idioma, tenham recorrido à pintura como forma de expressão, visto o elevado número de pintores japoneses que, apesar do controle cerrado, conseguiam manter uma certa liberdade cultural por meio dessa arte.

Certamente as políticas adotadas pelo governo Vargas tiveram o claro intuito de formação de um certo tipo de nação, em que o cidadão deveria corresponder à visão nacionalista da sociedade que se buscava impor. Dentro desse contexto autoritário e repressor, que implicou aos estrangeiros a supressão de muitos direitos e até a traumática perda da língua materna, o projeto assimilatório se deu de forma rápida e, muitas vezes dolorosa, como revelam as obras analisadas. No espaço de uma geração, já se havia criado uma legião de falantes de português com pouca ou nenhuma ligação com a língua, os costumes e tradições de suas terras de origem.

Na esteira de Paul Ricoeur¹⁸, para quem a ideia ocidental de tolerância solapou diferenças não negociáveis entre os povos, eliminando, na nossa visão, direitos dos mais vulneráveis em privilégio da soberania de outros, acreditamos que o Brasil tenha seguido os passos da Europa ocidental em direção ao complicado consenso de que trata Ricoeur. Numa espécie

¹⁷ Ver Kaori Kodama, “O sol nascente do Brasil: um balanço da imigração japonesa”, *Brasil: 500 anos de povoamento*, Rio de Janeiro, IBGE, 2000. Ver também Cecília Prada, « Artistas japoneses e seus descendentes conquistam espaço no Brasil », disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/4336_COM+A+MARCA+DO+SOL+NASCENTE Acesso em 15/01/17.

¹⁸ “Le projet d’une réconciliation de tous avec tous est un projet finalement violent. Parmi les désaccords, certains sont non négociables [...] Il faut distinguer ceux avec qui on peut discuter et ceux avec qui on ne peut pas discuter. Nous faisons nous-mêmes une sorte de départage entre ceux qui nous paraissent susceptible de participer au rapport que j’appelle « consensuel-conflictuel ». Ver Paul Ricoeur, “Le dialogue des cultures La confrontation des heritages culturels”, in Dominique Lecourt, Claude Nicolet, Michelle Perrot, Emile Poulart et Paul Ricoeur, *Aux sources de la culture française*, Paris, La Découverte, 1997, p. 97-105.

de consenso imposto, acordo identitário formado por significativas ausências, as memórias das fraturas de nossa história denunciam os “não-lugares” de muitas mulheres e homens, bem como o silenciamento de traumas constituintes da nossa história. Emergem daí ainda hoje discursos de ódio contra políticas de inclusão social de negros ou índios, por exemplo, sob o caduco argumento de que todos compartilhamos uma identidade mestiça, sem levar em conta diferenças substanciais, e não negociáveis, para retomar Ricoeur, que marcaram os longos e violentos processos de aculturação, exploração e negação de direitos por que passaram diferentes povos que compõem o povo brasileiro.

Em se tratando das ditaduras por que passamos, a Lei da Anistia, de 1979, e o conseqüente perdão das práticas de tortura implantadas pelos militares, representa um desses episódios em nossa trajetória a marcar o autoritarismo e a repressão de Estado como tentativa de impedir a emergência dos dissensos que também forjam a nação. Negligenciados os crimes e as práticas nefastas do passado, é como se pudéssemos repeti-lo sem sequer nos darmos conta disso. É nesse ponto que a literatura, ao revisitar tempos passados, se não é capaz de produzir revoluções, pode ao menos servir como um contraponto a esse movimento nacional de apagamento das diferenças e de fabricação de consensos impostos, trazendo à tona outras verdades. A partir de reconstruções narrativas, a literatura permite operar reconstruções de verdades negadas, veladas, não discutidas, reivindicam, assim, o espaço de diálogo e reflexão sobre os sofrimentos passados. Há nesse tipo de relato uma resistência que reside, portanto, não necessariamente em um combate aberto e engajado. Não se trata de uma literatura que busca arregimentar o leitor para um campo de batalha. Mas, a partir de histórias que retraçam a vida de pessoas comuns em seu cotidiano esgarçado pela constante suspeição e repressão, a literatura consegue humanizar o outro, apagado no conjunto comum de uma identidade nacional imposta, ou tido tempo demais como ameaçador, subversivo, perigoso. E nos lembra que perigoso é esquecer.

É isto um homem novo?

Adilson Fernando Franzin*

Resumo

O presente estudo propõe desmistificar, por meio do universo romanesco moçambicano, o “homem novo” imposto pelo governo socialista de Samora Machel, em fins de 1970 e início de 1980, à época, líder da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) e aclamado primeiro presidente do período pós-independência. Dessa forma, os romances de João Paulo Borges Coelho e Ungulani Ba Ka Khosa, nomeadamente, *Campo de Trânsito* (2007) e *Entre as Memórias Silenciadas* (2013) serão cotejados a fim de elucidar práticas políticas complexas, as quais, conforme a letra desses dois escritores, em muito se assemelharam a um velado estado de exceção. Nesse sentido, *É isto um homem?* – relato contundente de Primo Levi sobre a realidade atroz dos campos de concentração em Auschwitz – servirá de contraponto para uma reflexão de como a literatura moçambicana pode colmatar os interstícios de tempos sombrios ao operar nos limites entre ficção, história e testemunho.

Palavras-chave: romance moçambicano, homem novo, Ungulani Ba ka Khosa, João Paulo Borges Coelho

* Doutorando em Études Portugaises na Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV) em cotutela com a Universidade de São Paulo (USP). Membro do Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains – CRIMIC. Seu projeto de tese se intitula “L’univers romanesque mozambicain : les limites entre fiction et histoire”. E-mail : adfranzin@yahoo.com.br

Résumé

La présente étude vise à démystifier l'« homme nouveau » imposé par le gouvernement socialiste de Samora Machel à la fin des années 1970 et au début des années 1980, à l'époque dirigeant du Frelimo (Front de libération du Mozambique) et acclamé premier président de l'après-indépendance. De cette façon, les romans de João Paulo Borges Coelho et Ungulani Ba Ka Khosa, à savoir *Campo de Trânsito* (2007) et *Entre as memórias Silenciadas* (2013), seront examinés afin d'élucider des pratiques politiques complexes qui se sont approchées d'un état d'exception voilé. En ce sens, *É isto um homem?*(1988) – le récit lancinant de Primo Levi sur la réalité atroce des camps de concentration d'Auschwitz – servira de contrepoint à une réflexion sur la manière dont la littérature mozambicaine peut combler les interstices des périodes sombres en opérant dans les limites entre fiction, histoire et témoignage.

Mots-clés : roman mozambicain, homme nouveau, Ungulani Ba Ka Khosa, João Paulo Borges Coelho

Introdução

No âmbito das literaturas africanas de língua oficial portuguesa é cada vez maior o interesse por Moçambique, uma vez que a pluralidade de linguagens e temas multifacetados ultrapassam o espaço africano para se apresentarem paulatinamente como uma literatura de alcance universal, a qual não raro aumenta a espessura e complexidade das experiências humanas. Sob o signo das guerras, traumas históricos de um passado que insiste em incidir no presente e na identidade de suas gentes se configuram como um substrato privilegiado no amálgama literário moçambicano. Com efeito, se a frieza do discurso historiográfico por vezes não pode atender às subjetividades estilhaçadas em inúmeros contextos bélicos, à literatura cabe o papel de perquirir e humanizar tais situações que, ao fim e ao cabo, revelam muito mais que o anonimato transformado em números e estatísticas.

À revelia da velha distinção aristotélica¹ entre o “historiador” e o “poeta”, isto é, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, Ungulani

¹ Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 54.

Ba Ka Khosa e João Paulo Borges Coelho são aprioristicamente a matéria híbrida de dois seguimentos das ciências humanas, tendo ambos a formação em História. Os dois autores tendem a agudizar a íntima relação que a literatura mantém com a História de Moçambique. Em vista disso, ambos romances, *Campo de Trânsito* e *Entre as Memórias Silenciadas*, esforçam-se para recuperar a memória de um passado silenciado ao denunciar as mazelas políticas de tempos obscuros e de um velado estado de exceção propiciado, sobretudo, pela desenfreada excitação do país ao ver-se livre do jugo colonial, a partir de 1975. Logo, através do resgate de uma memória despedaçada pelas guerras colonial e civil, a literatura moçambicana tenta recompôr a memória de sua própria imagem:

A memória é essencial para a construção da identidade de cada um, tanto individual como colectiva. A memória política de Moçambique assenta na macro narrativa gloriosa da luta de libertação. Sendo este em si mesmo um projecto que tem sido alvo de profundas críticas significa pelo menos que a situação de amnésia que é imposta à escala global sobre estas diferenças continua a gerar desconforto. De facto, o passado não é nunca passado, mas a visão do presente sobre esse passado. Mas falar dessas outras narrativas, parte do encontro colonial, significa reconhecer, pelo menos em parte, que andamos envolvidos na procura de outras partes da história, de outras pessoas, factos, instituições silenciados quase que apagados.²

Certamente haverá mais disparidades que similitudes entre o campo de concentração de Auschwitz fixado pelo testemunho contundente e asfixiante de Primo Levi em *É isto um homem?*³, obra originalmente publicada em 1958, e os campos de reeducação do Niassa, localizados a norte de Moçambique, presentes em *Entre as Memórias Silenciadas*⁴ e *Campo de Trânsito*⁵, romances fundamentais para uma compreensão abalizada do processo de construção da nação moçambicana. Todavia,

² Maria Paula Meneses, “Nação e narrativas pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique” in Ana Mafalda Leite, Hilary Owen, Rita Chaves e Livia Apa (org.), *Nação e Narrativa Pós-colonial I. Angola e Moçambique – Ensaíos*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, p. 319.

³ Primo Levi, *É isto um homem?*, trad. de Luigi Del Re, Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

⁴ Ungulani Ba Ka Khosa, *Entre as Memórias Silenciadas*, Maputo, Alcance Editores, 2013.

⁵ João Paulo Borges Coelho, *Campo de Trânsito*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007.

como veremos a seguir, é apenas através da ficção e em termos exclusivamente textuais que tal analogia poderá ser estabelecida, pois o que têm em comum é vincado por um árduo processo de desumanização oriundo tanto de um projeto eugenista do nazismo, quanto por políticas malfadadas da Frelimo ao conjecturar o homem novo, no entanto, é importante salientarmos que tais acontecimentos históricos sucederam em tempos e espaços muito distintos.

Através da história circunscrita à literatura podemos constatar que políticas extremistas, cujas narrativas serão implicadas nesse estudo, culminarão em terríveis experiências humanas que levarão, do ponto de vista humanitário, a uma injustificada mortandade. Dessa forma, o relato de *É isto um homem?* terá utilidade apenas como contraponto para demonstrarmos que a práxis da Frente de Libertação de Moçambique, na ânsia de consolidar seu poder e longe de uma preocupação com o bem-estar social de seus cidadãos, aproximou-se muito de um estado de exceção, operando no limiar da indeterminação entre democracia e absolutismo, segundo nos esclarece o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben⁶.

Apesar de *É isto um homem?* se enquadrar na modalidade de literatura de testemunho, a qual certamente tem sua relevância no debate crítico a respeito de aspectos genológicos, e *Campo de Trânsito* se enveredar pelo universo romanesco moçambicano, há uma espécie de inventário diegético que irmana essas duas narrativas, para além de se constituírem como vozes endógenas de protagonistas em situações distópicas. Assim, desde a captura, o aprisionamento, o traslado dessas personagens para os campos, a substituição do nome próprio por um número impessoal – Mungau sendo o 15.6 e o narrador de Primo Levi o 174.517 – as precárias estruturas de instalação, as adversidades climáticas, as estratégias de sobrevivência, os utensílios improvisados, a fome, a desolação, enfim, uma realidade caótica insuportável é o cenário dessas narrativas.

Ora, nas páginas de ambos os livros podemos perceber a degradação da figura humana, animalizando-se em virtude da escassez moral e material das circunstâncias. Em vista disso, se por um lado Primo Levi relata que “(...) dentro de cinco minutos começa a distribuição do pão (...), do sagrado tijolinho cinzento, que parece gigantesco na mão do

⁶ Giorgio Agamben, *État d'Exception*. Homo sacer, II, 1, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 12.

teu vizinho e, na tua, pequeno de fazer chorar”⁷, por outro, Mungau, o protagonista de *Campo de Trânsito*, “mastiga cada dentada até a exaustão, por essa razão e para fazer com que o pão que tem na mão pareça maior do que na realidade é”⁸. Ademais, Gil, importante personagem submetido à reeducação dos campos, em *Entre as Memórias Silenciadas*, faz ecoar uma falta de perspectiva generalizada: “O nosso mundo era feito de necessidades e não de esperanças”⁹.

O homem novo

É sob o olhar atento de Mungau que o narrador onisciente do romance de João Paulo Borges Coelho faz uma viagem coercitiva da cidade para a profunda floresta e vai descortinando, nas altitudes do Niassa, o *modus operandi* dos três campos: Campo Antigo, Campo de Trânsito e Campo Novo, os quais compõem física e simbolicamente a maior parte do espaço narrado, no qual arbitrariamente os direitos individuais dos prisioneiros se subordinarão inteiramente aos da coletividade para supostamente fazer erigir o homem novo. Assim, nesse inóspito ambiente, uma fuga por melhor que fosse planejada significaria se deparar com ávidas mandíbulas de leões, de hienas e de tantos outros animais que povoam o imaginário dos leitores em se tratando dos estereótipos que emergem das selvas africanas.

Ao contrário do que podemos verificar em Campo de Trânsito, Ungulani Ba Ka Khosa dispensou uma evolução gradual da diegese, descartando a possibilidade de centralizar as peripécias na figura de um suposto herói. Antes, sua opção de estruturação narrativa privilegiou dar voz a muitas personagens e diluir qualquer protagonismo. Para tanto, fragmentou as partes de *Entre as Memórias Silenciadas* e compôs o que Bakhtin teorizara como romance polifônico¹⁰. Porém, pela força das imagens impactantes, o foco narrativo parece privilegiar a ambiência do campo de reeducação e a tentativa fracassada de formar o homem novo, o que se evidencia através de personagens como Armando, o velho Tomás e Gil.

Todavia, se a literatura moçambicana revela que na prática o homem novo não se confirmou, teoricamente o plano da Frelimo parecia ser ao mesmo tempo ambicioso e inovador, como bem aponta José Luís Cabaço:

⁷ Primo Levi, *op. cit.*, p. 37.

⁸ João Paulo Borges Coelho, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense, 1981, p. 13.

A proposta identitária da FRELIMO se consubstanciava no projecto da “criação do homem novo”. O modelo projectado repudiava o “colonial”, o “tradicional” e o “homem novo” de Gilberto Freyre, preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etno-linguísticos numa realidade “modernizadora”. Pensava-se que a deslocação estrutural criada pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacionalista, com a implícita desestruturação das principais referências tradicionais (ritos, símbolos, relações de parentesco, hierarquia linhageira, etc.), representaria uma ocasião rara para que a multiplicidade de experiências de que os militantes eram portadores se reorganizasse, através da prática e da educação científica, nos valores nacionalistas, nos rituais político-militares, nos símbolos patrióticos, nas relações interpessoais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e na organização que a guerra impunha.¹¹

Para além do passado colonial, o que não pode ser desprezado ao seguirmos os rastros da história de Moçambique através das páginas da literatura é que concomitantemente à instauração do projeto do homem novo, a guerra civil moçambicana, iniciada em 1977, arrastou-se longamente até 1992, quando a assinatura do Acordo de Paz entre Frelimo e Renamo (Resistência Nacional Moçambicana) pôs termo ao conflito. De tal modo, também devemos levar em consideração que, de 1964 a 1974, houve uma sangrenta guerra de libertação contra o colonialismo português. Em suma, podemos depreender que, em linhas gerais, excetuando-se casos isolados e talvez os poetas mais jovens, a literatura moçambicana contemporânea, majoritariamente, não apenas ressentida, mas é atravessada por todos estes traumas de guerras.

Por conseguinte, se a História insiste em ser a versão dos vencedores, malgrado o esforço da *École des Annales*, nas figuras de Lucien Febvre e Marc Bloch, em fins dos anos 1920, ou se inegavelmente “a história é uma ficção controlada”, como proferira certa vez a escritora portuguesa Augustina Bessa-Luís¹², a literatura pode e deve ter o papel de reavivar a memória e de trazer à tona subjugadas subjetividades:

¹¹ José Luís Cabaço, *Moçambique: Identidades, Colonialismos e Libertação*, Maputo, Marimbique, 2010, p. 284.

¹² Augustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Editores, 1983, p. 207.

[...] Amanhã ninguém se lembrará deste macabro gesto de nos atirarem para estes ermos espaços com a finalidade de criarem um homem novo. [...] Não há história para nós. Não há memória. Estes campos irão ser comidos pela floresta. Não restará vestígio do que fomos aqui. A selva apagará a presença humana. Nunca seremos como os outros que legaram, pelo menos, em respeito à memória, dos grandes e pequenos holocaustos, os testemunhos da sua existência. Aqui não. Aqui não haverá registo, não haverá testemunhas. Este tempo será de sonho, de ficção.¹³

Podemos constatar pelo fragmento acima que é através da escrita do próprio Ungulani Ba Ka Khosa que a analogia do homem novo com os chamados “muçulmanos” de Primo Levi pode ser articulada, sendo estes últimos, mesmo desprovidos de quaisquer forças vitais para superar a morte nos campos de extermínio, segundo Khosa, seres mais dignos que os moçambicanos, pois serão contemplados pelos registros testemunhais da história. No entanto, sabemos com Agamben que “as ‘verdadeiras testemunhas’, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo”¹⁴. Por conseguinte, o escritor moçambicano aponta o artifício linguístico utilizado para camuflar as centenas de óbitos:

Quantos eram afinal, os reeducandos? Ninguém, ao certo, podia aferir. Os mortos não podiam ser anotados, porque oficialmente não morriam, estavam em reeducação: eram os futuros homens novos. Mas, na verdade, morriam centenas e centenas de pessoas. Não havia semana que não se anunciasse mais um corpo para o milheiral.¹⁵

A plantação de milho como elemento ao mesmo tempo real e simbólico na narrativa de *Entre as Memórias Silenciadas* é de vital importância como complexa metáfora da nação e seu destino, pois os cadáveres que sucumbiam ante a ferocidade dos campos eram enterrados próximos ao local de trânsito dos reeducandos para fertilizar o solo e, posteriormente, transmutados em milho, serem comidos pelos prisioneiros. Diante disso, temos a concepção do imaginário de um país que passa fome, mas que segue determinado pelo caminho do militarismo. No entanto, é no

¹³ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴ Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. Homo Sacer, III*, Trad. Selvino J. Assmann, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 43.

¹⁵ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 86.

mínimo paradoxal querer que um novo país se desenvolva através do esforço de indivíduos considerados espúrios pela sociedade como, no caso, era o perfil dos prisioneiros dos campos. Por conseguinte, parece haver nos dois romances, sobretudo pelo caráter elíptico do desfecho, um desejo de renascimento de algo que precisa ruir para poder florescer sem máculas, tal qual o mito de fênix, cujas cinzas são a ambígua matéria a adubar a vida e a morte.

Samora Machel e as (des)medidas políticas

Eduardo Mondlane foi o primeiro presidente da Frelimo, morto em 1969, por razões até hoje pouco esclarecidas. É frequentemente retratado como símbolo de idoneidade, mentor da unidade nacional, líder nacionalista e intelectual. Como outros líderes nacionalistas revolucionários da África, teve a oportunidade de realizar seus estudos fora de seu país. Exerceu o cargo de professor, de funcionário da ONU e, o principal em sua carreira político-partidária, uniu diante de tantas dissidências as forças que compuseram a base para a constituição da Frente de Libertação de Moçambique. Após a morte de Mondlane, Samora Machel o substituiu no comando do partido e, como por ventura sucede às emblemáticas figuras que encarnam a liderança das emergentes nações, foi motivo de paradoxais epítetos: “revolucionário africano”, “demagogo”, “homem de grande coragem e determinação”, “ignorante”, “pai da nação”, “arrogante”, “vibrante símbolo de liberdade na África”. Enfim, sentimentos contraditórios pautaram a relação de Machel com a emergente nação moçambicana, mas não tardou para que ele impusesse as suas regras:

Apesar das medidas nacionalizantes e centralizadoras de poder, uma posição marxista-leninista só foi adotada em 1977, ano em que foi realizado o III Congresso do Partido. A partir desse momento, a Frelimo endureceu ainda mais seu controle sobre o país, restringindo as possibilidades de candidatura das pessoas a membro do partido. Além disso, elementos da sociedade tidos como representativos do período colonial também não podia se candidatar às eleições; obviamente, estes seriam os expoentes da oposição que enfrentaria o governo através da guerra civil.¹⁶

¹⁶ Paulo Fagundes Visentini, *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*, São Paulo, Editora Unesp, 2012, p. 113.

Diante de tal situação, não tardaram as violações dos direitos políticos e a consequente perseguição dos críticos dessa estrutura. Assim, propalavam-se falsas acusações de um sistema judiciário que não funcionava e que desestabilizava o país gerando insegurança nos indivíduos, ou seja, o quadro esboçado nada mais era que um panorama muito similar a de nações submetidas a regimes ditatoriais. Ora, para a Frelimo nesse momento houve a necessidade de criação da sua própria lei com o intuito de ocultar o verdadeiro estado de exceção, aos moldes de Agamben¹⁷, com o qual, naquela altura, a população moçambicana teve que se defrontar. Com efeito, não é ao acaso que há um *delay* de quase duas décadas para o surgimento de uma literatura que pudesse esgravatar esse movediço terreno.

Contudo, é inegável a tenacidade de Samora Machel em afinar seu discurso em direção às populações que mais o ajudariam a se estabelecer no poder:

A singularidade do perfil biográfico de Machel está em que, diferentemente da maioria dos nacionalistas africanos das décadas de 1960 e 1970, os quais tiveram suas trajetórias marcadas pelo sistema educativo colonial e pelas peregrinações para as metrópoles, Machel teve a sua vida marcada pela vivência no campo. Entre as razões do sucesso e eficácia dos discursos, além de terem sido proferidos num momento de euforia coletiva em que os moçambicanos ascendiam à independência, inclui-se o fato de ter usado como argumento de legitimidade a sua pouca escolarização, o que passou a ser apropriado como fator de identidade comum aos milhares de moçambicanos que eram (e ainda são) analfabetos.¹⁸

Tendo o palanque como palco e legitimado pela plateia formada por pessoas que sempre foram muito afeitas à oralidade, os discursos de Samora Machel pareciam profetizar um brilhante futuro para os países do bloco socialista, principalmente os da África que, à época, ainda não sentiam os efeitos colaterais que começavam a encetar uma espécie de implosão socialista em plena Guerra Fria. Eis que o governo começa a pôr em prática de forma ostensiva as suas medidas políticas:

¹⁷ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Cristiano Matsinhe, “Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano” in Peter Fry (org.), *Moçambique. Ensaios*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001, p. 214.

Para erradicar a herança colonial, uma das principais medidas adotadas pela Frelimo foi a reestruturação do modo de vida tradicional das comunidades rurais, vista como um dos mecanismos utilizados pelos portugueses para exercer sua dominação sobre o território. Isso também era parte do plano de modernização de Moçambique, que buscava reformar o direito costumeiro – aplicado no interior do país – e garantir o acesso da população a serviços de saúde e educação. No entanto, essas medidas se mostrariam controversas nos anos posteriores, pois a estratégia abrangente da Frelimo ignorou o fato de que a organização tradicional da sociedade já existia previamente à colonização Portuguesa.¹⁹

De modo geral, lucidamente Joseph Ki-Zerbo, político e historiador de Burkina Faso, concede-nos uma explicação plausível para compreendermos as práticas abusivas de quem detém o poder no meio político da África:

O verdadeiro problema consiste na maneira de conceber o político na África. O período colonial não foi uma boa preparação para a democracia. O regime colonial era paternalista e autoritário, ou mesmo totalitário. Enquanto as pessoas se consideravam como súditas e obedeciam, os colonizadores mantinham a antiga organização dos chefes e dos reinos africanos, servindo-se dessas estruturas para implantar o seu próprio poder. E todos aqueles que gravitavam em torno do poder colonial – intérpretes, guardas, funcionários subalternos africanos – tinham aprendido a comportar-se, não como representantes democraticamente eleitos, mas como homens do poder.²⁰

Dotado de uma postura radical, em nenhum momento o governo moçambicano quis negociar uma gradativa transformação social, na qual os novos paradigmas pudessem se alinhar às antigas práticas culturais. Assim, segundo Torp²¹, há três aspectos importantes na abordagem militar operada pela Frelimo que parecem ter comprometido o futuro e a eficácia de tais manobras políticas. Em primeira instância, forçar

¹⁹ Paulo Fagundes Visentini, *op. cit.*, p. 112.

²⁰ Joseph Ki-Zerbo, *Para quando a África? Entrevista com René Holenstein*, Rio de Janeiro, Pallas, 2006, p. 61.

²¹ Jens Torp, *Mozambique: politics, economics and society*, London, Frances Pinter, 1989, p. 26.

os camponeses a morar em aldeias comunitárias não foi um gesto prudente, pois num país multiétnico, enraizado por tradições milenares cuja maioria das experiências ligadas a terra e ao seu cultivo tangem o sagrado, o deslocamento involuntário imposto pelo representante da nação, evidentemente, não poderia ser simples como o movimentar de peças num jogo de tabuleiro.

Em segundo lugar, pessoas sem trabalho apropriado eram expulsas das grandes cidades e frequentemente levadas para lugares longínquos, isto é, indivíduos acostumados ao meio urbano, abruptamente trasladados pelo férreo braço do governo, encontravam-se repelidos de seus locais de pertencimento para engrossar as hostes da chamada Operação Produção. Por último, o alistamento obrigatório dos homens no exército, o qual fora realizado de modo equívoco e aleatório também foi motivo de muito descontentamento. Diante disso, Ungulani Ba Ka Khosa nos ajuda a lançar luz sobre o debate:

A desolação, o desencanto e o silêncio imperante nas pessoas prendia-se às crescentes e impunes iniquidades dos camaradas, nas ordens e execuções sem paralelo na história dos jovens e velhos da nação nascente. E o pior, de facto, que lhes aconteceu nos últimos tempos foi a Operação Produção. Foi uma operação maiúscula. Em ordens acertadas e desacertadas, militares, polícias, paramilitares, milícias e outros voluntários, puseram-se ruidosamente nas ruas, prendendo gente jovem e adulta, bastando para o mando a não apresentação de um documento identificativo de ocupação em fábrica ou cooperativa em falência, um arrelio com as autoridades políticas dos bairros residenciais, uma desavença sem valor disciplinar com o superior hierárquico, um adúltero a querer-se livre do cônjuge, uma prostituta da noite, os bêbados incorrigíveis, os drogados, enfim, os que em classificação não criteriosa eram chamados de ociosos da sociedade. Esses teriam que ir produzir na província mais desabitada e rica do país. Era o Niassa que já albergava os reeducandos e que agora se prestava a receber novos inquilinos.²²

Em *Campo de Trânsito*, João Paulo Borges Coelho esboça através do Chefe da Aldeia o modelo de personagem atávico, já de avançada

²² Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 116.

idade, mas zeloso de sua ancestralidade, incrédulo em relação ao futuro e incorruptível com as questões relativas às tradições seculares de seu povo. Dessa forma, em diálogo com Mungau, protagonista do romance, o velho nos dá pistas para compreendermos através da ficção o autoritarismo no manejo geográfico das populações:

“A miséria em que vivemos é recente”, diz. “Data da altura em que tivemos de mudar a Aldeia para este local. As autoridades diziam que aqui havia mais água, que a terra era mais fértil. Mas a verdadeira intenção que tinham era instalar prisioneiros no local onde antes vivíamos. Tirar-nos de lá para criar o Campo Antigo. Tirar-nos de perto da floresta onde enterrávamos os nossos mortos, onde o Chefe Original viveu com as suas nove mulheres, os seus torreões e os seus animais alados!”²³

Na diegese de *Entre as Memórias Silenciadas*, a personagem do velho Tomás, cujo modo de se expressar é fundamentalmente estabelecido por aforismos e provérbios da oralidade africana, causa de imediato um efeito de estranheza e hermetismo nos leitores. Será ele a deter, no campo de reeducação, o maior apego às antigas tradições religiosas, sendo esse o seu grande “pecado” frente às autoridades da Frelimo para ter se tornado prisioneiro.

Por ser idoso, foi descartado do serviço diário comum aos outros reeducandos, o que o diferencia dos demais indivíduos em processo de reeducação. Dessa forma, cumpre com extremo rigor o ofício que se autopropôs de pintar as cruzes dos mortos que sucumbiam diante das selvagens condições dos campos. Ora, o velho Tomás estava plenamente ciente de sua condição: “Ao clamar pelos deuses, fui irradiado do convívio dos heróis. Dizem-me tribalista, reacionário, retrógrado”²⁴. De resto, ao propor o homem novo no contexto entusiasmado da independência e tentar sufocar toda mítica africana que regia a vida e, talvez, mais ainda, a morte, a estrutura marxista-leninista imposta aos moçambicanos pelo governo de cariz socialista se erigia com evidentes fissuras, as quais fatalmente seriam a causa, dentre outras, do desabamento estatal num futuro próximo:

[...] A morte não era uma despedida. A ninguém era permitido saudá-la (no campo de reeducação) com as orações e os silêncios do sul, os cânticos e as bebedeiras

²³ João Paulo Borges Coelho, *op. cit.*, p. 117.

²⁴ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 151.

em memória do morto, como é prática em certas zonas do norte do país, ou o sigiloso ritual fúnebre, a par do apressado adeus ao morto, em diferentes zonas do centro do país, ficamos órfãos das nossas liturgias, dos nossos ritos funerários, do nosso apego à ancestralidade, das nossas preces, dos nossos santuários, dos nossos espíritos protectores.²⁵

Considerações finais

Todorov²⁶ afirma que a memória não se opõe ao esquecimento, os dois termos contrastantes são, no caso, o apagamento e a conservação, pois a memória é sempre e necessariamente uma interação entre esses dois termos. Dessa maneira, a memória se iguala à história em seu modo de seleção do passado como construção intelectual e não como um fluxo exterior ao pensamento. Nesse sentido, Ana Mafalda Leite nos ajuda a concluir o tema:

Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado. Se a historiografia não permite, a maioria das vezes, a abordagem das narrativas marginais, das vivências esquecidas, e das emoções que com elas foram experienciadas, a literatura pode ser campo para a invenção de diversas formas de narrativa, em que a pesquisa histórica e antropológica repõe acontecimentos e eventos singulares, envolvidos no desconhecimento, ou caídos no esquecimento.²⁷

Se por um lado, em entrevista concedida a Michel Laban²⁸, Ungulani Ba Ka Khosa relata que exerceu atividade docente nos campos de reeducação do Niassa e que, naquela altura, pelo fato de ter testemunhado as atrocidades para a instituição do homem novo em seu país, percebeu a necessidade de se valer da literatura para poder expressar

²⁵ *Ibid.*, p. 157.

²⁶ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

²⁷ Ana Mafalda Leite, “Reescrever os limiares da História para repensar a nação” in Ana Mafalda Leite, Hilary Owen, Rita Chaves e Livia Apa (org.), *Nação e Narrativa Pós-colonial I. Angola e Moçambique – Ensaio*, Lisboa, Edições Colibri, 2012, p. 109.

²⁸ Michel Laban, *Moçambique: Encontro com Escritores*, vol. III, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, p. 1052.

sua indignação, por outro, João Paulo Borges Coelho é um conceituado professor de História Contemporânea de Moçambique e da África Austral na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo. Portanto, esses dois “escritores-historiadores”, munidos de conhecimentos históricos notáveis, através da literatura parecem forçar a autocritica da Frelimo em relação a esses primeiros anos de gestão no pós-independência e, dessa forma, promover uma ruptura do silenciamento em torno de experiências outrora traumáticas. No entanto, uma vez que muitos políticos dessa época ainda hoje deambulam nas malhas do poder e da política moçambicana, podemos considerar que a atitude de ambos os autores é um tanto quanto corajosa e imprescindível.

Enfim, os romances moçambicanos por nós analisados podem configurar um material de extremo valor para a promoção da alteridade em dias nos quais a preocupação em consolidar o individualismo e construir muros é cada vez mais exacerbada. Com efeito, o desfecho elíptico das narrativas nas quais o fim parece encetar o princípio é muito significativo. Resta-nos saber se esse reinício brotará em campo fertilizado com as experiências que apontam para a legitimidade da democracia e a valorização da espessura humana ou se “a nossa vida, a vida de centenas e centenas de pessoas, caberá, quando muito, em duas ou três frases, no corpo mais diminuto dos caracteres da língua escrita da nossa memória”²⁹.

²⁹ Ungulani Ba Ka Khosa, *op. cit.*, p. 162.

« Nenhum gesto de pasmo » : l'absurdité dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago

Sara Grünhagen*

Résumé

Le roman *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago, affiche d'emblée la référence à partir de laquelle il se construit : l'univers hétéronymique de Fernando Pessoa. L'appropriation de Saramago est cependant loin de se limiter au cadre des personnages et des thèmes ; elle s'étend à la transposition et à la recreation d'un style qui se distingue, notamment, par son caractère métaleptique. Soulignant le dialogue que ce récit établit avec l'histoire, en particulier avec l'histoire portugaise marquée par la dictature salazariste, j'essaierai de montrer dans cet article

* Doctorante en Études Lusophones à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, en cotutelle avec l'Université de Coimbra, sous la direction d'Olinda Kleiman et Carlos Reis. Titulaire d'un master en Littérature Portugaise à l'UERJ et d'une licence bilingue Portugais/Anglais à l'UFPR, au Brésil, elle est actuellement lectrice de Portugais et coordinatrice de l'examen CELPE-Bras à l'Université Paris 3. Elle est également traductrice et a traduit des auteurs tels que Zadie Smith, Elizabeth Strout, Donna Tartt et Edward St. Aubyn. E-mail : sara.grunhagen@gmail.com

la manière dont l'intersection entre le plan discursif et le plan narratif renforce le questionnement idéologico-critique proposé par le roman, qui, par l'absurdité que pointe la métalepse, porte également au premier plan l'absurdité des spectacles dictatoriaux de l'histoire et de la passivité de ses spectateurs.

Mots-clés : José Saramago, Fernando Pessoa, métalepse, absurdité, dictature salazariste

Resumo

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, deixa claro desde o início a referência a partir da qual se constrói: o universo heteronímico de Fernando Pessoa. A apropriação de Saramago, porém, vai muito além de personagens e temas, estendendo-se à transposição e recriação de um estilo, que se destaca, por exemplo, por seu caráter metaléptico. Enfatizando o diálogo que essa narrativa estabelece com a história, em especial a história portuguesa marcada pela ditadura salazarista, buscarei mostrar neste artigo o modo como o entrecruzamento entre plano discursivo e plano narrativo potencializa o questionamento ideológico-crítico proposto pelo romance, que, através do absurdo para o qual a metalepse aponta, coloca também em evidência o absurdo dos espetáculos ditatoriais da história e da passividade de seus espectadores.

Palavras-chave: José Saramago, Fernando Pessoa, metalepse, absurdo, ditadura salazarista

Neste oásis de paz assistimos, compungidos,
ao espectáculo duma Europa caótica e colérica.

José Saramago

Dans un texte où il s'explique sur ses hétéronymes, ainsi que sur la biographie et l'œuvre de chacun d'entre eux, Fernando Pessoa déclare : « Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma

vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja »¹.

J'oserai dire que l'hétéronomie aujourd'hui ne demande pas à être défendue, et que l'univers créé par Pessoa est devenu une sorte de canon. Cet univers porte la marque de ces « êtres » certes sans existence, mais présentés comme des *figures* dotées d'une personnalité et d'un style propres, qui se manifestent dans les formes poétiques utilisées, dans les thèmes abordés, bref, dans les caractéristiques et les préférences de chacun. Dans cette attribution d'une singularité à des discours divers qui peuvent être considérés comme porteurs de la « fonction auteur »², la différence de l'hétéronyme par rapport au personnage traditionnel est marquée ; dans les mots de Pessoa, bien que la substance soit la même, la forme est déjà autre : « Há autores que escrevem dramas e novelas ; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e ideias às figuras [...] Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa. »³ Pourtant, Pessoa va au-delà de la création de figures indépendantes, qui dialoguent, échangent des lettres et s'influencent mutuellement ; il met sur le même plan ces êtres fictifs, les hétéronymes, et leur créateur, l'orthonyme. Cette coexistence est présentée comme toute naturelle : « Se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo. »⁴

Dans cette énonciation du croisement de deux niveaux, celui de Pessoa, auteur, et celui de Ricardo Reis, son hétéronyme, on a un aperçu du mouvement métalectique qui constitue la base de la création du poète portugais. Sans entrer dans les subtilités de ce que serait l'« œuvre » de Pessoa, composée de publications et de textes épars, on voit que les phénomènes d'hétéronymie et d'orthonymie franchissent la frontière qui sépare l'auteur et ses créatures et, ce faisant, effacent, tout en les

¹ Fernando Pessoa, *Prosa íntima e de autoconhecimento*, Richard Zenith (dir.), Porto, Assírio e Alvim, 2017, p. 144.

² Je récupère ici l'idée de « fonction auteur » de Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits III*, 1976-1979, Gallimard, 1994, p. 82-3. Parmi d'autres aspects, le nom propre, les relations d'appropriation et d'attribution et la position dans le discours sont des marques de ce qui pourrait définir un auteur, et Pessoa renforce ces traits dans la création de ses hétéronymes.

³ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

questionnant, les frontières entre le réel et le fictionnel. Il s'agit donc de métalepse, au sens où Genette en parle, en tant que figure métonymique qui désigne le passage toujours transgressif d'un niveau narratif à un autre, mais aussi en tant que « manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »⁵.

C'est précisément cet univers métalectique que Saramago récupère dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*). Publié en 1984, le roman prend forme autour de la figure de l'hétéronyme Ricardo Reis et suit au plus près les données biographiques qui lui avaient été attribuées par Fernando Pessoa, à commencer par le fait qu'il n'était pas mort, comme c'était le cas d'Alberto Caeiro, par exemple. Le titre du livre annonce déjà la fin du récit et renforce d'emblée l'appropriation de l'hétéronyme transformé en personnage et le destin réservé à ce dernier dans cet autre plan fictif.

Selon la biographie créée par Pessoa, Ricardo Reis, né en 1887 dans la ville de Porto, est un médecin monarchiste qui, marquant son opposition au régime républicain établi au Portugal, s'est exilé volontairement, en 1919, au Brésil⁶, d'où il est rapatrié par José Saramago. Dans le roman, suite à la mort de Fernando Pessoa, survenue le 30 novembre 1935, Ricardo Reis débarque à Lisbonne après seize années d'absence, comme si la mort de son créateur avait déclenché une crise d'identité et l'avait forcé de rentrer chez lui, en quête de réponses. L'hétéronyme surgit d'abord avec le profil et les caractéristiques qu'on lui connaît : c'est un individu froid et austère, qui cherche à se tenir le plus possible à l'écart du monde, un médecin et un poète à ses heures libres, dont le style se distingue par un langage érudit, par l'usage de l'ode, par des thèmes et des figures récurrents, tels que les dieux, la mort, le temps, le caractère éphémère de la vie. Ricardo Reis est donc le classique représenté et c'est en tant que tel qu'il fera l'objet d'un questionnement et d'une déconstruction tout au long du roman, comme si le genre lui-même forçait le poète à descendre de sa tour d'ivoire pour rejoindre la vie

⁵ Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

⁶ Fernando Pessoa, « Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 », in *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, p. 97.

prosaïque des hommes⁷, appelés à faire face aux drames de leur époque.

Dans cette *refiguration*⁸ et cette déconstruction de Ricardo Reis, l'« absurdité » évoquée par Pessoa, dans sa défense contre d'éventuels reproches sur sa façon de « parler ainsi de qui n'a jamais existé », a de fortes répercussions. Ce n'est pas le fait du hasard si la citation de Pessoa dont il est question ici constitue l'une des épigraphes de *L'année*, et le dialogue avec Pessoa se fait à la fois dans la *substance* et dans la *forme*, pour reprendre les termes du poète ; il y a, autrement dit, une continuité qui se manifeste non seulement dans l'histoire de l'hétéronyme lui-même, avec tous les attributs qui lui sont propres, mais aussi dans une certaine façon de parler de cet hétéronyme, par métalepse, par exemple. Et ainsi, la rencontre avec Ricardo Reis, dont Pessoa affirmait qu'elle était tout à fait possible et naturelle, se produit effectivement dans le roman de Saramago :

E não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar.⁹

L'absurdité, qui ne cesse ici de respecter la logique, est un mot-clé de la métalepse et réapparaît souvent dans le roman de Saramago¹⁰. L'absurdité s'identifie à la métalepse parce qu'elle renvoie à la transgression des seuils de la fiction, comme celui qui sépare le monde du créateur du monde de ses créatures. En faisant en sorte que Ricardo Reis retrouve, dans le roman, son créateur, déjà mort, et cela en dialogue avec le texte et le style

⁷ Cette image est récurrente dans le livre, comme on le voit dans l'extrait suivant : « e não lhe fará mal nenhum descer uma vez por outra das altitudes rarefeitas em que costuma abonar-se, para ver como se fabrica o pensar comum, como alimenta ele o comum pensar ». José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 153.

⁸ Je fais référence au concept de « figuração » proposé par Carlos Reis, à ne pas confondre avec la caractérisation du personnage. Allant bien au-delà d'une description, la figuration remet en question aussi des éléments de l'ordre du discours. Cf. Carlos Reis, *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 27-8.

⁹ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984, p. 86.

¹⁰ Par exemple, *ibid.*, p. 27, 71, 88, 100, 181, 305, 351.

du poète, Saramago procède à une deuxième fictionnalisation de ce qui, en un sens, était déjà métalepse¹¹. Mais, au-delà de la question productive de la recréation fictive, la transformation de l'univers de Pessoa et la présence de ce que j'ai appelé l'absurdité, renforcée par la figure de la métalepse, servent une élaboration idéologique qui interroge l'histoire ou le « réel », que la confrontation avec la fiction fera paraître plus absurde encore en raison du caractère tragique qui marque la période historique mise en cause.

Tout d'abord, le personnage de l'hétéronyme est effectivement un lieu privilégié d'affirmation idéologique dans le roman, comme l'ont souligné Carlos Reis et Ana Cristina Lopes¹². Dans ce récit intertextuel qui se construit ouvertement comme une « mosaïque de citations »¹³, on pourrait dire que Saramago se propose de poursuivre le geste créatif de Pessoa et que, par la prose, à présent, il cherche, à son tour, à « arracher » Reis à son « faux paganisme »¹⁴. Inséré dans un nouveau contexte, Ricardo Reis est confronté à son propre point de vue selon lequel « Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo »¹⁵, propos également placé comme épigraphe du roman et qui traverse le texte sous la forme de citations directes et indirectes. Ce vers a fait une forte impression sur Saramago, qui en a fait état à plusieurs reprises, notamment lors d'entretiens où il dit que Ricardo Reis a été le premier hétéronyme de Pessoa avec lequel il a été en contact, et que, bien qu'il ait été fasciné par sa poésie, cette posture de spectateur l'avait bouleversé, à tel point que ce vers en particulier a eu une forte influence sur son écriture¹⁶. Il constitue le point de départ du livre, qui pousse Ricardo Reis sur la scène des événements dramatiques de

¹¹ Carlos Reis le suggère déjà dans « Narratologia(s) e teoria da personagem », *Figuras da ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 21.

¹² Carlos Reis et Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 318.

¹³ Julia Kristeva, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

¹⁴ D'après l'expression de Pessoa : « Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via » (Pessoa, « Carta a Adolfo Casais Monteiro », p. 96).

¹⁵ Fernando Pessoa, *Poesia completa de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 36.

¹⁶ Fernando Gómez Aguilera, *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 205.

l'année 1936. L'une des questions posées par le livre est donc : face à un spectacle ou à une tragédie qui frôle l'absurde est-il possible de se poser en spectateur, de se tenir à l'écart du monde ? L'usage qui sera fait du poème « Les joueurs d'échecs » est emblématique de cette indifférence à laquelle Reis aspire ; il traite de deux joueurs d'échecs qui restent inébranlables dans leur jeu alors même qu'une guerre se déroule autour d'eux.

Ardiam casas, saqueadas eram
 As arcas e as paredes,
 Violadas, as mulheres eram postas
 Contra os muros caídos,
 Trespassadas de lanças, as crianças
 Eram sangue nas ruas...
 Mas onde estavam, perto da cidade,
 E longe do seu ruído,
 Os jogadores de xadrez jogavam
 O jogo de xadrez.¹⁷

Dans le roman, Ricardo Reis est en effet présenté comme un joueur essayant de rester concentré sur son propre jeu et indifférent aux tragédies qui se déroulent sous ses yeux :

Esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez [...] caíam cidades e povos sofram, cesse a liberdade e a vida, por nossa parte imitemos os persas desta história.¹⁸

Cependant, le roman se passe dans une période historique qui offre un spectacle particulièrement cinglant, ce qui apparaît d'une manière expressive dans le livre et qui rend l'impassibilité voulue par Reis de plus en plus difficile. Ainsi, tout au long du récit, les événements suivants sont tantôt mis en évidence tantôt mentionnés en passant : la croissance du fascisme en Italie et l'invasion de l'Éthiopie par les

¹⁷ Fernando Pessoa, *op. cit.*, 2007, p. 51.

¹⁸ José Saramago, *op. cit.*, p. 336.

armées italiennes¹⁹ ; l'intensification du pouvoir d'Hitler en Allemagne, la dénonciation du pacte de Locarno et l'occupation de la Rhénanie, ainsi que de fortes campagnes de propagande nazie, dont le Portugal est également la cible²⁰ ; les révoltes et les grèves des ouvrières en France²¹ ; les élections en Espagne remportées par la gauche mais rapidement suivies d'une tentative de coup d'État militaire qui déclenche la guerre civile, faisant plus de deux mille morts dans le massacre de Badajoz²² ; et, dans le contexte portugais, la consolidation de l'État Nouveau et du pouvoir de Salazar²³, avec des actions populistes et un fort mouvement nationaliste²⁴, la création de la Mocidade Portuguesa, inspirée de la Jeunesse Hitlérienne et bénéficiant d'un fort soutien de la population²⁵, les mobilisations contre le communisme et la création de la Légion Portugaise²⁶, et enfin la révolte des marins, qui n'aboutira pas, et qui clôt le livre²⁷.

Ces événements sont souvent présentés de manière indirecte, soit par les journaux que Ricardo Reis lit, soit à travers des situations vécues et des conversations avec les autres personnages du récit. À chaque nouvel épisode, le poète s'emploie à rester à l'écart du conflit ; il veut simplement lire le journal et regarder, passif, les événements²⁸. Mais cet éloignement devient de plus en plus ardu, jusqu'à devenir impossible, puisque même les drames lointains interviennent dans sa vie, s'imposant à l'attention du joueur d'échecs absurdement concentré sur son propre jeu. C'est en ce sens que le récit reprend à plusieurs reprises le poème clé de la posture de Ricardo Reis :

¹⁹ Voir en particulier *ibid.*, p. 172-173, 292, 333.

²⁰ Voir, respectivement, *ibid.* p. 288 ; 223 ; 239, 406.

²¹ *Ibid.* p. 332, 391.

²² Voir, respectivement, *ibid.* p. 170, 290, 415-416 ; p. 439-440.

²³ *Ibid.* p. 91-93.

²⁴ *Ibid.* p. 122, 172 ; 289, 333.

²⁵ *Ibid.* p. 406, 422.

²⁶ *Ibid.* p. 449.

²⁷ *Ibid.* p. 459.

²⁸ Le journal est, dans le roman, emblématique de cet éloignement ; Reis apparaît constamment avec un journal, non pas parce qu'il serait un « leitor assíduo », mais parce que « por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconsequentes mensagens » (*ibid.* p. 55).

Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas [...] em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez.²⁹

Une transformation s'opère et se renforce dans le croisement entre ce que Ricardo Reis lit dans le journal sur la guerre éthiopienne et son poème sur les joueurs d'échecs. Ici, comme dans d'autres passages, les contradictions entre le personnage et l'hétéronyme Reis s'intensifient, puisque l'on perçoit un écart entre l'indifférence à laquelle il aspire et la façon dont il finit par se comporter. Malgré lui, il s'implique dans les événements.

Il faut souligner que la position de spectateur désirée par Reis et mentionnée dans plusieurs passages du roman est cruciale non seulement parce qu'elle marque cette transformation de l'hétéronyme, mais aussi parce qu'elle est très représentative du moment où se déroule l'action. Pour que la machine autoritaire fonctionne bien, il faut également des spectateurs apathiques, passifs, conformistes ; il faut des joueurs contents de leur jeu et indifférents à l'absurdité des spectacles alentour.

L'épisode dans lequel Reis se mêle à la foule pour assister à la scène du « théâtre de guerre » promue par le gouvernement renforce cette idée du peuple en tant que spectateur passif, dont la liberté se limite à assister. On apprend ainsi que “irá Lisboa assistir a um espectáculo inédito, a saber, um simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa”³⁰, dont le but est d'enseigner à la population à se protéger en cas de bombardement – et cela à la suite des premiers mouvements de résistance des marins. Le spectacle, fait aussi pour distraire et détourner l'attention du peuple, est déconstruit par le récit, qui met l'accent sur l'absurdité de la situation, dont il souligne les contradictions en même temps que la mauvaise performance des acteurs :

²⁹ *Ibid.*, p. 334-335.

³⁰ *Ibid.*, p. 376.

Também não teve salvação uma força de infantaria que se dirigia para o Rossio, dizimada até ao último homem, ainda hoje está por saber que raio ia fazer uma força de infantaria a um local que, segundo o humanitário aviso do inimigo, seria severamente bombardeado, como logo a seguir se viu, esperemos que o lamentável episódio, vergonha do nosso exército, não caia no esquecimento e o estado-maior seja levado a conselho de guerra para fuzilamento colectivo, sumário.³¹

L'ironie de ce passage joue avec le fait que “foi tudo uma brincadeira”³², ce qui autoriserait à souhaiter même la fin de ceux qui font le spectacle. Toutefois, en face de la scène, Ricardo Reis se souvient du spectacle des bombardements d’Urca et de Praia Vermelha, auxquels il avait assisté de loin au Brésil, mais dont les conséquences ont été autrement plus dramatiques : “o pior foi terem os jornais, no dia seguinte, dado notícia de mortos reais e feridos verdadeiros.”³³

Placé devant les événements de l’époque, Ricardo Reis est confronté à la gravité de la situation et il se rend compte qu’il n’aura pas la possibilité de s’en tenir à sa posture de simple observateur. Mais c’est lorsqu’il devient la cible de la répression qu’il subit un changement plus brusque, car sa position change : il n’est plus un simple spectateur ennuyé ; il a un rôle dans ce dangereux spectacle. Peu de temps après son arrivée à Lisbonne, il est l’objet d’une enquête absurde de la Police de Vigilance et Défense de l’État (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, PVDE), dont la renommée est connue de Lídia, une des muses de sa poésie que Saramago réinvestit dans le roman comme femme de chambre de l’hôtel dans lequel il séjourne et avec qui il entretient une liaison amoureuse. Le frère de Lídia est un marin militant qui lui enseigne que “não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem”³⁴, contrairement à la position de Reis. Ainsi, à travers elle, “Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, eles são as torturas,

³¹ *Ibid.*, p. 377.

³² *Ibid.*, p. 378.

³³ *Ibid.*, p. 378. Le passage fait référence au « Soulèvement communiste » (Intentona Comunista) de 27 novembre 1935.

³⁴ *Ibid.*, p. 436.

ele são os castigos, eles são os interrogatórios a qualquer hora³⁵. Mais il n'y a pas que Lídia qui a entendu parler de la PVDE ; tout le monde à l'hôtel change d'attitude à l'égard de Ricardo Reis, désormais décrit comme « suspect », ce qui le contraint à chercher un autre endroit où habiter à Lisbonne.

Il s'avère que ce premier interrogatoire se passe mal, puisque le personnage se montre agacé par la situation dans laquelle on le place, ce qui conduit la PVDE à approfondir l'enquête. C'est à ce moment qu'apparaît la figure de Victor, agent emblématique de cette police politique et qui, dès le début, se distingue par une odeur répulsive d'oignon, qui revient souvent dans le livre comme une sorte de *leitmotiv*, à la manière de la chanson que le tueur de *M le maudit* siffle dans le film de Fritz Lang (1931). Par le biais de la mention récurrente de l'odeur d'oignon, le lecteur identifie la présence de Victor à la poursuite de Reis, ce qui installe un climat de suspense et d'oppression qui a de nombreuses similitudes avec la société et la période de l'entre-deux-guerres du film du cinéaste autrichien.

L'enquête réalisée par Victor forme une sorte de labyrinthe dans le livre : les événements sont racontés indirectement et on ne sait pas exactement ce qu'il cherche ni pourquoi il le cherche, ce qui contribue à renforcer l'absurdité de la situation³⁶. L'un des derniers chapitres du livre débute précisément par la description d'une importante mission à accomplir : Victor doit tendre un piège dans une maison où un suspect se cache, et toute l'action est racontée comme dans un roman policier, de manière à donner à penser que Ricardo Reis est la cible. Victor étant le « cerveau » de l'opération, la description de la violence est à son comble ; le lecteur est ainsi porté à croire que la mort de Ricardo Reis annoncée dans le titre est proche, d'autant plus que l'ouvrage est à son point d'achèvement.

On apprend finalement, à l'aide d'indices et de suggestions, qu'il s'agit juste d'un autre spectacle : « É a vez do Victor [...] são os vizinhos que ajudam à festa, não se atrevem a entrar no palco mas iluminam o

³⁵ *Ibid.*, p. 191.

³⁶ « É verdade, um rasto de cebola, o seu amigo Victor parece não ter desistido de o vigiar, Mas isso é absurdo, Você o saberá » (dialogue entre Fernando Pessoa et Ricardo Reis, *ibid.*, p. 369).

cenário [...] então o realizador diz, Corta. »³⁷ On assiste à une scène du tournage de *A revolução de maio*, réalisé par António Lopes Ribeiro, un film de propagande idéologique sorti en 1937, dont l'action se passe en 1936. Le film fait l'éloge de la PVDE, transformée plus tard en PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), qui est représentée comme une agence chargée de protéger le pays et, ce qui est plus inquiétant, comme un garde en sentinelle qui sait tout de tous³⁸.

Mais la tonalité quelque peu comique sur laquelle s'achève la scène du tournage fait place à un autre ton, plus sombre : « Outros assaltos se estão premeditando. »³⁹ Le spectacle, non plus fictif mais réel, devient trop proche et menaçant, entraînant une violence qui ne peut pas passer inaperçue même pour le spectateur le plus têtue.

Peut-être, justement pour que Reis puisse continuer à être ce qu'il est, son destin est déjà annoncé dans le titre du livre et achevé à la fin de l'intrigue dans laquelle il est inséré. Après tout, seule la mort peut offrir la possibilité de se positionner en spectateur passif ; et pourtant, même cela est remis en question par Pessoa :

Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos [...] e contudo eu não me sinto como se apenas assistisse, ou, se realmente assisto, não sei o que em mim assiste, todos os meus actos, todas as minhas palavras, continuam vivos, avançam para além da esquina a que me encosto.⁴⁰

La présence de Fernando Pessoa dans un roman dans lequel la plupart des personnages sont fictifs est fortement métalectique⁴¹, et le poète orthonyme s'impose précisément comme l'interlocuteur qui attirera constamment l'attention de Reis sur l'absurdité de sa position

³⁷ *Ibid.*, p. 410 e 412.

³⁸ Comme il ressort de la séquence du film, dans ce contexte « qualquer pobre-diabo pode estar a ser vigiado ». Cf. Orlando Raimundo, "O elogio da polícia política", *António Ferro : o inventor do salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*, Alfragide, Leya, 2015, p. 226.

³⁹ Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 413.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 159-160.

⁴¹ « Seule la longue habitude que nous avons du roman dit historique [...] nous empêche de percevoir le caractère transgressif de leur présence 'réelle' dans un monde de fiction », Genette, *op. cit.*, p. 130.

de spectateur⁴². Reis décide néanmoins, à la fin, d'accompagner son créateur et il ne lui survit que pendant les neuf mois durant lesquels Pessoa pourrait rester sur Terre comme un souvenir, avant d'être totalement oublié, en une forme de pendant des neuf mois avant la naissance⁴³. Mort, le personnage de Ricardo Reis pourrait maintenant se contenter du spectacle du monde, qui, dès lors, « não promete soberbas felicidades »⁴⁴.

L'inquiétude qu'un roman comme *L'année* peut provoquer est sans doute due à la période historique dans laquelle se situe le récit, avec ses spectacles absurdes et ses agents et spectateurs irrationnels. Elle résulte aussi de son style métaleptique, marqué par la refiguration et la démystification à la fois de Ricardo Reis et Fernando Pessoa, ainsi que par le croisement de différents niveaux, y compris celui de la diégèse avec celui des spectacles promus par le gouvernement dictatorial. Mais les deux choses, la *substance* et la *forme*, comme disait Pessoa, sont profondément liées : le plus troublant de la métalepse est ce mélange de niveaux, et, dans un roman qui établit un dialogue fort avec l'histoire, l'effacement des frontières entre réel et fictionnel apporte un risque supplémentaire pour le lecteur, qui peut soudainement se voir aussi comme un personnage possible de ce récit. C'est en ce sens que les jeux métaleptiques du roman renforcent sa dimension idéologico-critique, car le récit en question, qui entraîne le lecteur dans l'œuvre, parle d'une période historique particulièrement sombre, qui peut à tout moment déborder du livre. Soulignant le risque de ce mouvement, le roman n'invite pas le lecteur à participer à l'histoire, mais à ne pas lui permettre de se répéter.

Le cycle du roman, qui commence par "Aqui o mar acaba e a terra principia"⁴⁵, se ferme ainsi avec une seconde allusion, inversée, au vers de Camões : "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera."⁴⁶ *L'année* s'affirme ainsi comme une lecture et une relecture de la littérature et de l'histoire à travers cette intertextualité, ainsi que dans l'intervention du narrateur qui annonce un avenir possible, quoique lointain, que le

⁴² Par exemple, Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 128, 199, 304.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 465.

lecteur est censé imaginer et désirer : la fin de la dictature salazariste, le 25 avril (la Révolution des Œillets) et, peut-être, même un autre Ricardo Reis. En mettant en scène la brutale ascension du fascisme en Europe, d'une façon générale, et la violente consolidation de l'État Nouveau de Salazar au Portugal, ce que le roman semble questionner, c'est la possibilité de rester indifférent et de ne pas s'impliquer face à l'autoritarisme et à la tragédie du monde. Le « Nenhum gesto de pasmo » dont Pessoa parlait à propos des hétéronymes prend chez Saramago une tout autre dimension, puisque la métalepse et l'absurdité forcent le lecteur à « s'étonner » ; elles ne suspendent pas son « incrédulité », mais sa « crédulité »⁴⁷. Entre l'histoire et la fiction, la littérature s'impose ici comme forme de résistance et de protestation non seulement contre les discours fascistes en vigueur en Europe dans les années 1930, mais également contre la nostalgie dangereuse d'un passé totalitaire qui ne cesse de hanter le présent.

⁴⁷ Comme le fait remarquer John Pier, “Called into question is the Coleridgean “willing suspension of disbelief” [...] with metalepsis, it is the reader’s belief, not disbelief, that is suspended », John Pier, « Metalepsis », in Peter Hühn et al. (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, 2009, p. 193.

Mythologie salazariste X Contre-mythologie o'neillienne : une approche historico-poétique de l'État Nouveau

Ana Ferreira Adão*

Résumé

En 1932, la liberté des Portugaises et des Portugais est bouleversée par la prise de pouvoir d'António de Oliveira Salazar. L'idéologie salazariste se fonde sur plusieurs mythes qui légitiment le contrôle absolu du leader sur l'État et inaugurent une ère de misère politique, économique et sociale dans le pays. Jusqu'à la fin du régime en 1974, la période salazariste est, pour le poète Alexandre O'Neill, une époque stimulant une poésie libertaire et révolutionnaire. Cet article propose une réflexion sur la poésie o'neillienne et sa dimension contre-mythologique dans la mesure où celle-ci conteste une mythologie dictatoriale, réinventant l'imagerie symbolique du pays et du peuple portugais pour en faire le socle sur lequel auraient été fondées les va-

* Docteure en Littérature Portugaise à Sorbonne Université avec la thèse intitulée « Alexandre O'Neill : du surréalisme tardif à une poétique du réel » sous la direction de Fernando Curopos et soutenue le 2 décembre 2017. Chercheuse attachée au CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires des Mondes Ibériques Contemporains). E-mail : aninhafadao@gmail.com

leurs et les mœurs de l'*Estado Novo*¹. La poésie d'O'Neill entend déconstruire les mythes de ce système totalitariste qui aura duré près de 50 ans.

Mots-clés : Alexandre O'Neill, salazarisme, poésie portugaise

Resumo

Em 1932, a liberdade do povo português é abalada pela tomada de poder de António de Oliveira Salazar. A ideologia salazarista funda-se em mitos que legitimam o controle absoluto do líder sobre o Estado e estabelecem uma era de miséria política, econômica e social no país. A época histórica vivida por Portugal durante e depois da Segunda Guerra Mundial até o fim do regime, em 1974, é, para o poeta Alexandre O'Neill, um terreno propício a uma prática poética libertária e revolucionária. Este artigo propõe uma reflexão sobre a poesia o'neilliana e sua dimensão contramitológica, na medida em que esta contesta a mitologia ditatorial fundadora do imaginário do país e do povo português como portadores dos valores e da moral do Estado Novo. Uma das propostas da poesia de O'Neill é a desconstrução dos mitos desse sistema totalitário que terá durado quase 50 anos.

Palavras-chave: Alexandre O'Neill, salazarismo, poesia portuguesa

Le Portugal est progressivement privé de liberté durant la longue période salazariste qui traverse le XX^e siècle. Le « Peuple » salazariste est politiquement et socialement façonné par des valeurs fondées sur trois concepts centraux – Dieu, Patrie et Famille – et pour l'acceptation de ce qu'António Oliveira Salazar impose comme la « vraie identité portugaise ». Le système totalitaire édifié par le chef d'État parvient à se maintenir, à l'écart du reste de l'Europe, en dépit de ses similitudes avec d'autres systèmes totalitaires ayant existé dans l'histoire européenne de ce siècle. Malgré la fin de la Seconde Guerre Mondiale et la chute des totalitarismes de l'Axe, le Portugal salazariste a su se réinventer et durer. Par le biais d'une politique intrusive et de la mise en place d'un gouvernement qui intervient

¹ L'*Estado Novo* est le régime politique autoritaire, autocratique et corporatiste en vigueur au Portugal pendant 41 ans sans interruption, depuis la Constitution de 1933 jusqu'à la Révolution des Œillets du 25 avril 1974.

quotidiennement dans les coutumes et les comportements des Portugaises et Portugais, se crée une mythologie qui enracine les valeurs du système et, ce faisant, les nourrit de manière continue.

Il n'est pas rare que des mouvements anticonformistes s'érigent face à des systèmes politiques totalitaires. Quelques courants artistiques avant-gardistes de résistance au salazarisme s'établissent au Portugal dans la première moitié du XX^e siècle. Parmi ces mouvements, se constitue le Mouvement Surréaliste de Lisbonne (MSL²). Le poète Alexandre O'Neill³, aux côtés notamment de Mário Cesariny et António Pedro, est

² À la fin des années 1940, le Mouvement Surréaliste de Lisbonne surgit comme un « courant simultané et opposé au néo-réalisme » (António José Saraiva et Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1976, p. 1111. Notre traduction), mouvement littéraire porteur d'un discours idéologique antifasciste et marxiste qui, dans l'air de son temps, prétend, par un biais culturel, social et politique, parvenir à une « transformation de la société portugaise » (Egídio Namorado, « Situação do Neo-Realismo em Portugal », *Vértice*, 221, Coimbra, 1963, pp. 89-92. Notre traduction). Le surréalisme portugais, qui dure à peine deux ans, très retardataire par rapport au surréalisme de Breton, apparaît comme une avant-garde plus soucieuse de l'esthétique, tandis que le néo-réalisme est quasi exclusivement préoccupé par la situation politique au Portugal. Ainsi, certains écrivains ou peintres, ne se reconnaissant pas esthétiquement dans le néo-réalisme, se tournent vers une tradition surréaliste bretonienne, qu'ils finissent par intituler « aventure surréaliste » – non sans une très forte polémique en ce qui concerne le terme « surréaliste » et sans une quelconque tentative d'indépendance.

³ Très souvent associé au surréalisme portugais, Alexandre O'Neill rompt définitivement avec le mouvement en 1951, avec la publication du recueil *Tempo de Fantasmas*. Dix autres recueils sont publiés de son vivant, à savoir : *No Reino da Dinamarca*, 1958 ; *Abandono Vigiado*, 1960 ; *Poemas com Endereço*, 1962 ; *Feira Cabisbaixa*, 1965 ; *De Ombro na Ombreira*, 1969 ; *Entre a Cortina e a Vidraça*, 1972 ; *A Saca de Orelhas*, 1979 ; *As Horas Já de Números Vestidas*, 1981 ; *Dezanove Poemas*, 1983 ; *O Princípio de Utopia, O Princípio de Realidade seguidos de Ana Brites, Balada Tão Ao Gosto Popular Português & Vários Outros Poemas*, 1986. Ayant surgi de l'aventure tardive qu'a été le surréalisme portugais, O'Neill fait de son œuvre un outil de réflexion sur la littérature et la manière dont celle-ci peut être un moyen d'intervenir au-delà de cette sphère. Cette réflexion se fait tout d'abord à travers un regard particulier sur le Portugal et la société portugaise sous la dictature de Salazar. Elle s'élargit par la suite à une dimension éthique, dans une réflexion sur la place de l'homme dans son espace social. Selon le poète, cette conscience nous ferait comprendre « l'existence d'autres mondes » : « Mas afinal o que é que se vai buscar à leitura da coisa literária? Eu continuo a calçar a minha bota de elástico: vai buscar-se prazer, proveito e exemplo. E outra coisa ainda, que nos é dada por acréscimo: a consciência de que não estamos sozinhos no mundo, a certeza de que há mais mundos » (Alexandre O'Neill, *Uma coisa em forma de assim*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 219). La littérature servirait, en ce sens, à nous faire voir les connaissances multiples de l'humain, ainsi qu'à prendre en considération les prismes divers à travers lesquels nous construisons le monde qui nous entoure.

l'un des fondateurs de ce courant littéraire inspiré de l'école française. Même s'il se sépare du MSL peu de temps après sa fondation et quoique sa poésie s'aventure vers d'autres cheminements formels, esthétiques et thématiques, O'Neill ne s'éloigne pas de l'idéal de liberté totale de l'homme cher aux surréalistes. Avec son esprit libertaire, il construit une poétique contestatrice du système politique en vigueur. Dans son caractère le plus séditieux et idiosyncratique, la poésie d'Alexandre O'Neill se positionne comme une arme révolutionnaire et peut être lue, en ce sens, comme une contre-mythologie salazariste.

Mythologie salazariste : construire l'idée d'un peuple

Né le 28 avril 1889 et mort le 27 juillet 1970, Salazar fut nommé président du Conseil le 25 juin 1932. Prenant ses distances avec les milieux qui l'ont soutenu, l'homme politique a créé le mouvement devenu ensuite le parti unique – l'Union Nationale –, instaurant une nouvelle constitution en 1933, ce qui a consolidé son pouvoir sur le pays. L'idéologie dictatoriale de Salazar s'est fondée sur plusieurs mythes qui ont servi à légitimer le contrôle absolu du leader sur l'État et son peuple.

Le projet salazariste était de contrôler la vie privée des Portugaises et des Portugais. Ainsi, la dictée du « vivre habituellement »⁴ concernait aussi bien le travail que le temps libre des individus, et s'inscrivait dans le quotidien du peuple de manière tentaculaire. Selon l'historien Fernando Rosas, ce contrôle se devait notamment à l'« art de savoir durer » du régime, dont la violence – tantôt « préventive » tantôt « répressive » – parvenait à s'instaurer dans un quotidien imposé et construit selon les normes – politiques, certes, mais surtout idéologiques. La présence quotidienne

⁴ « Viver habitualmente » – ou « vivre habituellement » – est un terme souvent employé par l'historien Fernando Rosas dans plusieurs ouvrages sur le régime salazariste et l'État Nouveau. À titre d'exemple, dans *Salazar e o Poder – A arte de saber durar*, nous trouvons la citation suivante : « Toda esta imensa panóplia burocrática (do Estado e da organização corporativa), com a sua acção intimidatória no dia-a-dia, com o clima de intimidação e de abstenção cívica que alimentava, visava instalar, através de uma surda socialização do medo, um clima geral de acatamento e submissão: a política devia deixar-se para quem podia mandar, e a política dos que obedeciam era o trabalho. Como se traçassem uma linha divisória invisível, um primeiro círculo de segurança que toda a gente que não quisesse correr sérios riscos ou arranjar problemas graves, interiorizava não poder pisar. Era, afinal, a fronteira do “viver habitualmente” que o salazarismo instalara como quotidiano das pessoas comuns. » Fernando Rosas, *Salazar e o Poder – A arte de saber durar*, Edições Tinta-da-China, Lisboa, 2012, p. 200.

de l'État dans la vie des Portugaises et des Portugais s'immisçait ainsi à travers « deux modalités de violence » :

Havia, assim, uma adequada gestão de duas modalidades de violência (que) sempre sustentaram o regime. Por um lado, a violência preventiva, intimidatória, desmobilizadora, exercida ao nível da grande massa da população por organismos de censura, de filtragem política, de vigilância e prevenção policial ou pelos aparelhos de enquadramento político-ideológico do quotidiano, da família, da escola, dos lares, do trabalho, etc. Por outro lado, a violência repressiva, punitiva, da polícia política e do vasto sistema de justiça política e de forças policiais que a serviam, agindo implacavelmente contra o protesto efectivo, a organização clandestina da resistência, a ousadia da revolta activa.⁵

Les mouvements de résistance étaient vivement réprimés par la police politique, ne laissant aucune place à une quelconque opposition au régime. Les libertés individuelles, la vie privée, les relations humaines étaient quotidiennement contrôlées. La mythologie salazariste, c'est-à-dire l'ensemble de croyances construisant l'idée d'un « Peuple » s'imposait ainsi à travers la force et la répression, grâce à la présence constante de la police politique, s'appuyant sur le façonnage du « nouvel homme portugais ». Pour ce faire, le système salazariste mettait un accent particulier sur la nécessité d'isoler le pays, dans le but de mieux le contrôler et de propager plus efficacement son idéologie, afin d'instaurer la soumission totale de ses habitants.

La palingénésie de l'histoire portugaise constituait le premier mythe de la construction d'un idéal nationaliste. Salazar prônait le moment venu du « recommencement », de la « Renaissance portugaise » grâce à la régénération politique, économique et sociale proposée et opérée par l'État Nouveau. Le souhait du chef d'État portugais était d'interrompre la « décadence nationale » précipitée par plus de cent ans de libéralisme monarchique et par son paroxysme républicain. À travers la promotion d'une telle pensée, Salazar promettait de « sauver » le peuple portugais d'une effective misère économique, faisant croire à celui-ci qu'il serait le seul capable de rétablir la prospérité dont le Portugal avait été privé pendant les anciens régimes politiques. Déjà en tant que ministre des

⁵ *Ibid.*, p. 187.

Finances, il avait mis en place un sauvetage économique. Le futur Premier ministre gagnait alors en confiance et parvenait assez rapidement à trouver sa place au pouvoir.

L'Église avait également un rôle fondamental dans la propagation de cette « renaissance patriotique » puisqu'elle a reçu des subsides de la part de l'État salazariste pour exercer son action doctrinaire. Il y avait entre les deux une « relation néo-régaliste fonctionnelle en régime de séparation juridique où l'action de la hiérarchie ecclésiastique était essentiellement conçue et développée comme un pilier religieux, moral et idéologique de soutien au “nouvel ordre” »⁶.

Dans un propos à caractère tout aussi palingénésique, Salazar se servait également d'un deuxième mythe pour fonder son idée de nation : le mythe central de l'essence ontologique du régime, ou mythe du « nouveau nationalisme ». Ce mythe s'intégrait à la mythologie salazariste pour légitimer une soi-disant incontestabilité de la proposition tyrannique de Salazar et de son *desiratum* pour le pays et son peuple. L'État Nouveau prenait de la sorte la dimension d'une fatalité historique : le salazarisme n'était pas simplement un régime politique parmi d'autres, mais le destin fatidique et irrévocable de la nation. Selon Fernando Rosas, l'État Nouveau est en ce sens un retour dans le cheminement véridique et légitime de l'histoire de la patrie :

O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política do século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo seria discutir a nação. O célebre *slogan* « Tudo pela Nação, nada contra a Nação » resume, no essencial, este mito providencialista.⁷

Au-delà des mythes servant à légitimer l'existence du régime salazariste comme inévitable, car indéniablement liée à la nature même de la nation, on observe également la création d'autres mythes, dont le but est de construire, plus qu'une image de la grandeur de la patrie, un véritable modèle de l'homme portugais, du « nouvel homme » selon l'expression de Fernando Rosas. L'« homme nouveau » était ainsi un citoyen parfaitement

⁶ Fernando Rosas, *Salazar e o poder – A arte de saber durar*, op. cit., p. 259. ui.

⁷ Fernando Rosas, *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o homem novo e a questão do totalitarismo*, op. cit., p. 1031-1054.

soumis, prêt à accueillir sans contestation les commandements du système, respectueux des grandes institutions telles que l'Église, la Famille et, bien évidemment, l'État. Les mythes fondateurs de ce modèle de citoyen permettaient de poursuivre l'endoctrinement salazariste près d'un demi-siècle. L'ordre en vigueur n'admettait pas d'autres façons de penser ou de contester, non seulement le système proprement dit, mais aussi la vie et le quotidien des femmes et des hommes portugais. La liberté est devenue inatteignable durant ce demi-siècle salazariste où s'instaurait une soumission totale au mode de vie conçu par Salazar.

L'un des plus puissants fondements de l'idéologie salazariste était de faire croire aux Portugaises et Portugais que l'accomplissement d'une fonction historique précise faisait partie de l'essence même de leur nation et de l'âme de leur patrie. Fuir cette fonction téléologique du peuple portugais reviendrait, selon la mythologie salazariste, à renier l'identité portugaise. Mais l'idéologie salazariste qualifiait aussi les individualités : c'est le cas notamment du mythe de la ruralité, à travers lequel Salazar prônait que le citoyen portugais devait accepter un mode de vie modeste, se contentant de la pauvreté honnête qui lui incombait. Cela maintenait le pays sur une voie agricole, dans le déni de la forte industrialisation qui, malgré la grande crise de 1929, continuait à transformer les économies de l'hémisphère nord au XX^e siècle. Cette posture éloignait davantage le pays des chemins empruntés par d'autres pays plus centraux de l'Europe, et renforçait d'autant plus la position excentrée du Portugal, pays économiquement, politiquement et socialement marginalisé par rapport à d'autres nations du continent européen. En ce sens, selon le discours salazariste, les vraies femmes et les vrais hommes de l'État Nouveau étaient celles et ceux qui « ne se laissaient pas obséder par le mirage d'un enrichissement indéfini, mais qui aspiraient avant tout à une vie saine, suffisante et liée à la terre, quoique modeste »⁸. Force est de constater une volonté d'écarter l'homme portugais d'une possibilité de pluralité identitaire : il était ainsi condamné, non plus seulement à la culture, mais aussi à la « nature » figée de sa patrie et aux valeurs du système tyrannique qui y régnaient. La marginalisation qui suppose la construction d'une identité foncièrement rurale, celle-ci pouvant être interprétée

⁸ António de Oliveira Salazar cité par Fernando Rosas, *ibid.*, p. 1035. Traduit par nous.

comme un processus d'intériorisation⁹, semblait être en accord avec la marginalisation du projet de patrie salazariste. Nous pouvons ainsi penser à une fusion de la nation avec son peuple, comme si les deux n'étaient qu'un seul être, destinés à une voie unique, sans issue, une sorte de croisement entre le territoire et la société qui s'y construit. L'isolement était donc inhérent au Portugal et à son histoire, la vie de la terre et ses habitants intrinsèquement faits pour la réclusion.

Le mythe de la ruralité se rapproche de celui de la « *pobreza honrada* » – l'*aurea mediocritas* du peuple portugais. Ce mythe se fonde sur l'idée d'un Portugal dessiné et défini par sa modestie, à l'image du leader lui-même, et par l'imagerie du portugais paysan et simple d'esprit, attaché à la terre, qui n'aspire pas à la richesse. Selon Fernando Rosas, le Portugal salazariste était donc un pays foncièrement rural :

Um país essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural, no qual, como dizia António Ferro, “a ausência de ambições doentias” e disruptoras de promoção social, a conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado, pautavam o supremo desirato salazarista do “viver habitualmente”, paradigma da felicidade possível.¹⁰

Ainsi, pour employer une expression du chef d'État lui-même, « une vocation pour la pauvreté »¹¹ serait propre au peuple portugais. La société portugaise était donc conditionnée et condamnée à vivre selon les mécanismes du système économique imposé par l'ordre en vigueur, dans l'impossibilité d'envisager un avenir différent de celui imposé par l'État. Par le biais de l'imposition d'une auto-image de simplicité, l'idéologie salazariste essaie d'inculquer une fierté de cette pauvreté. On observe, dans

⁹ Ce terme est employé ici selon un point de vue sociologique. En sociologie, le concept d'« intériorisation » est un processus par lequel une société adopte des normes et des valeurs. Selon le sociologue allemand Norbert Elias, l'intériorisation serait l'acquisition de la part de l'individu des contraintes sociales et d'un contrôle accru des émotions. L'extension de l'intériorisation des règles sociales à toute une population est ce qu'on appelle *civilisation*. Voir à ce sujet les chapitres « La formation de l'antithèse culture-civilisation en Allemagne » et « La formation du concept de civilisation en France » in Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1991, p. 11-51, p.53-73, respectivement.

¹⁰ Fernando Rosas, *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o homem novo e a questão do totalitarismo*, *op.cit.*, p. 1035.

¹¹ Salazar cité par Fernando Rosas, *ibid.*, p. 1035. Traduit par nous.

ce discours, un certain traitement infantilisant du peuple portugais et, par conséquent, le caractère paternaliste et condescendant du leader salazariste.

Un autre mythe fondateur du « Peuple » salazariste était celui de l'essence catholique de l'identité nationale. Il relevait d'une imposition idéologique de la croyance chrétienne. Dans l'idéologie de l'*Estado Novo*, la foi et la pratique catholiques étaient des éléments constitutifs de l'être portugais, des attributs définissant sa nationalité et son histoire. Le leader salazariste était lui-même un chrétien fervent et absolument contre l'anticléricalisme libéral en vigueur avant d'être à la tête du pouvoir. Étant donné que l'objectif était de créer – ou plutôt de modeler – ce « nouvel homme portugais », il fallait le rééduquer afin d'entreprendre une régénération touchant la croyance individuelle pour parvenir à l'établissement d'une régénération collective. Ici encore, on constate l'utilisation de l'appareil salazariste comme un mécanisme de « sauvetage d'âme » du peuple portugais. Dans cette logique totalitaire, il était question d'établir « le phénomène religieux comme un élément stabilisateur de la société et replacer la Nation dans l'histoire de son unité morale »¹². Une telle unité servirait à écarter l'homme portugais de tout élan d'individualisation, mettant en avant une soi-disant vocation du peuple pour la soumission, au nom du bien commun de la patrie. Dans son étude comparative des « eurodictatures » du XX^e siècle, Jacques Geogel évoque la position du leader antidémocrate portugais qui, en voulant imposer une unicité à la masse portugaise, condamnée à l'amorphie, parvient à instaurer ce projet de « sauvetage d'âme » :

À l'image de tant d'autres hommes d'autorité antidémocrates, le *doutor* prétend se situer au-dessus des partis, celui qu'il a fondé n'étant pas un parti. « L'Union Nationale ne sera jamais un parti, car elle a une aspiration plus haute : organiser la nation. » Et si certains partis qu'il a supprimés prétendaient revivre ? « Nous ne les laisseront pas se former ». ¹³

La mythologie salazariste fonctionne donc à double emploi. Elle rend possible à la fois l'inculcation psychologique de son idéologie, tout en met-

¹² António de Oliveira Salazar cité par Fernando Rosas, *Salazar e o poder – A arte de saber durar, op. cit.*, p. 267. Traduit par nous.

¹³ Jacques Geogel, *Les Eurodictatures – Étude comparatives*, Éditions Apogée, Rennes, 1999, p. 105.

tant en place ce que Hannah Arendt appelle un « mouvement après coup ». Un tel mouvement assure le maintien du pouvoir du chef d'État et prescrit l'« esprit » portugais pendant une très longue période¹⁴. Selon Arendt :

Les mouvements totalitaires sont des organisations de masse d'individus atomisés et isolés. Par rapport à tous les autres partis et mouvements, leur caractéristique la plus apparente est leur exigence d'une loyauté totale, illimitée, inconditionnelle et inaltérable, de la part de l'individu qui en est membre. Cette exigence est formulée par les leaders des mouvements totalitaires avant même qu'ils ne prennent le pouvoir. D'ordinaire, elle précède l'organisation totale du pays sous leur autorité effective et découle de la prétention de leurs idéologies à englober, en temps voulu, dans leur organisation, l'ensemble du genre humain. Cependant, là où la domination totalitaire n'a pas été préparée par un mouvement totalitaire (...), il faut organiser le mouvement après coup, et créer artificiellement les conditions de son développement, afin de rendre tout à fait possible la loyauté totale – base psychologique de la domination totale. On ne peut attendre une telle loyauté que de l'être humain complètement isolé qui, sans autres liens sociaux avec la famille, les amis, les camarades ou de simples connaissances, ne tire le sentiment de posséder une place dans le monde que de son appartenance à un mouvement, à un parti.¹⁵

La mythologie salazariste est une mythologie à dimension macroscopique et microscopique – ou individuelle – en ce qui concerne la préparation d'un terrain fertile à une domination populaire absolue. Macroscopiquement, elle reconstruit sournoisement un ancien mythe du pays et de son histoire : son passé impérialiste et glorieux est repris par Salazar pour convaincre le peuple de son appartenance à une nation possédant une mission à accomplir, fondée sur le discours officiel où s'entrecroisent Dieu, la Patrie et la Famille. Microscopiquement – ou individuellement –, certains de ses mythes se fondent et se concentrent sur une imagerie de l'homme portugais comme un être soumis et fier d'appartenir à son peuple, orgueilleux de suivre inconditionnellement son leader, grâce notamment, comme l'affirme José Gil, à une « propagande

¹⁴ Le salazarisme aura duré près d'un demi-siècle.

¹⁵ Hannah Arendt, *Le système totalitaire : les origines du totalitarisme*, Gallimard, Paris, 2002, p. 65.

pro-situationniste et nationaliste peu agressive, différente de celles du nazisme et du fascisme italien, ce qui crée un climat d'anesthésie et d'obéissance généralisées »¹⁶. Si l'on considère en outre que même les rapports sociaux étaient cadrés – les relations familiales et au travail étaient, elles aussi, surveillées par l'État –, le système salazariste a effectivement promu une domination humaine totale. L'homme assujéti au système était ainsi plus susceptible d'accepter que l'État contrôle sa vie privée et son quotidien.

1.2. Pour une contre-mythologie o'neillienne

La poétique o'neillienne est une poétique de résistance au système politique en vigueur à travers la mise en parole du quotidien des Portugaises et des Portugais sous le salazarisme. Le poète redonne existence à des modes de vie éclipsés par le régime à travers leur représentation poétique. O'Neill parvient effectivement à concrétiser ce qu'il donne à voir à travers ses vers, rendant possible par les images que suscite sa poésie d'autres manières d'envisager les relations humaines. C'est bien là où se trouve la dimension d'action politique chez ce poète : il ne nie pas la réalité de son pays, mais l'accueille et montre, à partir de sa réalité prosaïque, d'autres possibilités de l'habiter. Un exemple pertinent est celui du poème « A pluma caprichosa », publié dans le recueil *Poemas com Endereço*, en 1962. O'Neill dénonce son inconfort dans une réalité imposée : il est là « où il ne devrait pas être ». L'ambiance qui l'entoure, les expériences humaines qu'il voit se produire autour de lui ne peuvent s'accorder avec la réalité qu'il désire :

Estou onde não devia estar

Nos olhos do construtor que vê a fortuna crescer
na consciência do médico que esquece o doente no seio
da morte
no advogado que defende os interesses mais cruéis
no professor que se diverte a torturar as crianças
no general que manda fuzilar os inocentes
no polícia que procura por todos os meios a verdade
mesmo que seja mentira

Estou onde não devia estar

¹⁶ José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2004, p. 25. Traduit par nous.

Estou no compêndio de história onde a mentira se organiza para proclamar uma “verdade”.¹⁷

Tout en se reconnaissant dans ces endroits où il *est* indéniablement, le poète désavoue les personnages qui composent la réalité opprimante du Portugal salazariste. Il est à noter qu’O’Neill n’est pas simplement situé parmi ces personnages, comme si ces derniers étaient dans une extériorité : il se trouve plutôt prisonnier, à l’intérieur d’eux. Le poète se situe ainsi « dans les yeux » d’une richesse obscène qui se voit grandir devant la pauvreté du peuple campagnard et modeste ; il est « dans la conscience » inhumaine et irresponsable qui provoque, par oubli, la mort d’un malade ; il se trouve « dans l’avocat », « dans le professeur », « dans le général », « dans le policier », autant d’emblèmes de l’autorité abusive de l’État Nouveau.

Si, dans ce contexte politique et culturel, la production artistique de la propagande salazariste se fonde sur une mythologie castratrice, si elle essaie de rendre concrète l’idée d’un peuple soumis – et fier de l’être – au système mis en place par Salazar, la poétique o’neillienne présente une contre-mythologie possible. Sa plume est « capricieuse » car elle ose parler de son mécontentement. Elle pénètre un quotidien atroce et s’installe dans chacun des éléments qu’elle condamne. À travers cette insertion tordue, cette plume peut dénoncer de l’intérieur le « mensonge » de l’histoire qui « s’organise pour proclamer une «vérité» ».

L’action politique de la littérature o’neillienne se fait dans la transition du langage prosaïque – un langage utilitaire, qui présente les choses dans leur fonction quotidienne et matérialiste – au langage poétique qui, à son tour, enlève au langage prosaïque sa fonction automatique. Dans sa dimension la plus révolutionnaire, la poétique d’O’Neill fonctionne comme une réplique poétique au langage prosaïque du quotidien encadré par Salazar. En ce sens, sa poétique est un contrepoint au langage clos de la société de l’époque.

Dans le poème « Feira Desmanhada », du recueil *Feira Cabisbaixa*, publié en 1965, O’Neill évoque la présence des « inspecteurs du talent », par une image subtile de censeurs de la dictature salazariste. Le talent censuré est ici un soulagement pour les douleurs ; il n’y a pas d’autre remède à une réalité insupportable, où tout est « nervosité », que d’être talentueux :

¹⁷ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 198.

– Aqui há talento! Dizem-me os vèdores.
Seja para alívio das nossas dores!

Mas que remédio senão ser talentoso
quando tudo anda tão nervoso
e não há licença de porte dessa arma
que é a palavra não desfigurada!¹⁸

Le mot est une arme : même si la censure tente d'empêcher le poète de la « défigurer », c'est-à-dire de lui arracher le masque de son usage prosaïque, son caractère révolutionnaire reste tacite. Il est question de détournement poétique : privé du droit au libre emploi des mots, O'Neill se sert de son talent pour leur donner un autre visage, plus difficilement identifiable. Le talent relève de sa capacité à manier les mots, pour le plaisir de refuser, ne serait-ce que poétiquement, la dureté d'une réalité qui emprisonne la parole.

Si le poète pouvait choisir de vivre de manière hédoniste, il pourrait tout à fait renoncer à ses propres « fusillades verbales » et fréquenterait volontiers les inspecteurs du talent. Ceux-ci apparaissent dans l'image du « pardal », argot qui signifie « espion policier » dans le langage populaire. Mais « pardal » a également le sens de « finaud » ; c'est précisément l'attitude malicieuse du poète pour survivre dans un temps où la liberté du discours est restreinte :

Talento manejado a meu talante,
sê modesto, já que és, afinal, o circunstante,
e eu, teu dono, se tivesse lazer,
sem disparos verbais andava era aos pardais,
por esses trigais e milharais
que lhes dão de comer...¹⁹

Dans le discours salazariste comme dans la poétique o'neillienne, nous identifions justement une dimension discursive servant à construire la vision de la réalité portugaise de deux points de vue opposés. Ces réalités étant construites d'abord dans un espace abstrait – celui de l'idéologie – pour être mises en pratique dans un espace concret – celui du quotidien effectivement expérimenté et vécu – il est question d'affrontement

¹⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹ *Ibid.*, p. 251.

symbolique entre ces deux représentations de la réalité portugaise.

Dans le poème « O poema pouco original do medo », du recueil *Abandono Vigiado*, de 1960, l'assujettissement du peuple est dénoncé à travers l'image d'une peur qui s'introduit dans chaque élément du quotidien. O'Neill conceptualise cette peur qui, en synecdoque, est plus que personnifiée : métaphore absolue d'un univers privé de liberté, elle devient la représentation même de la totalité des choses. Il s'agit d'une peur totalisante, qui possède chaque chose, comme le pouvoir dictatorial possédait le quotidien des Portugais pendant le salazarisme :

O medo vai ter tudo
pernas
ambulâncias
e o luxo blindado
de alguns automóveis.²⁰

Omniprésente, cette peur s'immisce dans le quotidien dans la mesure où elle habite chaque espace concret. Subrepticement, elle parvient à s'insérer dans des objets qui servent *a priori* à occulter ou à se déplacer, comme les « ambulances » ou « le luxe blindé de certaines automobiles ». Cette peur prend également la forme du corps humain. Elle le possède de l'intérieur et le soumet aux contraintes de son omniprésence, lui imposant, à travers sa force abusive, une surveillance continue – ou, comme le suggère le titre du recueil, l'impression d'un *abandon* qui ne peut être que *surveillé*. Cette peur agit partout ; non seulement elle possède, mais elle *est* chaque chose :

Vai ter olhos onde ninguém os veja
mãozinhas cautelosas
enredos quase inocentes
ouvidos não só nas paredes
mas também no chão
no tecto
no murmúrio dos esgotos
e talvez até (cautela!)
ouvidos nos teus ouvidos.²¹

L'image d'une peur qu'aucun être, aucune chose ne peut fuir, connote la matérialisation du système totalitariste dans le quotidien : c'est une peur qui « aura des yeux là où personne ne pourra les voir ». Il en va de même pour les

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹ *Ibid.*, p. 131.

oreilles : elles se trouvent dans les murs, sur le sol, comme pour symboliser son omniprésence et son omnipotence tacites. C'est une peur silencieuse, capable de surveiller absolument tout, depuis n'importe quel endroit. Les oreilles que possède la peur s'introduisent jusque dans les voix humaines ; elle les aura toutes, la « tienne », la « mienne », « sans doute la leur » :

a tua voz talvez
talvez a minha
com certeza a deles.²²

Deux dimensions opposées, celle de la résistance et celle de l'adhésion au système – adhésion évoquée dans le poème par l'image de la peur totalisante – se laissent suggérer par le choix des expressions « peut-être » et « sans doute ». Des « murmures » venant « des égouts » annoncent un futur épouvantable : la voix humaine est opprimée dans cette totalité des choses que la peur possède et possédera encore. C'est à travers la contrainte exercée sur la voix de l'homme que la peur se fait entendre. On observe dans la suite du poème une transformation du corps dans tous ses aspects, un processus de zoomorphisation²³ de l'humain. Puisqu'elle réduit les êtres à des rats, la peur instaurée par le système accomplit sa mission de soumission totale de l'être :

O medo vai ter tudo
quase tudo
e cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos
a ratos

Sim
a ratos.²⁴

²² *Ibid.*, p. 132.

²³ Selon Antonio Tabucchi, il y a dans la poétique o'neillienne à la fois un processus d'anthropomorphisation des animaux et de zoomorphisation de l'humain : « pour O'Neill, anthropomorphiser les animaux et zoomorphiser les humains signifie dilater le réel jusqu'au fantastique, afin que son surréel, ou son réel dépaycé, nous fournisse une information que dans son contexte normal il ne nous aurait pas fourni [...] Et voici que, comme il advient dans la littérature enfantine, le surréel sera obtenu avec le vraisemblable, parce que ce qui compte ce n'est pas le chat ou le grillon mais l'idée que nous avons du chat ou du grillon : et c'est cela qui est vraisemblable », Antonio Tabucchi, « Les insectes impertinents d'Alexandre O'Neill » in Luís de Moura Sobral (éd.), *Actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique ?*, Université de Montréal, Montréal, 1984, p. 40-41.

²⁴ Alexandre O'Neill, *op. cit.*, p. 132.

À travers ce processus de soumission totale décrit par O'Neill dans « O poema pouco original do medo », la peur soustrait aux corps humains la possibilité d'exister librement. Nous sommes enfin des rats, « presque tous », comme pour bien marquer la distance entre la gent ordinaire et les détenteurs du pouvoir qui, quant à eux, peuvent jouir du contrôle instauré par le système. La peur possède ces corps souterrains, qui ne peuvent parler à haute voix. Ces corps sont transformés en *corps dociles*, pour employer un fameux concept formulé par Foucault dans son *Surveiller et punir* :

Il y a eu, au cours de l'âge classique, toute une découverte du corps comme objet et cible de pouvoir. On trouverait facilement des signes de cette attention portée alors au corps – au corps qu'on manipule, qu'on façonne, qu'on dresse, qui obéit, qui répond, qui devient habile ou dont les forces se multiplient. (...) Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné.²⁵

Si, dans ce contexte politique et culturel, la production artistique de la propagande salazariste se fonde sur une mythologie castratrice, si elle essaie de rendre concrète l'idée d'un peuple soumis au système mis en place par Salazar, la poétique d'O'Neill présente, à travers son caractère dénonciateur, la possibilité d'une contre-mythologie. La politique produite par un récit dit « officiel », construit à partir d'une propagande idéologique solide, permet la force du jaillissement de cette autre littérature, marginalisée par la censure. Cette poétique parvient, elle aussi, à instaurer son idéologie libertaire.

Selon les mots d'O'Neill, le Portugal salazariste est un « espace condamné de lui-même »²⁶. Sa poétique s'efforce de faire parler et de faire apparaître une vie à contre-courant de la misère humaine instaurée par le salazarisme. Grâce à l'acte même de réécriture du quotidien dans un Portugal quotidiennement opprimé, il est possible de rêver à une autre manière d'exister. La contre-mythologie d'O'Neill rêve de son propre réel.

²⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir – Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 138.

²⁶ Traduit par nous. Du poème d'ouverture du recueil *No Reino da Dinamarca* : « Neste espaço a si próprio condenado / Dum momento para o outro pode entrar / Um pássaro que levante o céu / E sustente o olhar », Alexandre O'Neill, *op. cit.*, p. 37.

Amérique latine – Europe latine

América latina – Europa latina

Entre provocation et ideologie : Marinetti et le fascisme

Valentina Murgolo*

Résumé

Le mouvement Futuriste a été pendant très longtemps assimilé au régime fasciste et il est vrai que dans sa totalité l'œuvre de F. T. Marinetti vise à l'exaltation de la guerre et du geste belliqueux. Les rapports entre Marinetti et Mussolini s'entremêlent et rendent difficile une séparation entre l'idéologie fasciste et la pratique littéraire et artistique. Toutefois, la personnalité révolutionnaire et provocatrice du père du Futurisme et son discours rhétorique et presque symbolique nous montrent comment l'apologie de la guerre chez Marinetti doit être interprétée non pas comme une simple adhésion au régime, mais comme une interprétation littéraire du moment historique, une provocation poussée à ses limites qui amplifie les principes fascistes en rendant ses idées théoriques et utopiques.

Mots-clés : Marinetti, Mussolini, futurisme, fascisme

Resumo

O movimento futurista tem sido assimilado ao regime fascista e é verdade que, em sua totalidade, o trabalho de F. T. Marinetti visa a exaltação da guerra e do gesto guerreiro. A relação entre Marinetti e Mussolini entrelaça

* Après avoir obtenu un Master 2 en Littérature italienne (2013, Université Roma Tre) et une spécialisation en Sciences Politiques (2014), Valentina Murgolo s'est inscrite en doctorat à l'Université Paris III pour préparer une thèse en Etudes Italiennes concernant l'œuvre juvénile de F. T. Marinetti. Elle a enseigné la langue et la civilisation italienne à Sciences Po, Neoma Business School et à l'Université de Reims (UFR Lettres, IUTL et IUT) et elle est actuellement lectrice à Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. E-mail : valentinamurgolo@hotmail.it

e torna difícil separar a ideologia fascista da prática literária e artística. No entanto, a personalidade revolucionária e provocativa do pai do Futurismo e seu discurso retórico e quase simbólico nos mostram como as desculpas da guerra em Marinetti devem ser interpretadas não apenas como adesão ao regime, mas como uma interpretação do momento histórico, uma provocação foi levada a seus limites que amplifica os princípios fascistas ao tornar suas ideias teóricas e utópicas.

Palavras-chave: Marinetti, Mussolini, futurismo, fascismo

Le rapport entre culture, art, littérature et politique n'a j'aurais été simple à interpréter, étant donné que l'art demeure une expression de la contemporanéité de l'artiste qui vit à un moment historique et politique bien défini. La littérature ou l'art de régime, les œuvres qui sont commandées par des politiciens ou des souverains pour glorifier leurs images, se retrouvent à maintes reprises dans l'histoire¹ et même quand il ne s'agit pas forcément d'un régime tyrannique ou totalitaire.

Pendant très longtemps F. T. Marinetti (1876 – 1944), et le Futurisme en général, ont été associés au fascisme, compte tenu de certains aspects communs de leur idéologie ou du fait des affirmations tout à fait explicites faites par Marinetti tout au long de sa vie. Cette assimilation entre fascisme et Futurisme a mis à l'écart du panorama littéraire italien et international le Futurisme, qui, pendant cinquante ans a subi une condamnation post-mortem, qui, en Italie, a commencé à se nuancer véritablement seulement à partir des années 80, en conséquence d'une difficile opération de réhabilitation du mouvement artistique². Dans le cadre de ce colloque, dédié au rapport particulier entre littérature et dictature, amorcer la réflexion dédiée au binôme politique – littérature se révèle très intéressant lorsque

¹ Il suffit de penser, en ce qui concerne l'Italie, à la période des seigneuries (XIII – XIV siècle) ou encore à la Renaissance, périodes pendant lesquelles de nombreuses œuvres d'art ont été commandées par des souverains ou des papes.

² Dans un premier temps c'est la peinture et la sculpture futuristes qui ont été à l'origine de la rédemption du mouvement futuriste avec le travail d'auteurs comme E. Crispolti. L'œuvre de Marinetti a été approfondie à partir des années 90 grâce aux publications de nombreux chercheurs italiens et étrangers. Une étude sur la relation entre le Futurisme et la politique de Renzo Di Felice, *Futurismo, cultura e politica, Torino*, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988. Récente et assez complexe, la contribution de Francesco Perfetti, *Futurismo e politica*, Firenze, le Lettere, 2009, essaie de montrer les liens entre l'idéologie politique fasciste et la portée créative et novatrice du Futurisme.

l'on traite de Marinetti et de son rapport avec Mussolini et le fascisme, parce que cela nous permet d'aborder la question du rôle de Marinetti en tant que promoteur et représentant de la dictature mussolinienne et d'analyser s'il s'agissait d'une pure adhésion à la propagande du régime ou si on peut y déceler des éléments de contestation, propre à un esprit contradictoire comme le fut celui de Marinetti.

Bien entendu, même si le Futurisme naquit dix ans avant le fascisme³ il y a de nombreux points communs entre les deux idéologies, qui partagent des valeurs issues de la même souche historique et intellectuelle.

La réaction contre le Parlement, l'exaltation de la guerre et de la jeunesse, l'individualisme, l'anti égalitarisme, l'industrialisme, la modernolâtrie, la mise en valeur de la machine et de la voiture et l'éloge de la vitesse sont les valeurs et les nouveaux idéaux qui s'opposent à tout ce qui est traditionnel et montrent l'hostilité de Marinetti et des futuristes à l'égard des passéistes. En rejetant « le clair de lune » romantique, en opposant la Victoire de Samothrace à une voiture plus belle et plus moderne, en déclarant « guerre, seule hygiène du monde » ou en dénigrant les musées et les Académies en tant que lieux de sauvegarde de l'antiquité, l'homme futuriste incite à la révolte, a le goût de la violence, veut vivre dans un climat révolutionnaire où la fureur idéologique signifie avoir la capacité de franchir les limites, de sortir des cages de l'idéologie dominante, de la classe politique dominante.

Un tel esprit révolutionnaire, promoteur d'un « nationalisme moderniste »⁴ ne peut être qu'un tenace défenseur de la guerre, et en effet, l'âme belliciste de Marinetti se retrouve déjà dans ses premières œuvres et en particulier dans ses manifestes, puis par la suite en 1918, quand dans la revue « Italia Futurista » il annonce la naissance du Parti Futuriste Italien qui synthétise la vision politique marinettienne⁵. L'exaltation de la jeunesse et la haine antiautrichienne sont les deux raisons principales qui amènent

³ On considère comme date de fondation du Futurisme, la publication le 20 février 1909 dans *Le Figaro*, du *Manifeste du Futurisme* écrit par F. T. Marinetti. Même si la version italienne avait déjà été publiée quelques semaines plus tôt dans certains journaux italiens, la parution du Manifeste dans le journal parisien consacre la naissance du mouvement.

⁴ La définition de « Nazionalismo modernista » c'est-à-dire l'attitude nationaliste en tant que réponse au problème de la modernité culturelle et politique en Italie au début du XXème siècle est donnée par Emilio Gentile, « La nostra sfida alle stelle » *Futuristi in politica*, Roma, Laterza, 2009.

⁵ F.T., Marinetti, « Manifeste du Parti politique futuriste italien », in Giovanni Lista (dir.) *Le Futurisme : textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzerieu, Champ Vallon, 2015, p. 1104.

Marinetti et ses camarades à plaider pour l'entrée en guerre de l'Italie. Pourtant il faut préciser que l'interventionnisme, très visible dans le domaine futuriste, surtout du côté artistique avec les « Mots en liberté » de Marinetti et de ses collègues, était très répandu à l'époque auprès de mouvements et de personnalités politiques et littéraires⁶ pour différentes raisons et pas seulement pour l'unique raison de l'exaltation de la guerre. Toutefois, à la fin de la première guerre mondiale, malgré les pertes humaines subies par le Futurisme et une vision du conflit moins idéalisée et plus concrète, la guerre reste pour Marinetti non seulement un sujet à traiter dans ses œuvres mais aussi une valeur essentielle pour laquelle il faut se battre concrètement. Il part donc volontaire en Afrique et en Russie, en gardant toujours une conception presque joyeuse de la guerre et en publiant de nombreux textes qui font l'apologie de l'épopée militaire du régime mussolinien, comme par exemple *L'aeropoema del golfo di La Spezia*⁷, *Il Poema Africano della divisione 28 ottobre*⁸, ou encore *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*⁹.

Au delà de son idolâtrie de la guerre, Marinetti a été, pendant toute sa vie, très proche de Mussolini qu'il connaissait bien¹⁰. Tous deux sont des leaders assoiffés de protagonisme et d'action, visant le refus ostentatoire des règles démocratiques, comme le démontre l'attaque perpétrée contre le siège de la revue socialiste « L'Avanti », à laquelle Marinetti et Mussolini participèrent. De plus, Marinetti accepte un poste important à la commission exécutive du fascisme, donnant ainsi une contribution décisive à l'alliance entre fascisme et Futurisme. Et puis tous deux se présentent sous l'étiquette fasciste aux élections milanaises de novembre 1919, qui se terminent en véritable débâcle pour eux mais qui positionnent Marinetti second derrière Mussolini.

Malgré une rupture temporaire, en 1920, les liens entre régime fasciste et

⁶ En ce qui concerne le rapport entre le Futurisme et la politique les contributions suivantes sont intéressantes : Selena Daly, *Italian Futurism and the first world war*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2016 ; Emilia David, *Interventismo e anti – interventismo nelle produzioni grafico- tipografiche del Futurismo e del Dadaismo*, Roma, Aracne, 2009 et Emilio Gentile, *L'apocalypse de la modernité : la Grande Guerre et l'homme nouveau*, Paris, Aubier, 2010.

⁷ F. T. Marinetti, *L'aeropoema del golfo di La Spezia*, Milano, Mondadori, 1935.

⁸ F. T. Marinetti, *Il Poema Africano della divisione 28 ottobre*, Milano, Mondadori, 1937.

⁹ F. T. Marinetti, *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana* Milano, Mondadori, 1942.

¹⁰ Plusieurs biographies soulignent les rapports entre le « Duce » et Marinetti. Parmi les plus importantes biographies consacrées à la vie de l'auteur on peut citer G. Agnese, *Marinetti una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990 ; C. Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, Florence, La Nuova Italia, 1988 ; G. Lista, *F.T. Marinetti : l'anarchiste du futurisme*, Ed. Segquier, Paris 1995 et W. Vaccari, *Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, Milan, Editrice Omnia, 1959.

futuristes se renouent grâce à la publication du livre « Futurismo e Fascismo »¹¹ qui sanctionne le retour de Marinetti dans l'orbite fasciste et où Marinetti approuve l'œuvre de Mussolini, tout en insistant sur les idées qui le poussent à rejeter la monarchie, le clergé et le socialisme, même si du côté fasciste il est en train de s'opérer une médiation avec le Vatican. Ce livre selon certaines lectures récentes, montre comment la vision marinettienne est irréaliste tout en se situant à l'intérieur du mouvement fasciste. Selon D'Orsi¹², Marinetti assume une position favorable à l'égard du fascisme parce que, en exaltant le « Duce », il veut promouvoir, à travers lui, une révolution artistique qui puisse légitimer et protéger le Futurisme, mais son enthousiasme et son effort pour devenir la voix du régime le rendent pathétique et vident le Futurisme de son inventivité. La célébration du régime implique parfois de la provocation, conséquence d'un excès d'audace, et d'originalité.

En 1925 Marinetti signe, comme la plupart des écrivains de son époque, dont Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio ou encore Giuseppe Ungaretti, le « Manifesto degli intellettuali fascisti » et en 1929, il est appelé par Mussolini à rejoindre l'« Accademia d'Italia » fondée peu avant, même si, a posteriori, cet acte a été interprété comme une manœuvre de la part du régime visant à le neutraliser. A sa mort, en 1944, Mussolini lui donne des funérailles nationales et le jugement qui restera pendant très longtemps sera celui de Benedetto Croce qui, en 1924, affirme :

En vérité, pour qui a le sens des liens historiques, l'origine idéale du « fascisme » se trouve dans le « futurisme » : dans cette résolution à descendre dans la rue, à imposer son point de vue, à faire taire la dissidence, à ne jamais craindre les tumultes et les échauffourées ; dans cette soif du nouveau, dans cette ardeur à rompre avec la tradition, dans cette exaltation de la jeunesse, qui fut celle du futurisme et qui parla par la suite aux cœurs des vétérans des tranchées, indignés par les polémiques entre les vieux partis et le manque d'énergie dont ils faisaient preuve à l'égard des dangers et des violences contre la nation et contre l'état.¹³

Cependant, outre cet apport de Benedetto Croce, il faut préciser que le Futurisme se définit comme un mouvement global et réactionnaire qui

¹¹ F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, Foligno, F. Campitelli, 1924

¹² Angelo D'Orsi, *Il Futurismo tra cultura e politica : reazione o rivoluzione ?*, Roma, Salerno Editrice, 2009.

¹³ Benedetto Croce, « Fatti politici e interpretazioni storiche », in *La Stampa*, 15/05/1924.

propose un nouveau style de vie, une alternative pour l'homme moderne. En proposant un manifeste futuriste de la peinture, de la musique, du cinéma, de la cuisine, de la mode ou encore de la luxure, Marinetti poursuit une intention provocatrice et pluraliste qui ne doit pas être interprétée littéralement, mais dont le but est de choquer, de faire changer radicalement d'opinion la société en agissant comme une révolution kaléidoscopique qui doit concerner toute la société ainsi que la vie politique italienne.

L'impulsion vers la vitesse et la modernité et le renouvellement des mœurs sont les caractéristiques de ce mouvement iconoclaste, qui, comme la plupart des mouvements d'avant-garde de cette époque proposent un renouveau global, pas seulement dans le domaine artistique. Par conséquent, en revendiquant, contrairement aux souhaits fascistes, la lutte contre le clergé, contre le parlement ou en faisant l'apologie de la violence, Marinetti pousse ses principes jusqu'aux limites du paradoxe.

Ainsi, même si Futurisme et nationalisme s'entremêlent, les interprétations sont plus agressives et plus idéalisées chez les futuristes, et souvent ceux-ci accusent même les fascistes de ne pas être aussi agressifs qu'ils l'étaient au début, dans les années 20. Le bellicisme se fait thérapeutique, joyeux ; la beauté de la modernité se retrouve dans la beauté des nouvelles techniques militaires d'une nation qui a accompli récemment son unité. S'il y a effectivement une exaltation de la guerre, avec Marinetti, il y a aussi une envie d'exhibitionnisme, une volonté de performance, probable conséquence de son expérience théâtrale¹⁴, et surtout une vision idéalisée de la guerre en tant que subversion du *status quo*.

Les rapports avec le fascisme ne sont pas toujours linéaires : le Parti politique Futuriste n'eut qu'un impact marginal dans le panorama politique italien, malgré ses efforts de théorisation qui manquaient d'unité et d'un véritable programme politique réalisable. Quand, en 1919, Marinetti rencontre Mussolini, il écrit : « Il est plein d'idées futuristes [...] il se tait (je ne comprend pas pourquoi) quand je fais allusion au dangereux ennemi : Vatican Cléricalisme! »¹⁵, affirmation qui nous montre une certaine méfiance à l'égard du « Duce ». Cette

¹⁴ La première expérience théâtrale de Marinetti remonte à son drame satirique *Le Roi bombance* 1905. En 1911, il écrit le *Manifeste des Dramaturges futuristes* et pendant sa vie il continue de produire des textes pour le théâtre (pour l'ensemble des œuvres théâtrales de Marinetti, F. T. Marinetti, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2004).

¹⁵ F. T. Marinetti, *Taccuini (1915 – 1921)*, Bologna, Mulino, 1987, p. 286

méfiance est réciproque, car Mussolini conservera toujours un rapport de supériorité vis-à-vis d'un artiste rêveur comme Marinetti, tandis que Marinetti regardera toujours avec mépris l'ancien socialiste.

Marinetti propose en effet une idéologie qui se détache parfois nettement de celle du fascisme : il demande un activisme plus radical et plus violent que celui proposé par les fascistes ; il exalte la modernité, tandis que les fascistes oeuvraient pour un retour à la glorieuse Rome impériale. Par ailleurs, dans son « *Democrazia futurista* »¹⁶, Marinetti essaie d'expliquer son idéologie politique et propose, en plus de l'exaltation omniprésente de la guerre et de son racisme de fond, l'abolition du mariage, l'émancipation de la femme et sa liberté sexuelle, l'éducation primaire confiée à l'état et non pas à l'église, mais aussi des propositions qui relèvent de son utopie comme l'abolition de la police, du sénat ou de la conscription ou encore la proposition de la soi-disant « *Artecrazia* », c'est à dire le pouvoir de l'art¹⁷. Tous ces éléments, ainsi que le suffrage universel, la volonté de nationalisation des eaux et des mines, la "socialisation" des terres, la création de l'impôt de succession, d'un droit de grève et de la journée limitée à huit heures de travail rapprochent manifestement Marinetti de la gauche. Cependant, cette oscillation entre gauche et droite était tout à fait normale à l'époque, vu que, comme cela a été récemment démontré par Marc Crapez¹⁸, le clivage entre gauche et droite tel qu'on le connaît aujourd'hui n'apparaît qu'après l'affaire Dreyfus.

La rupture avec Mussolini s'opère en 1920, suite à un glissement ultérieur à droite du côté mussolinien, mais aussi compte tenu des déceptions de Marinetti vis-à-vis des échecs de son engagement politique. Cette séparation, vue comme une trahison politique par les rédacteurs de la revue « *L'Avanti* » qui rédigent ainsi un certificat de mort du Futurisme, est l'occasion pour Marinetti de publier « *Al di là del comunismo* »¹⁹ où Marinetti tourne son attention sur l'Union Soviétique et son régime en donnant un jugement négatif, mais qui marque le détachement de Mussolini. L'œuvre est en effet interprétée comme « de gauche » par la droite, même si, en vérité, ressortent

¹⁶ F. T. Marinetti, *Democrazia futurista : dinamismo politico*, Milano, Facchi, 1919

¹⁷ Pour une étude sur ce texte, la contribution de Claudia Salaris est intéressante, *Artecrazia : l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

¹⁸ Marc Crapez, « De quand date le clivage gauche/droite en France? », *Revue Française de Science Politique*, 1998, vol. 48, n°1, pp. 42-75.

¹⁹ F. T. Marinetti, « Au delà du Communisme », in Giovanni Lista (dir.) *Le Futurisme : textes et manifestes 1909-1944*, op.cit., p. 1228

plutôt les positions anarchistes que Marinetti a toujours eues dès la publication du *Manifesto*. De ce point de vue donc, le rapprochement opéré en 1924 avec le fascisme était dicté, selon D’Orsi²⁰, par des raisons économiques, et surtout par une envie de se repositionner sur la scène artistique italienne. De plus, s’il est vrai que Marinetti ne peut pas être considéré comme un partisan et ne dénonce pas les atrocités faites par les fascistes, il est vrai aussi qu’il s’exprime contre la campagne nazie en lutte contre l’art dégénéré²¹ ou encore, en 1938, prend une timide position contre les lois raciales.

Par ailleurs les futuristes constituent une toute petite partie dans le panorama artistique contemporain et dans la gigantesque machine d’autocélébration chère au régime et ne seront jamais l’art politisé ni l’art du régime comme cela a été affirmée pendant longtemps. Progressivement, les futuristes deviennent un rouage dans la machine du fascisme sans pouvoir vraiment exprimer leur voix dans la propagande, puis dans une seconde phase du Futurisme, même en se pliant aux directives du régime, ils restent marginalisés. Effectivement les futuristes s’investissent de moins en moins dans la politique et ne reçoivent pas de rôles vraiment importants ni du point de vue politique, ni du point de vue artistique, si l’on considère qu’ils ne sont présents ni à l’exposition de la Biennale de Rome ou de Venise (ils s’y rendront seulement en 1925 et en 1926), et que la plupart des œuvres commandées par le régime étaient réalisées par des rationalistes comme Piacentini, Terragni ou Sironi.

De plus, si l’on considère les œuvres écrites par Marinetti, il est nécessaire de les analyser du point de vue linguistique et sémantique. Souvent l’apologie du geste belliqueux ou les renvois systématiques au champ lexical de la guerre peuvent être interprétés en tant qu’analogies ou métaphores, au vu de son passé symboliste. Il ne faut pas oublier que Marinetti a commencé à écrire sous l’impulsion de Gustave Kahn et à l’exemple des poètes symbolistes français et belges²², raison pour laquelle on peut déduire que souvent le plaisir

²⁰ Angelo D’Orsi, *op.cit.*

²¹ Cf. «Il “Secondo Futurismo” contro l’operazione “arte degenerate” in Italia», in Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebs, Trapani, 169, pp. 580-843.

²² Afin de tracer une archéologie des textes marinettiens en lien avec le symbolisme les travaux de Brunella Eruli sont indispensables, « Per una bibliografia delle opere di F. Marinetti (1898-1909) », in *La Rassegna della letteratura italiana e contemporanea*, n° 72, 1968 ; Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970 et Tatiana Cescutti, *Les origines mythiques du Futurisme*, Paris, PUF, 2008.

presque sensoriel du mot prime sur le message idéologique en donnant, selon une perspective saussurienne, plus d'importance au signifiant qu'au signifié. L'écriture symbolique décadente qui rend parfois le texte ambigu, met toujours en évidence les suggestions littéraires et visuelles. « Tuons le clair de lune! »²³ ne peut pas être lu d'une façon littérale, non plus que la définition de « roman explosif » pour le roman « Mafarka le Futuriste »²⁴. « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme »²⁵ ne signifient pas détester l'art ou la femme tout court, mais implique la volonté de détruire la conception et la perception que la société a de l'art ou de la femme. Si l'on considère les oeuvres citées précédemment (« L'aeropoema del golfo di La Spezia » 1935, « Poema Africano » 1937, « Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana » 1942), on remarque que dans chaque titre, il y a des éléments lyriques et rhétoriques (« poème », « héros », ou même « chant »), qui renvoient aux tournures classiques, que la présence dans les poèmes de mots comme « sang, mort et violence » dérivent d'une symbologie décadente. Quand Marinetti part en tant que volontaire en Lybie, il s'exprime en employant des mystifications hyperboliques de la guerre qui expriment un bellicisme teinté d'un irrationalisme délirant. La transfiguration mythique de la guerre, si elle contribue d'un côté à la création d'un homme nouveau et multiplie ses capacités, de l'autre côté elle est l'évidente mise en place de la verbalisation de la mythologie du combat :

Je vous envie, je vous envie, obus dansants et fous!... Que ne suis-je avec vous... l'un de vous? Oh! Qu'il doit être bon de faire sauter ainsi les innombrables éclats de son corps métallique dans les yeux, dans le nez, dans le ventre épouvantablement ouvert de ses ennemis.²⁶

Le mouvement futuriste est donc un mouvement complexe et multiforme, qui prône un renouvellement radical de la société, mais qui est interprété et vécu différemment par ses adeptes, raisons pour laquelle on parle souvent des *futurismes*. Il y a par exemple un Futurisme de gauche²⁷, sûrement marginal, mais auquel adhèrent des personnalités comme

²³ F. T. Marinetti, *Tuons le clair de lune*, (avril 1909), in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 109.

²⁴ F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste : roman africain*, Paris, Ed. Sansot, 1909.

²⁵ F. T., Marinetti, « Manifeste du Futurisme », in Giovanni Lista (dir.) *op. cit.*, p. 89.

²⁶ F. T. Marinetti, *La Bataille de Tripoli* (26 octobre 1911), Milano, Ed Poesia, 1912, p.

²⁷ Giovanni Lista, *Arte e politica : il Futurismo di sinistra in Italia*, Milano, Multhipla, 1980.

Boccioni, ou des futuristes qui s'expriment contre la guerre comme Palazzeschi. De plus, comme Lucini et Papini l'avaient déjà observé à l'époque, il faut dissocier le Futurisme du marinettisme ; cette tension idéologique à l'intérieur du mouvement est la conséquence d'un décalage entre le but iconoclaste et rénovateur qui vise à révolutionner le monde artistique et culturel et le résultat concret des manifestes, qui n'aboutissent que rarement à des actions politiques véritables. Le personnage de Marinetti demeure un personnage controversé et contradictoire : dans le Manifeste de 1909, il s'oppose aux Académies, mais en 1929 il devient membre de l'Accademia d'Italia en suivant la volonté de Mussolini ; il méprise la femme mais dans « *Democrazia futurista* »²⁸ il lutte pour son émancipation et sa liberté sexuelle et se bat contre le mariage ; il exalte la modernité et la technique mais dans « *Gli Indomabili* »²⁹ il décrit un monde infernal géré par des machines. Ces contradictions montrent l'évolution de la pensée d'un homme qui fluctue entre des positions différentes et qui n'hésite pas, tout au long de sa vie, à brûler ses idoles et à changer d'avis.

L'identification de Marinetti avec la propagande fasciste résulte donc d'un raccourci simpliste : si l'on ne peut pas opérer une scission nette entre le Futurisme et le fascisme c'est parce qu'ils sont l'expression d'un moment historique ; mais parler de fusion des deux mouvements signifie faire un amalgame généraliste et ne pas donner la juste autonomie aux deux mouvements. Définir Marinetti comme assujetti au régime du « Duce » montre une méconnaissance de la souche symboliste du mouvement et des intentions purement littéraires, imprégnées d'idéaux utopiques qui ne se retrouvent pas dans l'idéologie fasciste parce qu'elles ne correspondent pas à la vision plus pragmatique de Mussolini. Ce n'est pas une justification ni une réduction des responsabilités morales d'un mouvement qui a fait de la guerre son obsession, mais il faut reconnaître au Futurisme, un élan vital, une force créative, une volonté d'inventer capable de réorganiser l'art par le refus des traditions, de ce qui est ancien. Le Futurisme cherchait la nouveauté, et cette nouveauté à l'époque c'était ce que Mussolini proposait. Ainsi Marinetti adhère à la portée novatrice du fascisme mais en se gardant de son idéologie et en montrant par l'ambivalence de son caractère que peuvent coexister des positions opposées pouvant paraître paradoxales.

²⁸ F. T. Marinetti, *op.cit.*

²⁹ F. T. Marinetti, *Gli Indomabili : con un'antologia di scritti futuristi sull'arte meccanica e d'avanguardia*, Milano, Mondadori, 2000.

Les femmes et l'écriture sous le fascisme italien des années 1920 : le dialogue entre Maria Messina et Gina Lombroso Ferrero

Giusi La Grotteria*

Résumé

Dans sa politique de renforcement du pouvoir, le fascisme italien reprend et instrumentalise l'image de la femme comme ange du foyer. En littérature les femmes écrivaines assument dans les années 1920 une position ambiguë face à cette représentation, dont la valeur sera en revanche célébrée par le *rosa fascista* des années 1930. En 1928, l'écrivaine Maria Messina (1887-1944), dans son dernier roman *L'amore negato*¹, offre deux images de femmes entre tradition et modernité qu'il est intéressant d'étudier. L'analyse du roman s'appuiera sur l'œuvre socio-anthropologique de Gina Lombroso Ferrero (1872-1944), intellectuelle antifasciste amie de Maria Messina. Le dialogue entre les deux auteures et leurs écrits dénonce la tension sociale, politique et artistique autour de la question de la femme, de son image et de sa représentation à l'aube du fascisme.

Mots clés : fascisme, femmes, écriture, Maria Messina, Gina Lombroso Ferrero

* Doctorante en littérature italienne sous la direction de Maria Pia De Paulis-Dalembert à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III, ED 122 Europe latine – Amérique latine, EA 3979 – LECEMO, Centre de Recherche CIRCE. E-mail : giusi.lagrotteria@gmail.com

¹ Maria Messina, *L'amore negato*, Milan, Ceschina, 1928 ; Palerme, Sellerio, 1993. Toutes les citations sont tirées de l'édition en langue française *Severa*, trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1993.

Resumo

Na sua política de reforço do poder, o fascismo italiano recupera e instrumentaliza a imagem da mulher como anjo do lar. Na literatura, as escritoras assumem, nos anos 1920, uma posição ambígua face a essa representação, cujo valor será em contrapartida celebrado pelo “rosa fascista” dos anos 1930. Em 1928, a escritora Maria Messina (1887-1944), no seu último romance *L'amore negato*, oferece duas imagens de mulheres entre tradição e modernidade que vale a pena estudar. A análise do romance se apoiará na obra sócio-antropológica de Gina Lombroso Ferrero (1872-1944), intelectual antifascista amiga de Maria Messina. O diálogo entre as duas autoras e seus textos denuncia a tensão social, política e artística em torno da questão da mulher, de sua imagem e de sua representação no despertar do fascismo.

Palavras-chave: fascismo, mulheres, escrita, Maria Messina, Gina Lombroso Ferrero

La femme fasciste idéale

Dès son affirmation en 1922² le fascisme impose à la société italienne la division et la hiérarchisation des rôles et des fonctions afin d'assurer son contrôle sur la vie collective. Cela s'applique *in primis* aux sexes : la distinction entre l'homme et la femme constitue en effet une garantie pour l'équilibre politique, social et moral de la société fasciste, qui s'exerce à partir de la première expérience de groupe organisé d'individus, celle de la famille. Structure traditionnelle solide et ordonnée, la famille répond aux besoins de la nation dans l'après-guerre, et elle devient un principe de l'action politique fasciste dans le programme d'éducation de l'homme nouveau des années 1930³. La « production » de personnes, et de biens matériels et immatériels nécessaires au pays lui incombe : elle assure la

² Cf. « La marcia su Roma », in Luigi Salvatorelli et Giovanni Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Turin, Einaudi, 1957, p. 180-221.

³ L'expression tire son origine de la biographie de Benito Mussolini *L'uomo nuovo*, écrite par Antonio Beltramelli en 1923 : l'homme nouveau désigne avant tout le *duce*, arrivé au pouvoir pour reconstruire la grandeur de l'Italie. L'adjectif *nuovo* pour l'homme fasciste des années 1930 – fort, viril et patriote –, est en opposition au « vieil » italien du passé libéral.

naissance et la croissance de la saine et robuste *gens* italienne et en défend le bien être corporel et spirituel. C'est sur la base de cette conception de la famille que Benito Mussolini bâtit la campagne démographique, annoncée notamment dans son discours dit « de l'Ascensione », à la chambre des députés en mai 1927, en appelant le pays à augmenter le nombre de ses habitants de quarante à soixante millions, afin d'égaliser le capital humain des plus grandes nations d'Europe⁴.

Dans ce contexte, la femme assume le rôle de (pro)créatrice des enfants de la patrie et de protectrice de la morale fasciste. Son image est de plus en plus réduite par le discours machiste, nationaliste et patriotique du régime à celle de l'ange idéalisé du foyer, tandis que l'homme devient aussitôt le symbole de la virilité fasciste, expression emblématique de la méthode politique et du style de vie d'un pays dont le chef incarne le premier des hommes virils. Il s'agit dans ces deux images d'idéaux normatifs qui agissent dans la construction de l'identité individuelle ainsi que dans celle des pratiques collectives⁵, et dont l'origine se trouve dans l'Italie libérale⁶. C'est du système patriarcal traditionnel en effet que s'inspire le fascisme afin de différencier la sphère privée du féminin et de la famille, de celle publique des hommes et de l'État. L'archétype de la femme, sujet privé de toute indépendance et confiné dans l'espace domestique, est donc repris de la tradition culturelle du siècle précédent ; il est ensuite instrumentalisé par le fascisme afin de combattre la crise du modèle de la famille que la nation traverse, et d'assurer l'équilibre social à l'image de celui existant entre les sexes. En effet comme l'illustre en 1933 Valeria Benetti Brunelli dans son enquête sur *La donna nella civiltà moderna*, le pays souffre à cette époque de « l'individualisme économique », véritable mal de la modernité qui caractérise aussi « la

⁴ Cf. Piero Meldini, *Sposa e madre esemplare : ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Florence, Guaraldi, 1975. Parmi les moyens utilisés par cette bataille démographique nous rappelons la création de l'*Opera nazionale maternità e infanzia* en 1925 et l'institution d'une journée dédiée à la mère et l'enfant en 1933.

⁵ Cf. Barbara Spackman, *Fascist Virilities : Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996.

⁶ La lecture de l'histoire faite par le fascisme a contribué à penser l'*Italia liberale* et les *liberali* comme l'ensemble des institutions du pays entre 1861 et 1922, de l'unification de l'Italie à la marche sur Rome. Cf. Bruno Bongiovanni et Nicola Tranfaglia (éd.), *Dizionario storico dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 1996, p. 545-554.

crise spécifique de la maternité »⁷ : la femme qui travaille oublie sa propre mission de mère ; elle est donc invitée à pratiquer à nouveau « le culte de la famille confondu avec le culte de l'État » propre à la tradition latine :

guardiamo alla nostra tradizione latina, dove il culto della famiglia appare confuso con il culto dello Stato [...]
Oggi è più necessario che mai ricreare nella famiglia il culto religioso della società, dello Stato, della Patria [...]
La donna deve riprendere il suo carattere di sacerdotessa di quel culto. Prima che operaia, essa è sacerdotessa della religione dell'Uomo.⁸

En devenant l'épouse et la mère exemplaire, ainsi que la gardienne de la morale dans la nouvelle patrie, elle participe à la « grandeur morale et matérielle du peuple italien » que Mussolini promettait déjà en 1921 dans son programme⁹.

La littérature traduit l'apogée de ce modèle dans les années 1930, à travers le *rosa fascista* : roman à l'eau de rose populaire, écrit et lu par des femmes. Ce genre romanesque assume en effet deux des éléments moteurs de l'idéologie : d'une part l'exaltation de la femme traditionnelle dont la maternité « triomphante » s'oppose à la triste condition de la femme moderne, émancipée mais seule ; d'autre part le retour à l'ordre qui est « retour à la stabilité de la campagne, exaltée en opposition à la vie frénétique de la ville »¹⁰. Certains codes déjà établis pour le pur *romanzo rosa*¹¹ constituent un territoire fertile à cette production artistique se pliant aux exigences socio-politiques et aux idées normatives déjà évoquées. Plus généralement, au commencement du fascisme, l'écriture des femmes est encore marquée par toute son « ambivalence » ; dès le siècle précédent en effet les auteures italiennes représentent avec lucidité la triste condition féminine de l'époque et néanmoins nient à leurs héroïnes tout changement :

⁷ Valeria Benetti-Brunelli, *La donna nella civiltà moderna*, Turin, F.lli Bocca, 1933, p. 223.

⁸ *Ibid.*, p. 229-231.

⁹ Cf. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini. II La rivoluzione fascista (23 marzo 1919-28 ottobre 1922)*, Palerme, Edizioni Librerie Siciliane, 1992, p. 152. Pour le « Programma del Partito Fascista », cf. Renzo De Felice, *Autobiografia del fascismo. Antologia di testi fascisti 1919-1945*, Turin, Einaudi, 2001, p. 91-98.

¹⁰ Antonia Arslan et Maria Pia Pozzato, « Il rosa », in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e geografia III Letà contemporanea*, Turin, Einaudi, 1989, p. 1042-1043.

¹¹ *Ibid.*, p. 1025-1046.

L'aspetto che più colpisce chi si avventuri con una certa sistematicità nella produzione narrativa delle autrici di fine Ottocento-primi Novecento [...] (Contessa Lara, Neera, Marchese Colombi, Carolina Invernizio, Anna Franchi, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Annie Vivanti, Maria Messina) è la lucidità con cui è rappresentata la situazione delle donne del loro tempo [...] a questa lucidità di analisi fa però riscontro [...] la generale mancanza di qualsiasi prospettiva di un possibile mutamento di quella condizione.¹²

Comme l'affirme Daniele Curti en s'interrogeant sur la contrainte et l'acceptation de la « mysticité de la maternité » fasciste, ces femmes écrivains prennent en outre des positions publiques souvent ouvertement antiféministes, ce qui confirme l'ambiguïté de leur travail.

Pour la défense de la morale : Maria Messina et Gina Lombroso Ferrero

Dans le panorama d'écrivaines ayant « intériorisé la représentation de la femme proposée par la culture hégémonique »¹³ le critique inscrit l'auteure sicilienne Maria Messina (1887-1944), connue du grand public en tant que disciple de Giovanni Verga, à savoir héritière de la littérature du « vrai » qui a rendu célèbre la vie humble et pauvre de la Sicile des « vaincus » au XIX^e siècle¹⁴. Cette auteure, tout en restant au long de sa vie à l'écart de la scène publique, affirme en 1921, un an avant la marche sur Rome, que la « place » de la femme est « dans la maison qui demeure déserte comme un foyer éteint ». Elle commente avec ces mots la deuxième édition de l'œuvre théorique à caractère socio-anthropologique de Gina Lombroso Ferrero (1872-1944) :

Con eccezionale coraggio, senza falso orgoglio l'autore riconduce la donna al suo antico umile posto, fra le pareti della casa che sta per rimanere deserta come un focolare

¹² Daniele Curti, « Il Fascismo e le donne: imposizione e accettazione della "mistica" della maternità », in *Studi d'italianistica nell'Africa Australe*, vol. 9 *Donne scritte e potere*, n° 2, 1996, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ La littérature « vériste » veut être, dans les thèmes et dans le style, le plus fidèle possible au réel ; elle se développe en Italie dans les dernières décennies du XIX^e siècle, parallèlement au Naturalisme français. Giovanni Verga (1840-1922) en est le chef de file ; il a inventé le récit de la vie sicilienne s'exprimant dans le fatalisme de l'Histoire.

spento; osserva le sue migliori qualità, le più sane, le più naturali, che stanno per essere cancellate dal contatto col-la vita moderna e ne mostra i difetti. Questa volontà di correre ai ripari è la più evidente bellezza del libro.¹⁵

La modernité constitue une menace majeure pour les valeurs de la société italienne, et la femme est appelée à en être l'antidote : c'est contre la crise morale que les deux écrivaines replacent la femme dans son rôle traditionnel. Gina Lombroso Ferrero, médecin et intellectuelle antifasciste¹⁶ contemporaine et amie de Maria Messina, théorise dans son livre *L'anima della donna*¹⁷, l'« altérocentrisme » de la femme, à savoir sa tendance à placer « le centre de son plaisir, de son ambition non en elle-même, mais en quelqu'un d'autre qu'elle aime et de qui elle veut être aimée : mari, enfant, père, ami »¹⁸. Il s'agit bien de la plus grande différence entre la femme et l'homme, ce dernier étant, « comme tout autre organisme de la nature que la maternité n'a pas modifié, égoïste ou plutôt égocentriste, en ce sens qu'il tend à faire de lui-même, de son intérêt, de ses plaisirs, de ses occupations, le centre du monde où il vit »¹⁹. Fille de l'anthropologue positiviste Cesare Lombroso, auteur de *La donna delinquente, la prostituta e la donna morale*, où il affirme l'infériorité mentale de la femme²⁰, Gina porte l'héritage de la culture positiviste propre au XIX^e siècle sur les « rôles naturels » des sexes. Sa vision tend à souligner leur différence plutôt que leur égalité ; pour cette raison elle s'oppose au féminisme contemporain : *L'âme de la femme* est en effet une analyse sociale dotée d'une fonction éducative, où le but est d'affirmer et de défendre la place centrale de la femme dans la vie morale, en tant que mère. Edité dans tous les pays d'Europe, en

¹⁵ Maria Messina, commentaire à Gina Lombroso Ferrero, *L'anima della donna*, Bologne, Zanichelli, 1921.

¹⁶ Gina Lombroso Ferrero fuit l'Italie et le régime fasciste pour rejoindre la Suisse en 1930 avec son mari. Cf. Raffaella Castagnola, « Una vita nell'ombra. Gina Lombroso Ferrero », in Raffaella Castagnola, Fabrizio Panzera et Massimiliano Spiga (éds), *Spiriti liberi in Svizzera, la presenza di fuorusciti italiani nella Confederazione negli anni del fascismo e del nazismo (1922-1945)*, Florence, Cesati, 2006, p. 51-66.

¹⁷ Gina Lombroso Ferrero, *L'anima della donna*, Bologne, Zanichelli, 1920.

¹⁸ Gina Lombroso Ferrero, *L'âme de la femme* ; trad. de l'italien par François Le Hénaff, Paris, Payot, édition ent. ref., 1956, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna morale*, Turin, L. Roux, 1893.

Amérique et au Japon, le livre connaît un grand succès, ainsi que de nombreuses critiques : en France par exemple il est classé dans l'histoire antiféministe par la journaliste Suzanne de Callias en 1926²¹. Cependant l'éloge de Maria Messina fait épreuve du jugement favorable d'une partie du monde culturel de l'époque, notamment féminin.

Gina Lombroso Ferrero actualise ses affirmations en publiant en 1927 *La donna nella società attuale*. À cette date, le fascisme a déjà consolidé son pouvoir avec la promulgation des lois dites *fascistissime* en 1926 et l'écrivaine soutient que la femme souffre de la solitude et de l'indifférence produites par la société actuelle, conséquences de l'abandon de « l'ancienne morale » :

La donna soffre della solitudine, della indifferenza che la circonda e la opprime, non del mancato voto, non della difficile istruzione, non della differente morale ; causa ne è la modernità: velocità, indifferenza, variabilità e isolamento che caratterizzano la modernità sono insopportabili per la donna [...] L'isolamento della donna è conseguente all'abbandono morale.²²

Un an plus tard, en 1928, paraît à Milan le roman de Maria Messina *L'amore negato*, où on retrouve le thème privilégié de l'auteure : la solitude comme condition propre au sujet féminin. En effet les romans et les nouvelles de Maria Messina parus entre 1918 et 1928 racontent l'isolement des femmes « vaincues par la vie » dans l'étouffante société petite-bourgeoise du début du siècle, et en particulier au sein de la sphère privée ; ils s'éloignent de l'héritage de Giovanni Verga afin de rendre sujet de représentation du vrai les femmes. *L'amore negato*, titre traduit en France par le prénom d'un des deux personnages *Severa*, met en scène la confrontation entre la femme traditionnelle et la femme moderne, sans pour autant offrir un modèle idéal à son lecteur. Les protagonistes demeurent en effet, comme nous allons le voir, toutes les deux seules et isolées. Il est intéressant alors d'approfondir ces images de femmes chez une auteure apparemment attachée à la vision traditionnelle de la femme et dialoguant avec les idées conservatrices de Gina Lombroso Ferrero.

²¹ Cf. Suzanne de Callias, *Florilège de l'antiféminisme*, Paris, Librairie féministe et féminin, 1926.

²² Gina Lombroso Ferrero, *La donna nella società attuale*, Bologne, Zanichelli, 1927 ; Milan, Mimesis Edizioni, 2015, p. 31-32.

Ambiguïté de l'écriture : le cas de Maria Messina

Le dernier roman de Maria Messina raconte l'histoire de deux sœurs Severa et Myriam qui incarnent respectivement la femme moderne et celle traditionnelle. Severa refuse le modèle de la femme prisonnière de la maison et affirme son droit à changer sa propre condition. Elle dit à sa sœur :

Parce que je le forcerai, ce destin ! Je ne me laisserai pas écraser comme toi, comme maman, comme beaucoup de femmes que je connais et qui ne me font pas pitié : au contraire, elles me mettent en rage, parce que chacun de nous a le destin qu'il a mérité.²³

Parmi ces femmes incapables de prendre en main leur propre destin elle inclut sa sœur, accusée de ressembler à sa mère qui ne sait pas vivre « sans cuisiner et sans mitonner »²⁴. Myriam vit une déception amoureuse et reste assujettie à son destin de femme seule ; elle continue à habiter avec sa mère, elle s'en occupe et fuit son propre quotidien grâce à la lecture de romans. Severa en revanche prend en main sa vie et devient une modiste à succès auprès de la riche petite-bourgeoise de la ville de province où l'histoire se déroule²⁵ ; le travail et l'ambition l'éloignent toutefois progressivement de ses proches et elle se retrouve à la fin de l'histoire privée d'affection. L'amour dont nous parle le titre du roman est donc refusé aux deux personnages : chacune demeure dans sa propre solitude et dans son propre chagrin.

Le narrateur semble reprocher à Severa, la femme moderne, l'égoïsme, ou bien l'égoïsme qui accompagne son geste d'émancipation, à savoir le refus d'aimer et d'être aimée ; Severa veut être quelqu'un dans la vie et ainsi elle oublie sa mission d'amour envers les autres. Le roman montre le combat entre « l'intérêt » et « la passion » de la femme, dont parle Gina Lombroso Ferrero dans son analyse : l'âme de la femme se débat « sans cesse entre des aspirations égocentriques, assoupies mais non éteintes, et des aspirations altérocentriques, prédominantes mais non uniques »²⁶.

²³ Maria Messina, *Severa*, trad. de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 1993, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ La ville de province, dont le nom est omis dans le roman, est Ascoli Piceno dans la région des Marches.

26 Gina Lombroso Ferrero, *L'âme de la femme*, *op. cit.*, p. 53.

Severa comprend à la fin du roman mais trop tard, qu'il aurait fallu trouver « une autre personne à qui offrir son bien ». En effet, comme l'annonce la citation du *Livre des Proverbes* de Salomon à épigraphe du roman, c'est bien cette leçon de morale que son histoire veut nous laisser : « Ne refuse pas un bienfait à celui qui y a droit, quand tu as le pouvoir de l'accorder » ; nous retrouvons en outre le rite de l'offrande de soi-même aux autres dans l'apparition que Severa a de la Vierge Marie :

Au sommet de la montagne, on devinait une silhouette en attente, une silhouette de femme, un visage indéchiffrable [...] Elle savait qui était cette silhouette, mais elle aurait été incapable de prononcer son prénom, comme cela arrive souvent dans les rêves. La foule allait vers la cime, et chacun portait dans sa main son propre cœur. [...] Elle aussi serrait son cœur contre sa poitrine, pour le cacher. Et entre-temps, ceux qui arrivaient s'arrêtaient et offraient leur cœur à la femme, qui était une créature vivante et pourtant ne faisait aucun geste, comme si elle était de pierre. Elle aussi aurait voulu arriver, pour pouvoir s'arrêter ; et elle grimpeait, haletante ; mais le sommet de la montagne s'éloignait à chaque pas. La créature vivante qui paraissait de pierre rendait leur cœur à ceux qui le lui avaient donné. Et ceux-ci, une foule, descendaient la montagne avec un visage triste et serein, portant sur leur poitrine une flamme suave et éblouissante. [...] À présent, elle aussi aurait voulu offrir son petit cœur si lourd ; mais ses bras raidis ne pouvaient se tendre pour cette offrande ; et le sommet s'éloignait à chaque pas.²⁷

Le regret du personnage est de ne pas avoir rejoint, dans le rêve comme dans la vie, le sommet de la montagne où on peut offrir, sous l'exemple de la Vierge, son propre cœur aux autres ; elle le comprend tout particulièrement quand elle se trouve en compagnie des enfants jouant près d'une fontaine :

Elle regardait les enfants, elle les écoutait sans s'apercevoir que les heures passaient, marquées par les ombres longues des peupliers. [...] Elle n'avait pas su regarder avec sympathie les petites choses agréables que l'on rencontre à chaque pas.²⁸

²⁷ Maria Messina, *Severa*, *op. cit.*, p. 107-108.

²⁸ Maria Messina, *Severa*, *op. cit.*, p. 138.

L'apparition de la Vierge, mère de toutes les mères, et la présence rédemptrice des enfants peuvent à bien des égards faire allusion à la maternité "niée" à Severa. Comme l'affirme Gina Lombroso Ferrero la maternité est pour la femme le symbole absolu de l'altérocentrisme fondamental qui imprègne sa vie, « son seul vrai plaisir »²⁹, et elle est donc la possible issue heureuse de toute histoire. Il s'agit également d'un véritable leitmotiv de l'écriture des femmes contemporaines à Maria Messina, où le thème peut assumer des significations différentes et ambiguës pour les héroïnes telles que « réalisation, frustration, sublimation », et se charger d'éléments mystiques qui sont la promesse de la « mysticité de la maternité » fasciste :

ambiguamente sospesa tra realizzazione, frustrazione, sublimazione, si carica poi spesso di valenze paniche e misticheggianti (come in Ada Negri o in Annie Vivanti), fragile schermo a un'insoddisfazione e a una paura profonda, alibi – e puntello – carico di dubbia retorica per una vacillante coscienza di sé: ed è su questa fragilità profonda che in seguito faranno leva, quasi per un "ritorno al privato" dopo le tensioni e il confronto col pubblico dei decenni precedenti, le suggestioni della "mistica della maternità" fascista. Non certo a caso, quelle fra queste scrittrici che sono ancora attive all'avvento del fascismo, si schiereranno infatti quasi tutte a favore del nuovo regime.³⁰

Sous l'influence de la politique culturelle fasciste ce *topos* se transforme en thème triomphant, comme dans le roman de Margherita Sarfatti *Il palazzone*³¹ publié en 1929 ; son auteure, qui a contribué à construire l'image publique de Benito Mussolini, notamment grâce à une biographie³², célèbre l'histoire heureuse d'un couple dans l'ordre établi.

Le modèle de l'épouse et de la mère exemplaire n'est pourtant pas développé dans le roman de Maria Messina, d'où la maternité est absente. En outre son écriture n'adhère pas au modèle « fécond et patriarcal » du régime, mais montre plutôt la crise du système patriarcal traditionnel : on observe l'absence d'une figure masculine forte – père, frère, fiancé

²⁹ Gina Lombroso Ferrero, *L'âme de la femme*, *op. cit.*, p. 46.

³⁰ Antonia Arslan, « Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento », *op. cit.*, p. 170.

³¹ Margherita Sarfatti, *Il palazzone*, Milan, Mondadori, 1929.

³² Margherita Sarfatti, *Dux*, Milan, Mondadori, 1926.

ou mari. L'attention du lecteur se concentre alors sur la femme et sur la solitude qui accompagne sa quête identitaire. Severa en effet se confronte à des modèles féminins entre tradition et modernité : la femme au foyer, la riche bourgeoise, la femme qui travaille ; tous ces modèles finalement ne la satisfont pas. Elle exprime le besoin profond d'exister et de faire partie des grands changements du présent, sans pour autant y arriver : « Mais voilà, nous nous apercevons que nous avons marché les yeux fermés quand nous nous arrêtons, si fatigués que nous sommes incapables de reprendre la route. »³³ Son refus du modèle traditionnel conduit donc à sa destruction ; en même temps son destin n'est pas plus enviable que celui de sa sœur Myriam, qui a toujours mené une vie parfaite dans l'amour envers ses proches et qui pourtant se retrouve seule. Severa reconnaît sa sœur sous les traits de la Vierge Marie dont nous avons parlé, et dont Myriam porte d'ailleurs le prénom. Cette vierge moderne est et restera telle quelle, n'ayant jamais connu véritablement l'amour de quelqu'un ; elle commence en outre à cause de problèmes financiers à travailler dans une usine en niant, en quelque sorte, d'être, comme l'affirme l'idéologie fasciste, « ministre du culte de l'homme »³⁴.

Les deux sœurs partagent en conclusion la même condition de femmes seules ce qui veut dire que socialement elles restent vieilles filles, statut social condamné par l'idéologie fasciste³⁵. Maria Messina elle-même, contrairement à Gina Lombroso Ferrero qui mènera une vie d'épouse et de mère idéale, est et restera célibataire dans l'Italie fasciste. L'auteure sicilienne échappe ainsi en quelque sorte au piège de la valorisation de la femme-mère qui conduira les femmes, dans la vie comme dans l'écriture, à l'acceptation de la culture du sacrifice de soi dans « l'illusion de pouvoir être les artifices de la puissance de l'État »³⁶. Cette aspiration toute fasciste n'est que le résultat d'une « fierté de la maternité exaltée en tant que valeur absolue »³⁷ et construite au fil des siècles. L'œuvre à caractère socio-anthropologique de Gina Lombroso Ferrero est dans ce

³³ Maria Messina, *Severa*, *op. cit.*, p. 138.

³⁴ Valeria Benetti-Brunelli, *La donna nella civiltà moderna*, *op. cit.*, p. 231.

³⁵ Afin de lancer sa campagne démographique, Mussolini crée l'impôt sur le célibat en 1926 ; elle ne concerne toutefois que les hommes. L'image de la vieille fille n'est pas pour autant plus appréciée par le régime que celle de l'homme célibataire.

³⁶ Daniele Curti, « Il Fascismo e le donne: imposizione e accettazione della "mistica" della maternità », *op. cit.*, p. 17.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

sens exemplaire : elle offre à la femme moderne une solution heureuse, en la plaçant dans la sphère privée. Elle limite et cependant elle valorise son rôle ; elle théorise l'altérocisme afin d'affirmer la dignité des capacités féminines et de dépasser ainsi les théories déterministes du siècle précédent. Malgré leur infériorité, ou plutôt de par leur différence les femmes selon Gina Lombroso Ferrero trouvent leur place dans la société. C'est cette différence que le fascisme a instrumentalisée. À la même époque Maria Messina avec son œuvre narrative perturbe tout espoir de définition pour la femme : à travers ses portraits de personnages vaincus par leur destin elle exprime l'impossible maîtrise de sa propre vie et ne prescrit aucun rôle ou comportement conformes à l'idéologie fasciste. *L'amore negato* est une mise en question, sans solution, des principes que l'auteure déclare dans sa vie publique. Le cas de Maria Messina montre donc toute l'ambiguïté et la complexité du moment qui précède celui de l'exaltation de la femme fasciste, explicite à partir des années 1930 dans la production littéraire à destination des femmes.

Ce modèle féminin va perdurer après la fin de la dictature. La cause nationale acquiert certainement une importance majeure par rapport à la cause des femmes dans l'immédiat après-guerre ; de même le système bourgeois démocrate-chrétien qui succède au régime fasciste ne fait que reformuler l'image de la femme italienne dans les mêmes termes d'épouse et de mère idéale³⁸. Il faudra attendre le passage d'au moins une génération pour voir finalement surgir une véritable contestation de ce modèle en Italie.

³⁸ Comme l'affirme Piero Meldini, dès 1938 la « famille piccolo-borghese fascista si sta silenziosamente trasformando (o si è già trasformata, o lo è sempre stata) nella famiglia piccolo-borghese democristiana », *Sposa e madre esemplare, op. cit.*, p. 126-127.

Littérature mémorielle et patrimonialisation. Perspectives de genre dans l'Espagne contemporaine

Samya Dahech*

Résumé

Dans cet article, il s'agira d'aborder la relation entre patrimonialisation et littérature contemporaine, à travers l'exemple de la récupération de la mémoire des femmes victimes de la violence dictatoriale en Espagne, au début du franquisme. Il sera question d'étudier, d'une part, comment la littérature mémorielle contemporaine médiatise les crimes commis pendant le régime de Francisco Franco et, d'autre part, quelles problématiques soulève ce « boom » mémoriel actuel. Cette étude portera exclusivement sur le cas des *Treize roses* (*las Trece rosas*), à travers l'étude d'un corpus de trois textes narratifs (*La Voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Trece rosas rojas* (2004) de Carlos Fonseca, *Martina, la rosa número trece* (2006) d'Ángeles López) portant sur cet événement emblématique de l'après-guerre espagnole.

Mots-clés : Espagne, témoignages, littérature contemporaine, lieux de mémoire, patrimonialisation

* Samya Dahech est doctorante en langue vivante espagnole au sein du Laboratoire Interactions Culturelles et Discursives de l'Université de Tours, et effectue sa thèse, intitulée « Mémoires de dictatures : la répression de genre en Espagne et au Chili », sous la direction de Mónica Zapata. Elle enseigne à l'Université de Tours la traduction au Département LEA et la Littérature d'Amérique Latine au Département Espagnol. E-mail : dahech.s@gmail.com

Resumo

No âmbito deste artigo abordaremos a relação entre patrimonialização e literatura contemporânea, através do exemplo da recuperação da memória das mulheres vítimas da violência ditatorial na Espanha, no início do franquismo. Estudaremos, por uma parte, a maneira como a literatura memorial contemporânea mediatiza os crimes cometidos durante o regime de Francisco Franco e, por outra parte, quais problemáticas levantam esse “boom” memorial atual. Este estudo centrar-se-á exclusivamente sobre o caso *las Trece rosas* (as treze rosas), através do estudo de um corpus de três textos narrativos *La Voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Trece rosas rojas* (2004) de Carlos Fonseca, *Martina, la rosa número trece* (2006) de Ángeles López relacionados a esse evento emblemático do período pós-guerra espanhol.

Palavras-chave: Espanha, testemunhos, literatura contemporânea, lugares de memória, patrimonialização

Dans le cadre de cette étude, je vais m'intéresser à la récupération de la mémoire des femmes victimes de la violence dictatoriale en Espagne, durant le franquisme, en interrogeant son impact dans le présent, à travers la relation entre patrimonialisation et littérature mémorielle contemporaine. Depuis le début des années 2000, une vaste littérature mémorielle se consacre effectivement à la question de la violence sexuelle sous le franquisme, question qui jusque-là était majoritairement reléguée au second plan au sein des études sur cette époque. Les témoignages sur ce sujet, bien que nombreux, étaient peu diffusés. En ce sens, mon étude s'articule autour de trois problématiques : a) Comment cette littérature mémorielle contemporaine parvient-elle à médiatiser les crimes commis pendant la dictature, ainsi qu'à lever le voile sur les oublis des politiques de mémoires de l'Espagne ? ; b) Est-il envisageable, à l'heure actuelle, d'affirmer que la littérature mémorielle canalise les revendications politico-sociales de ces groupes marginalisés par l'ère dictatoriale ? ; c) Qu'en est-il de la question de la *mise en patrimoine* des années dictatoriales ?

Au vu des nombreux conflits encore liés au passé, ces questions nous invitent à repenser les politiques de réconciliation ainsi que l'impact de la littérature dans un contexte social dont elle reconfigure sur un mode fictionnel les problématiques irrésolues.

I. Des témoignages de femmes, de victimes

La période de transition vers la démocratie, qui s'étend de 1975 à 1982, permet une libération de la parole des femmes victimes de la répression d'État, comme l'indique la publication de nombreux témoignages durant ces années. Ceci marque la nécessité de se faire entendre, suite à leur marginalisation systématique durant la dictature, du fait de leur condition de femme politisée (implication dans la militance de gauche, participation active aux actions de la Jeunesse Socialiste Unifiée, défense des droits des femmes, etc.).

Dès 1977, soit deux ans après la mort de Franco, les témoignages de femmes républicaines apparaissent dans le panorama éditorial de la Transition. L'ouvrage majeur de la chercheuse italienne Giuliana Di Febo, *Resistencia y movimiento de mujeres en España. 1936-1972*, publié en 1979 par la maison d'édition Icaria, donne un important espace de visibilité à ces discours jusqu'alors peu présents dans la chaîne éditoriale. Cet ouvrage sera suivi par le travail en trois tomes de Tomasa Cuevas, une ancienne détenue des prisons franquistes : *Cárceles de mujeres, 1939-1945* (1985), *Cárceles de mujeres : Ventas, Segovia, Les Corts* (1985), *Mujeres en la resistencia* (1986).

Cette multiplication du témoignage féminin¹ peut s'expliquer par

¹ Par ordre chronologique de publication – et de réédition –, nous trouvons une vaste bibliographie concernant les récits de témoignages de femmes victimes de la répression franquiste (autobiographies et biographies incluses) : Teresa Pàmies, *Una Española llamada Dolores Ibárruri*, México, Roca, 1975, 143 p. ; Mika Etchébèhere, *Ma guerre d'Espagne à moi*, Paris, Denoël, 1976, 315 p., (« Dossiers des Lettres nouvelles ») ; Juana Doña Jimenez et Alfonso Sastre, *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas): novela-testimonio*, Madrid, Ed. de la Torre, 1978, 294 p. ; María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruquera, 1979, 382 p. ; Soledad Real et Consuelo García, *Las cárceles de Soledad Real: una vida*, Madrid, Alfaguara, 1983, 223 p. ; Dolores Ibárruri et Manuel Vázquez Montalbán, *Memorias de Pasionaria, 1939-1977: me faltaba España*, Barcelona, Planeta, 1984, 234 p. ; Federica Montseny, *Mis primeros cuarenta años*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés editores, 1987, 252 p. ; Sara Berenguer Laosa et Antonina Rodrigo, *Entre el sol y la tormenta*, Barcelona, Seuba Ediciones, 1988, 322 p. ; Fernanda Romeu Alfaro, *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*, 1994, 397 p. ; Shirley Mangini González, *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*, trad. Teresa Kennedy, Barcelona, Península, 1997, 258p. ; Carmen de Zulueta et Pasqual Maragall, *La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana*, Murcia, Universidad, servicio de publicaciones, 2000, 250 p. ; Carmen de Zulueta et José María Conget, *Compañeros de paseo*, Sevilla, Renacimiento, 2001, 184 p. ; Cèlia Cañellas et Rosa Toran, *Dolors Pien, mestra, política i exiliada*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut d'Educació : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, 211 p. ; Juana Doña Jiménez et Manuel Vázquez Montalbán, *Querido Eugenio*, Barcelona, Lumen, 2003, 280 p. ; Carlota O'Neill et Rafael Torres, *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Oberón, 2003, 352 p. ; Sara Berenguer Laosa, *Entre el sol y la tormenta: revolución, guerra y exci-*

la situation subie durant la dictature. Les femmes étaient, de manière générale, évincées de la sphère publique, renvoyées à leur condition d'être inférieur à l'homme, de « perfecta casada » – expression consacrée par Fray Luis de León au XVI^e siècle – et donc « ángel del hogar », ce qui signifie la femme au foyer sous l'autorité de son mari. L'implication politique de celles qui avaient lutté activement durant la Seconde République était niée par le régime : elles étaient emprisonnées pour faits de droit commun. Comme l'explique l'historienne Mary Nash,

La dictadura de Franco se caracterizó por su continua y sistemática represión de las mujeres y la eradicación de los derechos igualitarios y de ciudadanía introducidos por el régimen democrático de la Segunda República. Implementó décadas de represión, derogación de derechos y falta de libertad. En el contexto de la nueva España, la redefinición del rol de las mujeres fue una pieza clave en la maquinaria represiva y en la imposición de una sociedad patriarcal y nacionalcatólica. El régimen franquista se fundó en un rígido sistema de género que marcó la subalternidad de las mujeres mediante un nuevo orden jurídico que sostenía una jerarquía de privilegio masculino. Los derechos políticos y las conquistas sociales alcanzados durante la Segunda República fueron denigrados y rechazados sistemáticamente.²

La prise de parole de ces femmes après la dictature n'obtient, toutefois,

lio de una mujer libre, València, L'Eixam ediciones, 2004, 336 p. ; Tomasa Cuevas Gutiérrez, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, éd. Jorge J. Montes Salguero, Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses, 2004, 913 p. ; Constanca de la Mora et Jorge Semprún, *Doble esplendor: autobiografía de una aristócrata española, republicana y comunista*, Madrid, Gadir, 2004, 556 p. ; Tomasa Cuevas Gutiérrez, *Presas: mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria, 2005, 174 p. ; Llum Quiñonero, *Nosotras que perdimos la paz*, Tires Cantos, Madrid, Foca, 2005, 297 p. ; María de la Luz Mejías Correa, *Así fue pasando el tiempo: memorias de una miliciana extremeña*, éd. Manuel Pulido Mendoza, Sevilla, Renacimiento, 2006, 193 p. ; Lola Canales, *Alias Lola: historia de las últimas presas políticas de la cárcel de Ventas*, Madrid, Temas de Hoy, 2007, 318 p. ; Silvia Mistral, *Éxodo: diario de una refugiada española*, Barcelona, Icaria, 2009, 167 p., (« Antrazyt. Mujeres, voces y propuestas ») ; Lola Iturbe, *La mujer en la lucha social y en la Guerra Civil de España*, La Laguna Madrid, Tierra de Fuego La Malatesta !, 2012, 265 p. ; Alicia Ramos Mesonero, *Memoria de las presas de Franco*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2012, 410 p. ; Belén Solé et Beatriz Díaz, « *Era más la miseria que el miedo* » : *mujeres y franquismo en el Gran Bilbao: represión y resistencias*, Bilbao, Asociación Elkasko de Investigación Histórica, 2014, 82 p.. Cette liste n'est pas exhaustive.

² Mary Nash, « Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista », in Julián Casanova, *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 191.

que peu d'écho durant la période de Transition. Il faudra attendre les années 2000 pour que ces récits de témoignages aient une reconnaissance institutionnelle, comme par exemple des subventions d'État pour leur réédition ou encore leur diffusion par le biais de traductions. À titre d'exemple, dans la note préliminaire de la réédition de l'ouvrage de Tomasa Cuevas, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, nous pouvons lire :

la historia de esas mujeres, contadas por ellas mismas, despierta un interés creciente entre las nuevas generaciones y algunas librerías lo constatan a menudo cuando, por diversas vías, reciben peticiones o solicitan información sobre los libros de Tomasa Cuevas. Esta reedición [de 2005] viene a llenar el hueco.³

Cela démontre la nécessité actuelle de faire revivre le passé dans un but éducatif. La résurgence de ces témoignages peut s'expliquer par le vieillissement des survivantes : il y a une forme d'urgence à sauver les paroles des témoins directs de la répression dictatoriale.

II. *Mise en patrimoine, transmission générationnelle et pratiques artistiques*

La question de la patrimonialisation s'articule autour de la volonté de transmission générationnelle. Notre point de départ, quant à l'usage de cette notion, repose sur la définition du géographe Guy Di Méo, qui indique qu'elle « s'inscrit toujours dans un principe narratif. Elle raconte une histoire, mythique ou historique, parfois les deux. Elle cherche souvent à justifier une cause, à rappeler une mémoire, à valoriser une séquence (temps révolu) passée de la vie sociale dans un but d'édification »⁴. Au vu de cette définition, les pratiques artistiques, notamment la littérature mémorielle que je vais aborder, semblent être un terrain privilégié de cette reconstitution du passé, et cette catégorie littéraire semble s'inscrire dans le travail de mémoire mené depuis le début des années 2000 par la société civile – notamment grâce aux actions de l'Association Pour la Récupération de la Mémoire Historique (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica – ARMH) – et le gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero. Concernant les femmes réprimées, je m'intéresse particulièrement à un fait historique, élevé au rang de mythe, qui a donné

³ Tomasa Cuevas, *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria Editorial, 2005. Cet ouvrage a obtenu une subvention du *Instituto de la Mujer*.

⁴ Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », [En ligne: http://www.adcs.cnrs.fr/IMG/pdf/GDM_PP_et_CT_Poitiers.pdf]. Consulté le 25 janvier 2016.

lieu à une importante production artistique ces dernières années : il s'agit des *Treize roses* (*las Trece rosas*), ces jeunes femmes fusillées le 5 août 1939 par les autorités franquistes en réponse à l'assassinat d'Isaac Gabaldón Irurzun, commandant de la Garde-civile, et de sa fille.

Voici un tableau répertoriant les principales productions artistiques espagnoles autour de cet épisode historique :

Production artistiques	
Livres :	<i>La Voz dormida</i> (2002) de Dulce Chacón ; <i>Las Trece rosas</i> (2003) de Jesús Ferrero, <i>Trece rosas rojas</i> (2004) de Carlos Fonseca ; <i>Martina, la rosa número trece</i> (2006) d'Ángeles López
Pièces de théâtre :	<i>La Abuela Sol y las Trece Rosas</i> (2008) de Maxi de Diego ; <i>Solo son mujeres</i> (2014) de Carmen Domingo et Carme Portaceli
Poème :	« Homenaje a las Trece Rosas » (2004) de Julián Fernández del Pozo
Documentaire :	<i>Que mi nombre no se borre de la historia</i> (2004), de Verónica Vigil et José María Almela (diffusé à la télévision)
Films :	<i>Las 13 rosas</i> (2007) d'Emilio Martínez-Lázaro, <i>La Voz dormida</i> (2011) de Benito Zambrano
Chansons :	« Thirteen Roses » (2007) de Maika Makovski ; « Hasta siempre, Tensi » (2009) du groupe Barricada
Spectacle de danse :	« 13 rosas » (2005) de la compagnie Arrieritos

La multiplicité des supports en moins de dix ans autour de ce même épisode montre à quel point les pratiques artistiques se développent parallèlement au mouvement de connaissance/reconnaissance du passé, mené de front par le monde associatif, rejoint en 2004 par les autorités au pouvoir.

III. Pratiques littéraires et enjeux éditoriaux

Pour envisager la patrimonialisation de l'objet littéraire, je vais me centrer sur trois des livres évoqués dans le tableau : *La Voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca (2004), *Martina, la rosa número trece* d'Ángeles López (2006). Le choix de ce corpus restreint porte sur le fait que, dans ces trois livres, un dispositif documentaire est mis en place : dans ce corpus, l'hybridité générique se caractérise par l'introduction en fac-similé de documents d'archive et/ou par l'intégration de témoignages de survivantes. De plus, à la fin des livres, nous retrouvons une bibliographie des sources

consultées pour l'élaboration du texte fictionnel et une liste de remerciements à l'attention des témoins ayant collaboré avec les auteurs par des entretiens. La dimension fictionnelle repose pour sa part sur des techniques romanesques éprouvées : présence d'un narrateur omniscient, recours aux dialogues (y compris dans le livre de Fonseca, pourtant présenté comme un essai), invention de personnages – la confrontation avec les récits de témoignages permettant de déceler les libertés prises par les auteurs, à des degrés divers. La mise en relation de documents authentiques avec le texte littéraire souligne la fictionnalisation des ressources employées au sein de ces livres, puisqu'en s'appropriant les faits, les auteurs, qui ne sont pas contemporains de l'épisode en question, cherchent à atteindre un vaste lectorat par le recours à la narration et la mise en place d'une tension dramatique amplifiée.

L'intégration de l'Histoire au processus narratif se présente dès la couverture des livres. Dans les trois cas, une photo d'archive est utilisée. Pour le livre de Fonseca⁵, il s'agit d'une milicienne armée, dans la ville de Madrid, ce qui rappelle la militance active de 12 des 13 roses ; dans le cas du roman de López⁶, l'accent est mis sur le collectif par une photo représentant un groupe de femmes. Dans *La Voz dormida*⁷, la photo d'archive « Miliciana despidiéndose de su hijo »⁸ fonctionne comme modèle de la description du personnage principal :

Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonrío para él, con un niño [...] en los brazos. Era un día caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas. [...] Agitó sus pendientes y la borla de su sombrero. Hacía calor. Y Tensi se bajó la cremallera del mono azul dejando al descubierto su cuello.⁹

⁵ Pour des questions de droits d'auteurs, aucune photographie ne sera intégrée à l'article. Pour la couverture, voir le site de l'éditeur. [En ligne : <https://www.planetadelibros.com/libro-trece-rosas-rojas-y-la-rosa-catorce/250409>]. Consulté le 10/03/2018.

⁶ Pour la couverture, voir le site de l'éditeur. [En ligne : <https://www.planetadelibros.com/libro-martina-la-rosa-numero-trece/12008>]. Consulté le 10/03/2018.

⁷ Pour la couverture, voir le site de l'éditeur. [En ligne : <https://www.megustaleer.com/libro/la-voz-dormida/ES0136745>]. Consulté le 10/03/2018.

⁸ La photographie d'archive de Félix Albero et Francisco Segovia, intitulée « Miliciana despidiéndose de su hijo », est disponible à l'adresse suivante : [En ligne : <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/lanzarVisor.do?idImagen=14206060>]. Consulté le 10/03/2018.

⁹ Dulce Chacón, *La Voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones, p 90-91.

Cette articulation d'un discours fictionnel (le personnage de Tensi est un personnage fictif, construit à partir de plusieurs témoignages de femmes incarcérées) et de documents tangibles fonctionnant comme preuve¹⁰, est révélatrice d'une tension à l'œuvre dans chacun de ces trois livres, qui légitiment leur prise de position narrative sur des archives patrimoniales (photographies, témoignages, minutes d'actes de procès), ce qui les inscrit nécessairement dans la dynamique mémorielle actuelle.

En ce sens, et malgré un affichage de la littérature mémorielle contemporaine comme vecteur participatif à la récupération des mémoires, on peut parfois se demander si les auteurs s'engagent réellement pour une cause ou s'il ne s'agit pas également – voire principalement – de choix stratégiques, d'ordre marketing, au vu de l'impact de la production artistique mémorielle dans la société. Comme le soulignent les universitaires Cécile Tardy et Vera Dodebei, « mémoire et patrimoine sont deux thèmes qui occupent de plus en plus d'espace dans les moyens de communication contemporains »¹¹. L'intertextualité de ces supports, en regard de la notion de patrimonialisation, nous amène à nous interroger sur la visée de la répétition de ce même épisode, érigé au rang de mémoire tragique de la dictature.

Il est nécessaire en ce sens d'interroger les conditions d'existence institutionnelles de ces livres, au-delà du discours propre de leur auteur. Le contexte dans lequel ils sont publiés – le « boom mémoriel » du début des années 2000 – est lui-même évolutif et permet d'appréhender les stratégies de communication mises en place autour des textes, et fonctionnant comme de véritables arguments de vente. Ainsi, pour les rééditions en format de poche des livres *La Voz dormida* et *Trece rosas rojas*, les maisons d'éditions ne mettent plus l'accent sur la dimension mémorielle, mais sur celle du succès de leurs adaptations cinématographiques – les affiches des films devenant les couvertures. Cela n'a rien de nouveau, mais il est intéressant de constater que les deux films eux-mêmes opèrent d'importantes distorsions par rapport aux textes initiaux, ce qui infléchit la réception publique de l'épisode des Treize roses. Le film *Las 13 rosas* d'Emilio Martínez-Lázaro, présenté comme une adaptation de *Trece rosas rojas*, joue sur le registre de l'affect de façon très

¹⁰ Les photos d'archives n'ont en réalité rien à voir avec l'histoire des treize roses. Dans le cas de López, il s'agit d'un cliché pris lors d'un photoreportage en 1943 sur une promenade d'un groupe de femmes dans la ville d'Errenteria, dans le Pays Basque espagnol. Pour consulter les clichés du photoreportage : <https://www.kutxateka.eus/Detail/objects/181432/s/0> (consulté le 06 octobre 2017).

¹¹ Cécile Tardy et Vera Dodebei (dirs.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, Marseille, OpenEdition Press, Collection Brésil / France | Brasil / França, 2015, p. 29.

appuyée, et dans ce cas, la réutilisation de l’affiche accroît ce rapport à l’affect, renforçant la dimension pathétique déjà présente dans le sous-titre du livre, « la historia más conmovedora de la guerra civil ». Il en va de même pour *La Voz dormida*, dont le réalisateur efface totalement de l’adaptation la dimension chorale du texte, en le renvoyant principalement sur le terrain de la relation amoureuse – et de son impossibilité à cause des circonstances historiques.

Dans les deux cas, la visibilité de ces « produits culturels »¹² repose sur deux stratégies marketing successives. Dans un premier temps, la maison d’édition (Santillana pour Dulce Chacon, Seix Barral pour Carlos Fonseca et Ángeles López¹³) orchestre la publication en les vendant comme des romans de la mémoire, véridiques sur le passé historique. Par la suite, au vu du succès des adaptations cinématographiques, un nouveau choix éditorial intervient, et c’est le pathos qui est mis au premier plan – au risque de dépolitiser le propos. Au vu du grand nombre de productions artistiques autour de ces problématiques mémorielles, le traitement de l’épisode emblématique des Treize roses semble destiné à atteindre un public de plus en plus vaste. Dans le cas de López, l’étude de ses entretiens est intéressante dans le sens où elle assume clairement le fait de ne pas porter d’intérêt aux enjeux mémoriaux, et de ne s’intéresser à l’histoire de Martina que pour des raisons familiales – Martina étant la tante de sa belle-sœur – et narratives. En ce sens, nous pouvons lire :

Ten en cuenta que se trata de un episodio que reúne todas las características que precisa un buen relato – sea cual fuera el formato en que se narre – : hay pasión, dolor, crecimiento ideales, fe en un mundo mejor... [...] Francamente, no estoy particularmente interesada ni en la Guerra Civil ni en la inmediata posguerra. Mi interés en esa etapa, empieza y acaba con Martina. [...] [En esta novela] no se cuenta nada que no sea cierto y tampoco trato de reclamar nada más allá de una historia cercenada, hecha de silencios y transmitida a través de la oralidad de una familia. [...] Yo no soy depositaria de la memoria ni de la conciencia de nadie.¹⁴

¹² Nous reprenons l’expression de Pascal Durand « La culture médiatique au XIXème siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n°39, Automne 1999. Transport matériel et immatériel, p. 29.

¹³ Les deux géants de l’édition Santillana et Seix Barral appartiennent à de grands groupes financiers, Prisa et Planeta.

¹⁴ Luis García, Ángeles López : « Visualicé el primer capítulo “del tirón”, ¡y me senté a tricotar! », [En ligne: <http://www.literaturas.com/v010/sec0605/entrevistas/entrevistas-02.htm>]. Consulté le 21 janvier 2015.

En guise de conclusion

La littérature mémorielle acquiert une visée politique dans la mesure où les auteurs donnent la parole aux témoins oculaires, à celles qui ont vécu la répression et mettent en lumière les non-dits et omissions de la sphère politique. Le roman défend une cause – statut des minorités, mémoire des femmes victimes, mémoire familiale. De cette manière, la littérature mémorielle, par la représentation des faits historiques, catalyse, de prime abord, le travail de mémoire et les problématiques qui y sont liées pour les rendre plus accessibles aux générations actuelles – encourageant par-là même le risque de se transformer en industrie du passé, soumise aux mêmes critères économiques que les autres produits culturels.

Pour la géographe Edith Fagnoni, « la patrimonialisation est un processus de reconnaissance et de mise en valeur d'édifices, d'espaces hérités, d'objets et de pratiques »¹⁵. Dans le cas présent, la reconnaissance se forge autour des voix des femmes oubliées et de la violence infligée par le régime dictatorial, caractérisée par la torture physique et psychologique, le viol, la soumission à l'ordre patriarcal. L'écrivain occupe ainsi une place centrale dans le processus de reconstruction des faits historiques, à travers le recours aux documents d'archives et aux témoignages, auxquels il donne une seconde vie en les intégrant à un dispositif narratif jouant sur des ressorts délibérément pathétiques. La littérature mémorielle permet la conservation d'une mémoire vivante, c'est pourquoi elle s'inscrit dans le processus de patrimonialisation. C'est grâce à ces productions que la parole des témoins de l'Histoire ainsi que les documents d'archives se propagent au sein de la société civile et obtiennent une mise en valeur contemporaine. Le roman de la mémoire met fin au silence sur les tabous de la dictature mais ne parvient pas à échapper aux stratégies commerciales de profit au sein du marché éditorial – ce qui pose plus largement la question de la place exponentielle de la mémoire collective dans l'espace public contemporain.

¹⁵ « Patrimoine et patrimonialisation, de l'objet à la relation », Compte rendu du Café Géographique du 24 novembre 2015 à Paris, [En ligne: <http://cafe-geo.net/patrimoine-et-patrimonialisation-de-lobjet-a-la-relation/>]. Consulté le 26 septembre 2017.

Discours et littérature chez Unamuno de 1900 à 1936 : contre l'État, l'Église et la censure

Lidia Sánchez de las Cuevas*

Résumé

Ce travail porte sur une partie de la production littéraire, journalistique et universitaire de l'écrivain et philosophe Miguel de Unamuno durant la période de 1900 à 1936. Nous mettons, plus particulièrement, en lumière la contribution de Miguel de Unamuno, dans l'Espagne d'avant-guerre, la lutte contre le régime dictatorial de Primo de Rivera et contre l'abus de pouvoir de l'Église et de la monarchie. Ce travail s'articule en trois parties, correspondant à trois événements ayant eu une répercussion importante sur la vie de l'écrivain et sur sa production, que ce soit dans les domaines littéraire, universitaire, philosophique ou politique. Pour le premier événement, il s'agit de la première destitution d'Unamuno comme Recteur de

* Titulaire d'un diplôme de « Filología hispánica » (équivalent à un Master 2 recherche en études littéraires hispaniques) obtenu en 2011 à l'Universidad Complutense de Madrid ainsi que d'un Master 2 Études hispaniques et hispano-américaines, obtenu en 2014 à l'Université de Bordeaux Montaigne avec le mémoire intitulé *L'existentialisme au travers des personnages de Niebla et Tiempo de silencio* (sous la direction de Raphaël Estève), Lidia Sánchez de las Cuevas est actuellement doctorante en troisième année au sein de l'équipe d'accueil Ameriber de l'Université Bordeaux Montaigne. Elle rédige une thèse intitulée « *La nivola, une théorie du roman chez Miguel de Unamuno* » sous la direction de Raphaël Estève. E-mail : lidia.sanchez.dlc@outlook.com.

l'Université de Salamanque en 1914. Le deuxième événement est sa déportation et son exil sous la dictature de Primo de Rivera. Quant au troisième événement, il s'agit du discours prononcé le 12 octobre 1936 durant l'inauguration de l'année universitaire qui eut pour conséquence sa destitution et son assignation à résidence.

Mots clés : Miguel de Unamuno, censure, Espagne, Primo de Rivera, Alphonse XIII

Resumo

Este trabalho trata de uma parte da produção literária, jornalística e acadêmica do escritor e filósofo Miguel de Unamuno no período de 1900 até 1936. Mais especificamente, destacamos a contribuição de Miguel de Unamuno na Espanha antes da guerra, lutando contra o regime ditatorial de Primo de Rivera e contra o abuso de poder da Igreja e da monarquia. Este trabalho é dividido em três partes, correspondendo a três eventos que tiveram um impacto significativo na vida do escritor e na sua produção, seja literária, acadêmica, filosófica ou política. Para o primeiro evento, trata-se da primeira destituição de Unamuno como reitor da Universidade de Salamanca em 1914. O segundo evento é a sua deportação e o seu exílio sob a ditadura de Primo de Rivera. Quanto ao terceiro evento, trata-se do discurso pronunciado no dia 12 de outubro de 1936, durante a inauguração do ano universitário, que resultou em sua destituição e uma prisão domiciliar.

Palavras-chave: Miguel de Unamuno, censura, Espanha, Primo de Rivera, Afonso XIII

Ce travail porte sur une partie de la production littéraire, journalistique et universitaire, autant écrite qu'orale de l'écrivain et philosophe Miguel de Unamuno durant la période de 1900 à 1936. Nous voudrions questionner le rôle de cette production dans l'histoire et la politique espagnoles de cette époque. Plus précisément, nous souhaiterions mettre en lumière la contribution de Miguel de Unamuno, dans l'Espagne d'avant-guerre, en lutte contre le régime dictatorial de Primo de Rivera

et l'abus de pouvoir de l'Église et de la monarchie.

Il faudrait rappeler que cette période représente, pour l'histoire de l'Espagne, l'antichambre de la guerre civile et de la dictature franquiste. Durant ces années, Miguel de Unamuno vécut les agitations politiques et religieuses qui aboutirent à l'arrivée au pouvoir du général Franco, en 1936. Trois événements ayant eu une grande répercussion sur sa vie et sur sa production, que ce soit dans les domaines littéraire, universitaire, philosophique ou politique, vont marquer le cours de ce travail.

1 - Première destitution d'Unamuno comme recteur de l'Université de Salamanque en 1914

Le premier moment qui nous intéresse concerne la destitution d'Unamuno de son poste de Recteur de l'Université de Salamanque par le roi Alphonse XIII en 1914¹. Cette destitution fut soutenue par l'Église avec la médiation et le soutien du père Cámara, du Ministère de l'Éducation espagnol dont l'obédience jésuite est notoire et également des journaux catholiques *El Lábaro* et *El Salmantino*. La cause principale de cette destitution fut l'expression de tendances prétendument anarchistes et « anti-espagnoles » par Unamuno. On peut bien entendu se demander si cela a été la véritable raison poussant l'Église à chercher la destitution du philosophe.

En réalité, dès qu'Unamuno est nommé en 1900 à Salamanque, il prend parti contre les catholiques, au premier rang desquels² l'évêque de Salamanque, qui n'est autre, à l'époque, que le père Cámara³. Ce dernier lancera d'ailleurs la procédure de destitution en dénonçant l'attaque et les critiques constantes d'Unamuno contre l'institution catholique et sa propre personne. Et pour « étoffer » le dossier, le père Cámara n'hésitera pas à associer Unamuno à la cause anarchiste.

Il est vrai qu'Unamuno profite en effet alors de son statut de recteur

¹ En 1900, à 36 ans, Unamuno fut nommé Recteur de l'Université de Salamanque par Antonio García Alix.

² Ses cinq articles publiés dans le journal républicain *La libertad* intitulés « Un nocedalino desquiciado » sont la preuve de son positionnement politique contre les traditionalistes catholiques (notamment contre Jaime Balmes ou Juan Donoso Cortés).

³ Jean-Claude Rabaté, *Guerra de ideas en el joven Unamuno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 164.

pour diffuser ses idées quant à la situation politique et religieuse du pays. Et ce notamment au travers de ses discours lors des festivités des « Juegos Florales » (Les Jeux Floraux), et de ses articles publiés dans des revues et journaux (de l'époque). Malgré sa réticence à l'égard de l'ambiance de ces festivités, Unamuno les voit donc comme une opportunité de rendre publiques ses réflexions et revendications au travers de ce qu'il appelle ses « sermons laïcos ». Dans ces discours laïques, Unamuno critique ainsi l'abus de pouvoir du roi ainsi que l'importance que ce dernier donne à l'armée. Il en profite pour manifester son désaccord à propos de la militarisation, à ses yeux, excessive, de la société⁴. Il y traite en outre de la question régionale et religieuse, toujours dans le souci apparent de promouvoir la culture. Grâce aux travaux de Colette et Jean-Claude Rabaté, nous savons qu'Unamuno concevait l'Institution catholique comme « immobile », « [souffrant] de sclérose » et le clergé comme « inculte et ignorant », ou encore « sembl[ant] éprouver un sentiment de supériorité ».⁵

Autant ses sermons laïques manifestent une répudiation évidente de l'institution catholique, autant ses relations avec l'anarchisme, raison ultime de sa destitution, sont beaucoup moins claires⁶.

Deux articles dans la presse feront pourtant l'objet de soupçons : le premier, intitulé « Civilización y Cultura », est publié en 1896 dans la revue catalane d'orientation clairement anarchiste *Ciencia social* après l'attentat de Santa María del Mar⁷. L'article fut retiré et censuré par la police qui, en outre, arrêta les rédacteurs de la revue⁸. La deuxième

⁴ Octavio Ruiz-Manjón, « Notas sobre Miguel de Unamuno en la crisis del reinado de Alfonso XIII », in Ana Chaguaceda Toledano (dir.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II. Actas de las V Jornadas Unamunianas*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 277-286.

⁵ Jean-Claude Rabaté, *op.cit.*, p. 257.

⁶ Dès son arrivée à Salamanque, Unamuno fut accusé par le journal *El Lábaro* d'être anarchiste pour la raison qu'il conseilla aux étudiants, lors de son premier discours en tant que recteur, de tout discuter et de douter de tout. Ainsi que Jean Claude Rabaté l'indique, la critique adressée à Unamuno semblait être que, en tant que nouveau recteur, il vendait du rêve aux étudiants.

⁷ Paul Aubert ajoute d'autres articles d'intérêt, tous publiés en 1896 dans la même revue, comme « La dignidad española » dans le numéro 4 de mars, « La crisis del patriotismo » dans le numéro 6 de mars, « La juventud intelectual española » dans le numéro 7 d'avril et « Civilización y cultura » dans le numéro 9 de juin.

⁸ Corominas fut condamné et Unamuno fit une campagne en sa faveur.

publication, celle que les accusateurs d'Unamuno mettent le plus en avant, s'intitule « Confesiones íntimas de Unamuno ». Il s'agit d'une lettre que l'écrivain envoya à Juan Montseny Carret, connu sous le pseudonyme de Federico Urales. Urales fut le fondateur de *La revista Blanca* et collaborateur comme Unamuno de la revue *Ciencia Social*. Il était également le correspondant en Espagne des mouvements intellectuels anarchistes et *La revista blanca* était elle-même d'orientation anarchiste. Federico Urales y recueille les témoignages de plusieurs intellectuels parmi lesquels Unamuno, qui accepte donc de collaborer à la revue. Ainsi, dans ses « Confessions », publiées en 1902, Unamuno répond aux questions posées par Urales sur la genèse de ses idées et sur l'influence d'autres intellectuels sur sa manière de penser. Nous nous centrerons ici sur les réflexions d'Unamuno à propos de l'anarchisme et de ses implications.

On notera qu'Unamuno exprime dans un premier temps un engagement mesuré en faveur de l'anarchisme ou tout au moins en faveur des idées d'Urales : « conozco bastante bien las ideas de usted, que sí me parecen muy justas en cuanto afirman, no así en cuanto niegan. »⁹ Il semble, dans un second temps, être bien plus affirmatif : « En otro orden de cosas, mis lecturas de economía (más que de sociología) me hicieron socialista, pero pronto comprendí que mi fondo era y es, ante todo, anarquista. »¹⁰ Toutefois, il ajoute : « Lo que hay es que detesto el sentido sectario y dogmático en que se toma esta denominación. »¹¹ Et, un peu plus loin, il semble ne se considérer anarchiste que lorsqu'il était collaborateur dans *Ciencia Social*.

Les propos d'Unamuno concernant sa position vis-à-vis de l'anarchisme semblent ambivalents, son engagement en faveur de cette idéologie étant tantôt total, tantôt partiel.

C'est en tout cas le sentiment exprimé par Urales qui, dans l'analyse qui figure à la suite du texte d'Unamuno, conclut de la sorte : « Para anarquista, le sobra espíritu religioso y le falta ver claro. [...] Donde estaría mejor, aunque no con absoluta propiedad, es en el anarquismo místico, a lo Tolstoi; en el anarquismo cristiano. »¹²

⁹ Miguel de Unamuno, *La revista Blanca*, n° 106, 15 novembre 1902, p 290.

¹⁰ *Ibid.*, p. 291

¹¹ *Ibid.*

¹² Federico Urales, « La evolución de la filosofía en España », *La revista Blanca*, n° 106, 15 novembre 1902, p. 292.

Dans son introduction, Urales critique également le manque de sérieux du discours de l'écrivain : « ¡Tan amplio es el criterio del catedrático de Salamanca, o tan grande es su falta de orientación ideal¹³! ». Dans ces pages, le positionnement politique d'Unamuno est donc placé sous le signe de l'ambiguïté. D'après Urales, ses idées sont variables et il est par conséquent préférable de se désintéresser de son discours. Urales écrit ainsi : « [...] preferimos tener encadenado el entendimiento por un ideal, a no tener ideales. »^{14 15}

Revenons brièvement sur ce jugement d'Urales. En premier lieu, il nous semble paradoxal qu'Unamuno ait accepté de « faire une telle confession », d'autant plus que celle-ci fut accompagnée du commentaire d'Urales, qui nuisait à sa réputation. En second lieu, précisément pour cette raison, il semble énigmatique que le père Cámara ait réussi à provoquer la destitution d'Unamuno sur la base de ce document alors que cette publication, quoiqu'elle figure dans une revue anarchiste, ne signifie pas un engagement clair de l'écrivain en faveur de l'anarchisme ni ne représente un manque de respect envers l'Institution catholique et le roi.

2 - La déportation et l'exil sous la dictature de Primo de Rivera

Le deuxième événement significatif marquant la vie et la prose d'Unamuno correspond à sa déportation sous la dictature de Primo de

¹³ *Ibid.*, p. 289.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ S'il est facile d'affirmer qu'Urales ne partage pas la pensée d'Unamuno pour la raison qu'il la trouve équivoque ou instable, il ne faudrait pas, par contre, interpréter ce jugement comme un jugement à l'encontre d'Unamuno puisqu'Urales pense que, en général, les intellectuels de la génération de 98 sont caractérisés par cette souplesse d'esprit. Toujours dans le même article, il l'expose ainsi : « El Sr. Unamuno no está solo en aquel especial modo de pensar que presenta al hombre como una fábrica de ideas de diferentes colores y de diferentes tendencias, según el gusto, el arte o la última impresión recibida. Le acompañan escritores de tanta fama como Martínez Ruiz, Ramiro Maetzu, y Pío Baroja. Todos creen que el escritor no debe tener ideales, lo que se llama credo, solución. La consecuencia ideal es para ellos otra especie de esclavitud. Es decir, el ideal ha de ser juguete que la pluma inclina hacia aquí o hacia allá; un objeto de arte, un medio para escribir hoy en este sentido y mañana en el opuesto; no un fin de la voluntad ni de la aspiración. » (*Ibid.*)

Rivera¹⁶ en 1924 à Fuerteventura et à son exil volontaire ultérieur en France (à Paris et à Hendaye).

Les années précédant sa déportation sont marquées par une prolifération d'articles dans lesquels il attaque le général qui s'est emparé du pouvoir ou, fidèle à son habitude, le roi Alphonse XIII¹⁷.

Durant la dictature de Primo de Rivera, ce dernier édicte des décrets de censure de la presse qui affectent la production journalistique d'Unamuno¹⁸. Cela avivera son sentiment d'hostilité à l'égard du pouvoir qu'il continuera à critiquer encore plus durement. Les journaux eux-mêmes étaient concernés, puisque leurs directeurs se retrouvaient menacés par le pouvoir politique et en venaient eux-mêmes à répercuter cette pression sur leurs collaborateurs. Cela fut le cas, en 1921, du directeur de *Nuevo Mundo* qui écrit à Unamuno afin de lui annoncer que le journal avait été retiré à cause d'un article de l'écrivain « De mendacidad » : « Verá Vd. que *Nuevo Mundo* ha sido recogido. Eso obedece a que su artículo De mendacidad vigente ha sido denunciado, y como consecuencia mandado a recoger la edición por la autoridad. »¹⁹ Unamuno arrêtera alors de collaborer avec eux. Miguel Moya, directeur à l'époque de *El Liberal*, lui écrivit également afin de lui demander d'enlever ce propos au sujet du roi : « el “señorito del whisky y de la ruleta, y de Santiago Matamoros, y de ¡olé! ¡olé!”²⁰

¹⁶ Rappelons que le général Miguel Primo de Rivera (1870-1930) fait un coup d'État le 13 septembre 1923, reconnu par le roi Alphonse XIII. Sa dictature durera 6 ans et 4 mois. Il se retire le 30 janvier 1930 et meurt peu après, en mars, à Paris. Pendant sa dictature, Primo de Rivera, entre autres actes, suspendit les garanties constitutionnelles qui avaient été proclamées par la Monarchie le 30 juin 1876, s'opposa au régionalisme catalan et à l'émergence du Parti communiste (créé en 1920) et ferma l'Aténeo. Durant la dictature, le pays connut plusieurs tentatives de soulèvements qui débouchèrent sur l'avènement de la Seconde République en avril 1931.

¹⁷ La publication notamment des articles « El archiducado de España », « Irresponsabilidades » et « La soledad del rey » en 1918 ou « Ante el diluvio » de 1920 lui valut plusieurs tentatives de procès et il faillit être condamné à une peine de 24 années de prison. Cela fut à l'origine des raisons qui poussèrent le dictateur à se prononcer en faveur de sa déportation.

¹⁸ Des articles d'Unamuno avaient déjà été censurés depuis 1917, par exemple dans « ¿Qué pasa en España? » ou « El ejército no es un casino ».

¹⁹ Laureano Robles Carcedo, « Artículos censurados de Unamuno », in Ana Chaguaceda Toledano (dir.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra II. Actas de las V Jornadas Unamunianas*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 35-54

²⁰ *Ibid.*, p. 44

Les deux articles qui provoquent la déportation d'Unamuno prennent pour cible le coup d'Etat militaire de Primo de Rivera du 13 septembre 1923²¹ : le premier s'intitule « Hay que levantar la censura » et le second « Un pronunciamiento de cine »²².

Nous allons maintenant nous intéresser aux thématiques et au style littéraire d'Unamuno dans les articles de cette période. Nous examinerons par ordre chronologique les quatre articles suivants : en 1920 « Ante el diluvio », en 1923 « Matriotismo » et en 1924 « Hay que levantar la censura » et « Un pronunciamiento de cine », dont nous venons de parler.

Pour ce qui est des thématiques, il s'agit essentiellement de critiques contre la politique du régime en place, la censure, le roi et Primo de Rivera.

En ce qui concerne la politique, dans « Ante el diluvio »²³ il qualifie celle menée par les dirigeants de l'époque d'inexistante : « [...] no nos cansaremos de repetirlo, (-en España) no se hace política [...]. Ni se cree que la política pueda encauzar las aguas desbordadas, las aguas de tormenta. »²⁴ La catastrophe politique qui, à ses yeux, affecte le pays est métaphorisée en catastrophe climatique, un champ sémantique visible dès le titre « diluvio », mais également dans le corps du texte où sont ainsi évoquées « aguas desbordadas », « aguas de tormenta », « tenebroso nubarrón », un syntagme où l'intensification est de mise par l'adjectif qui le précède et par le suffixe augmentatif et parfois péjoratif « -arrón ». L'article joue ainsi également sur les mots, activant par exemple la paronomase entre « trueno » et « trono » : « *Truena aquí sobre el trono.* » Unamuno accuse ainsi le roi (le trône) des problèmes politiques du pays.

Dans l'article « Matriotismo »²⁵, publié trois ans plus tard, ses attaques contre le roi se poursuivent. En raison de la célébration du « jour de la race » et en s'opposant aux dérives racistes du roi, Unamuno défendra la mise en place d'une langue commune aux différentes régions du pays.

²¹ Parmi les causes de sa déportation, Laureano Robles ajoute la conférence donnée par Unamuno à la Société « El Sitio » à Bilbao et publiée dans *El Socialista* le 9 janvier 1924.

²² Voir le travail de Laureano Robles dans Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

²³ Miguel de Unamuno, « Ante el diluvio », in *El Liberal*, Madrid, 26 septembre 1920.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Miguel de Unamuno, « Matriotismo », in *Nuevo Mundo*, 5 octobre 1923.

Il pointera implicitement l'« ignorance » du roi en affirmant que « hay que proclamar la primada de la inteligencia »²⁶ ou que « No es que para salvar a un país haga falta ser sabio. Sabio no, ¡pero inteligente sí! »²⁷, ou encore : « En ese día de la Fiesta de la Raza [...] es la inteligencia lo único que puede unirnos a los que en la misma lengua pensamos y sentimos »²⁸, autant de choses résumées par la phrase qui clôt cet article : « Sólo la inteligencia puede salvarnos. »²⁹ Unamuno s'en prend en revanche au roi de manière directe au moyen de qualificatifs comme « el calavera » ou « el peliculero » ou encore par l'établissement d'un parallèle entre d'un côté, Don Quichotte, représentant de la langue espagnole et de l'intelligence et, de l'autre, Don Juan Tenorio et l'ignorance : « Son, Don Quijote el casto, y su Dulcinea los que nos unen a los pueblos que en la lengua quijotesta pensamos y sentimos, y un botarate de Don Juan Tenorio, [...] el que pudo inspirar a Schopenhauer sus ideas sobre los españoles. »³⁰

En ce qui concerne la censure, l'article « Hay que levantar la censura »³¹ est édifiant. Unamuno y dénonce ouvertement l'arbitraire qui la caractérise : « Y es tan difícil censurar equitativamente a criterio ajeno, como es difícil juzgar con sereno espíritu de justicia cuando se sabe que el juez puede ser condenado por lenidad de juicio si no satisface el sentido de sus superiores. »³²

Dans cet autre exemple il insiste sur la pression exercée sur le censeur : « [...] es que no cabe ejercer bien la censura cuando el censor teme ser censurado a su vez. »³³ Unamuno explique également, de façon encore une fois métaphorique, que cette censure ne débouche que sur la publication d'articles à l'étranger par des intellectuels espagnols qui cherchent à s'exprimer librement : « hay quien no se resigna a que no se limpie cierta ropa sucia y cuando no le dejan limpiarla en casa la envía a

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Miguel de Unamuno, « Hay que levantar la censura », in *El Mercantil Valenciano*, 19 février 1924

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

otra para que en ella la limpien. »³⁴

Pour finir, Unamuno fait allusion au coup d'État du 13 septembre afin de suggérer que l'Espagne continue à vivre sous l'ancien régime monarchique : « porque el régimen [...], el monárquico tradicional, es el mismo, y no sabemos que España cambiara de régimen el 13 de septiembre de 1923. »³⁵ C'est, par conséquent, une critique à l'encontre de la politique de Primo de Rivera qui trouvera une suite dans l'article « Un pronunciamiento de cine ».

Dans cet article, Unamuno fait part de son opposition à la militarisation de l'État³⁶. Et il n'hésite pas à ridiculiser Primo de Rivera en critiquant le manifeste prononcé le 13 septembre. Il dénigre le général en le qualifiant d'ignorant, comme il l'avait fait avec le roi : « aquel documento que solo pudo brotar o de una hora de anormalidad anímica o de un impulso pelicularo con una inteligencia por debajo de la mediana. »³⁷ Le registre métaphorique servant à mettre en évidence le caractère comique et superficiel de ce coup d'État invente pour ainsi dire le concept de politique-spectacle : « la obra cinematográfica de este pronunciamiento cómico se está desmoronando mientras se hunden las ligeras bambalinas del Directorio. »³⁸

La production et le style d'Unamuno changeront suite à sa déportation à Fuerteventura et durant sa période d'exil jusqu'à 1930. Sa collaboration avec la presse espagnole diminuera drastiquement et les quelques articles publiés semblent se désintéresser de la politique³⁹. Il en sera en revanche à nouveau question, cette fois-ci sous forme poétique, dans le recueil de sonnets intitulé *De Fuerteventura a París*⁴⁰.

³⁴ *Ibid.* Sur la censure, voir également « Un pronunciamiento de cine » (Miguel de Unamuno, « Un pronunciamiento de cine », in *La Nación*, 21 février 1924) : « El reciente procesamiento del ex ministro de Estado por supuesto delito de estafa es una de las cosas que demuestran a qué grado de abyección puede llegar un juez que tiene que servir fines políticos reprobables ».

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « Fui uno de los primeros en ponerme en contra de la obra del llamado Directorio », Miguel de Unamuno, « Un pronunciamiento de cine », 1924.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Laureano Robles Carcedo, *op.cit.*, p. 47.

⁴⁰ Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París, diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, Paris, Éditions Excelsior, 1925.

Unamuno y exprime une fois encore son opposition au régime et son mépris pour le dictateur. Afin d'illustrer notre propos, nous allons nous attarder sur le trentième poème du recueil, adressé à Primo de Rivera. Fuera de tu casino, tu cotarro,

No había mundo para ti, mastuerzo;
 Pero mi senda, sábeta, no tuerzo
 Porque tires por ella con tu carro.

Arreglabas la tierra, vil chinarro,
 En charla huera a la hora de almuerzo;
 Más ya verás lo que hace de tu esfuerzo
 Este que llamas ídolo de barro.

De un caso así en España precedentes
 No logro hallar, por mucho que remonto;
 ¿es que la risa general no sientes?

Vuelve a ser nadie ya, pero muy pronto,
 Que si no hasta tus mismos asistentes
 Te dirán: ¡Tonto! ¡Tonto! ¡Tonto!

24-V-1924

Dès le premier quatrain, et jusqu'à la fin du sonnet, la voix énonciatrice s'adresse au général à la deuxième personne, tutoiement qui signifie d'entrée le peu de considération d'Unamuno pour le dictateur. Le poète montre sa force de caractère et son intégrité vis-à-vis de sa destitution du poste de recteur : il ne changera pas de façon de faire malgré les décisions du général : « Pero mi senda, sábeta, no tuerzo/Porque tires por ella con tu carro. »

Dans le quatrain suivant les critiques et insultes adressées au général apparaissent : il l'appelle « vil chinarro » (« vil caillou »), donc, un objet à la fois ici méprisable et insignifiant. Tout ce que ce caillou dit est vide : « charla huera ».

Le premier tercet aborde ensuite la situation, selon Unamuno, inédite, de l'Espagne : « de un caso así en España precedentes/no logro hallar... » Pour finir, dans le second tercet, Unamuno engage le dictateur à démissionner : « vuelve a ser nadie ya, pero muy pronto » afin de sauver sa propre dignité, en évitant que ses limites ne soient perçues par tous :

« Te dirán : ¡Tonto ! ¡Tonto ! ¡Tonto ! »⁴¹.

Pour ce qui est du style employé par Unamuno, le langage est ici beaucoup plus direct, dépouillé, sans ornements. Peut-être que sa situation, hors de la péninsule, lui permet de s'exprimer davantage et avec une liberté dont il n'avait peut-être pas pu bénéficier auparavant. Ana Urrutia, qui a réalisé un excellent travail sur ce sujet, fait allusion au style peu « poétique » de l'ensemble des poèmes et des commentaires qui les accompagnent. Elle donne deux raisons à cela : la fonction politique du recueil, Unamuno est davantage occupé par la politique que par l'auto-référentialité poétique ; et, en même temps, le fait qu'il exprime sa haine et sa frustration à l'attention d'individus déterminés comme le roi ou Primo de Rivera⁴².

Ce changement de style ou ce manque de distance, comme l'interprète très justement Bénédicte Vauthier, culmine dans sa période d'exil volontaire en France. Un article publié dans *Hojas libres*⁴³ en témoigne clairement. Dans cet article, intitulé « Insistiendo »⁴⁴, Unamuno s'attaque à nouveau à Primo de Rivera dans le but de dénoncer son ignorance et l'affubler du sobriquet « Ganso Real », qui file la métaphore aviaire entre le jars/oie, « ganso » et le paon, « pavo real » : « [...] los irracionales carecen de conceptos, teniendo a lo sumo palabras como el loro y el Primo. O sea el ganso, pues por algo se dice hablar por boca de ganso.- c'est-à-dire, répéter le discours d'une autre personne- Y el Primo que hace la rueda como el pavo real- lo que le hace ganso real »⁴⁵.

Unamuno accuse également le dictateur d'être menteur : « El Primo, que miente más que habla, pues miente hasta callando, que es ante todo

⁴¹ Dans son recueil, Unamuno ajouta à la fin de chaque sonnet une analyse de celui-ci avec des indications qui facilitent sa compréhension. Pour le onzième vers de ce sonnet, il ajoute : « puede leerse como va puntuado o colocando general entre comas. Es de saber que una generalidad, o sea lo que se le ocurre generalmente a un general, es una vaciedad elevada al cubo ». Le mot « General » peut être interprété soit comme qualificatif soit comme ce qui relève de banalités, ce qui renvoie à l'adjectif « huero » et plus globalement à l'ignorance attribuée au général.

⁴² Ana Urrutia Jordana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. De Fuerteventura a París y Romancero del destierro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 54-55

⁴³ Publication clandestine dirigée par Eduardo Ortega y Gasset et dans laquelle il écrira de manière assidue durant ses années à Hendaye.

⁴⁴ Miguel de Unamuno, « Insistiendo », *Hojas libres*, n° 9, 1^{er} décembre 1927.

⁴⁵ *Ibid.*

y sobre todo un embustero [...] », ou « [...] él, el mentiroso por esencia presencia y potencia »⁴⁶.

Dans ces deux extraits, on notera la volonté de se référer au dictateur sans jamais user de son patronyme, ce qui témoigne bien du dédain ou de la familiarité dénigrante d'Unamuno : « Primo debe y no *habe*, es decir, no tiene »⁴⁷. Et même quand le prénom apparaît, il peut être accompagné d'un adjectif péjoratif : « el fulero Primo »⁴⁸, qui fait écho à d'autres qualificatifs similaires comme : « triquiñuelas »⁴⁹, « morralla »⁵⁰ ou « tiranuelo ». Ce dernier mot, « tiranuelos », est un néologisme formé à partir de « tirano » (tyran) et du suffixe diminutif *-uelo* parfois péjoratif.

Les circonstances dans lesquelles vécut Unamuno auraient donc eu un impact sur son style, devenu plus strict et énergique. L'insistance sur certaines thématiques, qui devinrent récurrentes, fera désormais partie de son répertoire discursif, le caractérisant et le rendant unique et inégalable.

On en trouvera un dernier exemple dans son ultime discours politique correspondant au dernier événement significatif de sa vie : la commémoration d'« El día de la Raza », le 12 octobre 1936.

3 - Le 12 octobre 1936, destitution et assignation à résidence

Après la fin de la dictature de Primo de Rivera en 1930, Unamuno rentre en Espagne. Dès son arrivée, il est fortement déçu par les actions des républicains qui viennent d'accéder au pouvoir, et s'oppose donc à la ligne politique de la seconde république en essayant de ne pas renier ses convictions politiques. Mais cette défiance va pourtant le conduire à juger que l'armée est finalement un recours pour la « remise en ordre » du pays. On voit que nous sommes alors bien loin de l'époque des sermons laïques. Et la conséquence de ce revirement apparent est que son discours va alors être interprété comme une plaidoirie phalangiste, et le désigner, aux yeux des progressistes, par conséquent comme un traître politique⁵¹.

Le 12 octobre 1936 en même temps que la rentrée universitaire, a lieu

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Adjectif familier utilisé pour qualifier une personne fausse et/ou menteuse.

⁴⁹ Ruse ou astuce afin de se sortir d'une difficulté.

⁵⁰ Ensemble de choses inutiles et méprisables ou ensemble de personnes insignifiantes.

⁵¹ Lui-même semble être confus car il ne se positionne pas par exemple lorsque Casto Prieto, un de ses amis et maire républicain, est assassiné.

la commémoration de « El día de la Raza ». Cet événement est tout à la fois un événement patriotique, religieux et raciste, organisé en l'honneur de l'empire espagnol, loué par les discours de Francisco Maldonado ou de l'évêque Pla y Daniel. Miguel de Unamuno, qui préside donc la cérémonie en tant que recteur de l'Université intervient en prononçant son discours le plus célèbre. Il s'oppose notamment à Maldonado, en lui répliquant : « Vencer no es convencer y no puede convencer el odio que no deja lugar para la compasión; no puede convencer el odio a la inteligencia que es crítica y diferenciadora, inquisitiva y no de inquisición. »⁵²

En outre, il défend les Basques et les Catalans, considérés par Maldonado comme « l'anti-Espagne » et reprend son discours sur « El día de la Raza » (énoncé dans l'article « Matriotismo ») en lançant : « Hoy [...] celebramos el día de la lengua, eso sí es Imperio, el de la lengua española. »⁵³ Le general Millán Astray crie : « ¡Muera la intelectualidad traidora! », « ¡Abajo los intelectuales! », « ¡Viva la muerte ! »⁵⁴.

Son discours fait scandale et lui vaut d'être assigné à résidence ainsi que d'être destitué de son poste de recteur. Mais en prononçant ces mots, Miguel de Unamuno semble se racheter une virginité politique progressiste, en promouvant à nouveau l'intellectualité qui constituait sa ligne de démarcation avec l'autoritarisme de Primo de Rivera et qui avait fait d'Unamuno un des symboles de la lutte contre la répression dictatoriale de cette Espagne d'avant-guerre.

⁵² Colette et Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus, 2010, pp. 684-685

⁵³ *Ibid.*, p. 685

⁵⁴ *Ibid.*

L'Obscure mémoire des armes de Ramón Díaz-Eterovic : Panser et penser les blessures du passé sous le joug des dictatures

Hassna Mabrouk*

Résumé

Le présent travail est axé autour de la question du rapport entre le couple savoir et pouvoir. La question de l'écriture de la mémoire et de l'identité tient une place majeure dans cet article empruntant dans ce sens la réflexion de Paul Ricœur qui considère la mémoire comme savoir vue du point de vue de sa dimension cognitive. L'analyse que nous proposons du roman du Chilien Ramón Díaz-Eterovic : *L'Obscure mémoire des armes*, ouvre, sur un mode fictionnel, la voie à plusieurs questions et plus particulièrement à celles qui traitent du rapport au passé dans le mouvement du passage de la dictature à la démocratie. A travers le motif de l'enquête, menée par le détective privé Heredia sur le meurtre de German Reys, se confrontent plusieurs témoignages et traces

* Hassna MABROUK, doctorante en 2ème année, affiliée au Laboratoire d'Etudes et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC URAC 57), de l'Université Chouaïb Doukkali, El Jadida, Maroc. Le projet de thèse est dirigé par les directeurs : Mme Salima KHATTARI, professeur à l'Université Mohammed V, Rabat, Maroc, et M. Khalid ZEKRI, professeur à l'Université Moulay Ismaïl, Meknès, Maroc. Le travail mené touche le domaine de la littérature générale et comparée et plus particulièrement la littérature francophone et lusophone africaines. Les questions de recherches traitent de la question de l'hybridité et de l'écriture de la mémoire dans la littérature postcoloniale.
E-mail : hassna_mabrouk@yahoo.fr

écrites qui animent aussi bien la mémoire corporelle que la mémoire des lieux. Le déterrement d'une affaire de meurtre devient une métaphore pour donner la parole aux subalternes et à ceux qui ont été assujettis, ont subi l'épreuve de l'histoire. C'est dans ce sens que la question de l'oubli s'impose et oblige à une réécriture qui propose de réhabiliter les éléments balayés par le temps.

Mots-clés : mémoire/savoir, identité, histoire, oubli

Resumo

O presente trabalho gira em torno da questão da dialética entre o saber e o poder. A questão da escrita da memória e da identidade ocupa um lugar importante neste artigo, se inspirando neste sentido na reflexão de Paul Ricœur que considera a memória como conhecimento, do ponto de vista da sua dimensão cognitiva. A análise que propomos do romance do chileno Ramon Diaz-Eterovic, *A obscura memória das armas*, abre, de modo ficcional, o caminho para várias questões e mais particularmente para aquelas que tratam da relação com o passado no movimento da passagem da ditadura à democracia. Através do motivo do inquérito, conduzido pelo detetive particular Heredia sobre o assassinato de German Reys, confrontam-se vários depoimentos e traços escritos que animam a memória física e a memória dos lugares. A descoberta de um caso de homicídio torna-se uma metáfora para dar voz aos subalternos e aos que foram oprimidos, aos que passaram pelo teste da história. É nesse sentido que a questão do esquecimento se impõe e força uma reescrita que propõe reabilitar os elementos varridos pelo tempo.

Palavras-chave: Memória/saber, identidade, história, esquecimento

Introduction

Les questions de la mémoire, individuelle ou collective, et du rapport au passé tiennent une place majeure dans la littérature contemporaine. Elles sont abordées et réfléchies sous couvert des divers genres littéraires et à travers des rhétoriques stylistiques et énonciatives différentes. La stratégie énonciative exprime le plus souvent une volonté de (dé)

construire le passé, aussi de donner à voir l'oubli comme œuvre volontaire et/ou émanant d'un pouvoir institutionnel. L'écriture de la mémoire et du passé offre un espace de négociation et de réconciliation, tantôt avec soi-même tantôt avec l'Autre. Le Chilien Ramón Díaz-Eterovic s'inscrit dans la lignée des écrivains, qui par la force du verbe, ouvrent un débat incessant et continu sur l'identité historique et mémorielle de leurs pays. Supporté par le genre du roman noir, *L'Obscure mémoire des armes* de Ramón Díaz-Eterovic porte un nouveau regard sur le Chili et sur son passé. D'une structure fragmentée, composée de trente et un chapitres, et présentée sous forme d'une narration à la première personne, le roman est le lieu de rencontre d'éléments d'ordre socio-historique et politique. A travers le motif de l'enquête, qui constitue l'élément fédérateur de toute l'écriture de Ramón Díaz-Eterovic, et la rhétorique de la subversion, le narrateur invite à penser la réalité contemporaine du Chili. La scène littéraire manifeste le retour de la dictature avec toute la violence qu'elle génère. Au lieu de nous livrer un savoir déjà élaboré, le narrateur nous fait assister au procès de son élaboration.

Nous avons choisi pour aborder l'écriture de la mémoire dans ce roman de parcourir les stratégies discursives et rhétoriques qui parsèment le roman, investies dans ce sens. Notre problématique centrale consiste à vérifier comment s'écrivent et se représentent les identités et quelles sont les thématiques et les stratégies narratives mises en exergue par l'auteur pour réécrire la mémoire et rendre compte de la complexité du vécu quotidien. Cette ligne directrice est structurée autour de deux axes fondamentaux. Il sera question dans un premier temps de peindre la temporalité du présent et du vécu quotidien dans le passage de la dictature à la démocratie, comme mémoire du passé. La question de l'(ré)écriture de la mémoire fera l'objet de la deuxième partie de cette contribution.

I. Une temporalité stérile et pathologique

Le contexte politique chilien contemporain célèbre une phase de transition qui se traduit par un passage de la dictature à la démocratie. Toutefois, dans ce tournant, les interrogations du rapport au passé, dans sa formation de l'identité individuelle et collective s'imposent. L'univers de *L'Obscure mémoire des armes* suggère, explicitement ou implicitement,

le non détachement avec le passé et l'oubli inaccompli. Les images investies dans ce sens ne manquent pas. Elles présentent le passage de la dictature à la démocratie comme projet stérile et stérilisant.

1. Un univers stérile et une écriture pathétique.

L'Obscure mémoire des armes est le lieu de rencontre d'une pluralité d'instances et de catégories narratives. Toute l'écriture tourne autour d'une enquête menée par un détective privé, qui va confronter les témoignages et les sources historiques. Le « je » assumant la narration et la régulation de l'information est prêté à une instance critique, le détective privé Heredia, chargé de mener une enquête sur le meurtre de Germán Reys. Ce dernier a été assassiné par deux hommes, qui n'ont pas été arrêtés, et l'affaire a été classée par la police. Le narrateur se présente dans le roman comme une voix homodiégétique. Il est à la fois narrateur et acteur de cette scène littéraire. Dès l'ouverture du récit, le lecteur est jeté in medias res en pleine action ; action qui retrace les contours spatiotemporels dans lesquels évolue le et/ou les personnages. Le détective exprime sa plainte du temps, par la métaphore de l'oisiveté. Il ne mène aucune enquête, personne ne demande ses services. Il s'agit d'un temps stérile qui ne promet rien ; en témoigne ces deux phrases qui ouvrent les deux premiers chapitres du roman : « Le pire, c'était de n'avoir rien à faire »¹ ; « l'ennui me rongait la peau. »²

Cet univers du vide et de l'ennui, qui sonne dès l'ouverture du récit, se conjugue à une situation de monotonie : « La répétition monotone des heures, les feuilles sèches de l'ennui éparpillées sur ma table de travail. C'était toujours le même, [...]. Toujours le même, identique, réitératif et brutal comme un coup dans l'obscurité. »³ Cette situation renseigne d'ores et déjà sur la condition de l'être, sur son incapacité d'agir, de s'adapter à son monde contemporain. La temporalité du même devient source d'angoisse. C'est ainsi qu'en dépeignant sa condition, le narrateur allie deux adjectifs « réitératif » et « brutal » pour ensuite les noyer dans un univers d'obscurité : « réitératif et brutal comme un coup

¹ Ramón Díaz-Eterovic, *L'Obscure mémoire des armes*, Paris, Métailié, 2011, p. 13.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 14.

dans l'obscurité ». Avec le réitératif, accentué davantage par le préfixe « re », le passé et le présent s'articulent. L'écriture installe et cadre un environnement ennuyeux, enveloppé de mystères et teinté d'obscurité. Rappelons à cet égard la phrase qui forme le titre du roman : « L'obscur mémoire des armes ».

Le titre renseigne sur la tonalité de l'écriture. Il est construit à partir de trois mots : obscure, mémoire et armes. L'identité, aussi bien individuelle que collective pivote autour de ces mots. L'adjectif « obscure », antéposé, est introduit pour qualifier la mémoire. Par mémoire, nous entendons tout l'environnement spatial et physique, lié au narrateur. Cette obscure mémoire est liée au complément « armes ». La mémoire du présent du narrateur et de son passé a une source, elle est rattachée à la période de la dictature sous le régime de Pinochet. Le fragment « l'obscur mémoire » se prête à une lecture polysémique. Il suggère une mémoire noire, dans le sens de brutale, teintée d'invisibilité et d'incompréhension. Le fait de vivre dans l'ignorance de son présent et de son passé est annoncée à travers l'entourage du narrateur. Tout ce qui l'entoure est étrange et étranger. Voilà ce qu'il pense : « Mystère, tout n'était qu'ombres et mystères. »⁴ Plus loin, il ajoute : « À la sortie de l'ascenseur, le couloir m'a semblé plus sombre qu'à l'ordinaire. »⁵ Ce constat atteint aussi les êtres qui environnent le narrateur. C'est ainsi qu'il ajoute : « Quant aux autres, la plupart d'entre eux étaient un jeu de masques sans noms croisés en entrant ou sortant de l'immeuble. »⁶ Ou encore :

Vivre avec d'autres personnes dans un même immeuble est une preuve supplémentaire du destin capricieux qui nous lie à des inconnus par des liens parfois étroits ou par des fils aussi fragiles qu'un salut au passage ou un léger mouvement d'épaules. La ville impose une vie rapide et impersonnelle, sans laisser beaucoup de chances aux sentiments.⁷

Ce rapport à la mémoire des lieux, auquel le narrateur attribue une tonalité sombre et mystérieuse, est lié à l'épreuve de la dictature qu'a connu le Chili et à son passé douloureux. Notons à ce stade d'analyse

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

l'importance de la mémoire comme affection. Le narrateur éprouve une mémoire sensuelle, olfactive attachée aux années de « plomb », suggérée par l'emploi de « odeur désagréable » et « caoutchouc brûlé ». Nous pouvons parfaitement lire cette image à travers ce passage : « L'endroit était sombre et une odeur désagréable de caoutchouc brûlé flottait dans l'air. »⁸ En somme, le détective Heredia, en dépeignant son état moral et les figures de son voisinage d'une tonalité qui manifeste l'incertitude, l'ambiguïté et la méfiance, donne à voir aussi bien la mémoire individuelle que la mémoire collective.

Il s'ensuit donc que l'écriture charrie avec elle une connotation pathétique. Le narrateur a une obsession pathologique de l'obscurité qui se trouve accentuée davantage à travers les motifs de l'ombre et du miroir. Il s'agit d'un rendez-vous avec les spectres de son obscure identité et passé. Voilà ce que le narrateur dit : « Cette nuit, je dois continuer à fouiner parmi les ombres. »⁹ Cette temporalité pathétique nous conduit à interroger les temps grammaticaux utilisés dans le récit. Notons que la narration dans le roman alterne le passé composé et l'imparfait surreprésenté. Ce dernier permet d'orienter le lecteur sur l'objet principal du récit, la description de l'arrière-plan physique et psychique de l'action. Toutefois, dans ce dernier passage, l'action est exprimée à travers le présent. Ce dernier a la fonction de véhiculer une réflexion sur la nature de la subjectivité du narrateur : « je dois », qui exprime d'ores et déjà le jeu de force que mène le détective privé, et son rapport au monde extérieur.

Les images de l'ombre deviennent la source d'une angoisse liée aussi bien aux lieux qu'aux êtres. Ce constat est exprimé à travers deux motifs : celui du miroir, et celui de l'ombre. En parlant du stade de miroir, voilà ce qu'exprime le détective privé : « La glace m'a renvoyé mes cernes, une barbe naissante et une grimace en guise de sourire. »¹⁰ Le miroir devient le reflet de la vie intérieure ; il renseigne sur l'état moral du narrateur. Il est dans cette perspective un « procédé de redoublement des images du moi, et [...] [le] doublet ténébreux de la conscience »¹¹. Le miroir exerce un effet de projection sur le narrateur,

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 109.

il assure un espace de rencontre avec soi-même. A travers la métaphore de l'enquête sur le meurtre de Germán Reyes, c'est le propre passé du narrateur qui est mis en scène.

Le motif de l'ombre se dédouble d'un sentiment de peur, peur de sa rencontre avec soi-même, sa vérité et son histoire. L'obsession de l'ombre est une épreuve de la conscience du narrateur. Il préfigure l'Autre qui gît en l'être et une situation d'instabilité.

Aussi, les images de l'ombre et du miroir se trouvent associées à un effet de réalisme suggéré à travers l'archétype de la fenêtre. Cette dernière exprime le rapport médian entre la vie intérieure et le monde extérieur. Nous rencontrons cette situation à travers ces deux passages exprimés sous un mode subjectif : « j'ai regardé un instant par la fenêtre. Les gens passaient dans la rue, étrangers aux inquiétudes entourant notre table. »¹² Et plus loin, nous pouvons lire : « je me suis approché de la fenêtre donnant sur la place d'Armes. Elle était déserte, étrangère aux palpitations secrètes de la ville. »¹³ Ces deux passages anticipent sur la mémoire individuelle et la mémoire collective liée à la période de la dictature.

2. L'épreuve de l'oubli inaccompli

Le temps stérile, qui constitue le vécu des personnages, se traduit aussi en termes de silence et d'une volonté de l'oubli. Le narrateur mène une enquête sur la mort de Germán Reyes, à la demande de sa sœur. Or, les multiples interrogations qu'adresse le narrateur aux témoins se trouvent confrontées à une résistance, à une volonté de ne pas éveiller les douleurs du passé. Tout dénote dans la conduite des personnages, dès les premiers échanges avec le passé, un attachement à l'ordre établi, justifié par la peur de la rencontre avec sa propre réalité, et son passé. En témoignent des attitudes donnant à voir l'expérience des protagonistes. Voilà ce qu'ils disent : « Ne me force pas à me souvenir »¹⁴, ou encore : « Des ombres, des cris et des coups. Ne réveille pas mes souvenirs. »¹⁵ Et plus loin : « J'aimerais que le passé puisse s'effacer, comme un mot mal

¹² Ramón Díaz-Eterovic, *op. cit.*, p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*

écrit ou une tache sur la chemise. »¹⁶

Néanmoins, ces déclarations, construites sous un mode injonctif et négatif, expriment une peur, peur de la rencontre avec son passé. Il est à noter que le sentiment de la peur « témoigne de l'agressivité qu'a subi l'être ; le néant dont la menace est annoncée est un néant de sens »¹⁷. Cette agressivité est liée à la torture subie pendant le régime de Pinochet. Voilà ce que dit le narrateur à propos d'un personnage ayant subi la torture :

Balseiro était imprimeur. Arrêté après le coup d'État, on l'avait accusé d'imprimer des tracts et une revue syndicale. Il avait passé quelques semaines à la Villa Grimaldi et, même s'il avait réussi à en sortir vivant, il n'avait plus jamais été le même. Quelque chose s'était brisé en lui pendant qu'il essayait de survivre aux décharges électriques et aux immersions dans des baquets remplis d'eau et d'excréments. Peur ou remords ? Je n'avais jamais obtenu de réponse de sa part mais je lui rendais visite de loin en loin et nous laissions passer le temps en parlant de tout ce qui ne rappelait pas son passé.¹⁸

Toutefois, l'épreuve de l'oubli se trouve inaccomplie. L'attitude des personnages manifeste une des facettes de l'oubli. Elle fait de ce dernier « un comportement semi actif, semi passif, comme on voit dans l'oubli de fuite, [...] et sa stratégie d'évitement motivée par une obscure volonté de ne pas s'informer, de ne pas enquêter sur le mal, bref un vouloir-ne-pas-savoir »¹⁹. Il s'agit de l'oubli de fuite qui demeure inaccompli. C'est dans ce sens qu'intervient le moi du narrateur et en l'occurrence la mémoire de soi-même en stipulant qu' « On ne peut échapper aux pressions de la mémoire. Tôt ou tard, que ça plaise ou non, on doit se rendre au rendez-vous qu'elle nous impose. »²⁰ Ou encore : « La mémoire, l'infatigable mémoire poursuivait son travail, tapie dans les recoins de la ville. »²¹ Et un peu loin :

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 325.

¹⁸ Ramón Díaz-Eterovic, *op. cit.*, p. 119-120.

¹⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.580.

²⁰ Ramón Díaz-Eterovic, *op. cit.*, p. 240.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

Rien de nouveau dans le quartier ou du moins rien qui puisse retenir mon attention alors que les écrits de Julio Suazo me revenaient sans cesse à l'esprit pour me rappeler que, malgré les apparences, le passé était toujours vivant. On n'en parlait pas beaucoup mais il suffisait de s'intéresser à l'histoire de certaines personnes pour en retrouver la trace.²²

Le rendez-vous avec la mémoire demeure inévitable. Aussi, le traitement de la mémoire comme pathos, qui fait de l'oubli une épreuve stérile, conduit à considérer que les personnages souffrent d'une mémoire empêchée ; une « mémoire blessée, voire malade. En témoignent des expressions courantes telles que traumatisme, blessure, cicatrices, etc »²³. De ce fait, l'écriture va être dirigée vers une réalité antérieure ; pour (r)établir la vérité. Il s'agit de prendre comme point de départ la dimension cognitive de la mémoire, son caractère de savoir.

II. La quête et l'enquête : vers un dynamisme dans l'écriture

L'(en)quête sur la mort mystérieuse de Germán Reys est une recherche de la vérité. Si l'affaire est classée par la police et mise sur la charge du vol et de la délinquance, le détective privé, va chercher à subvertir cette réalité. Le narrateur refuse tout compromis avec la réalité. Il va tenter d'extérioriser ses démons intérieurs. Aux images stériles, le narrateur va opposer tout un univers fécond en vue de créer un dynamisme favorable à la construction du sens.

1. L'instance narrative fictionnelle

Dans l'écriture de la mémoire, « nous faisons appel aux témoignages, pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons d'un événement dont nous sommes déjà informés de quelques manière »²⁴. Le déterrement de l'affaire du meurtre va être le lieu de confrontation des témoignages. Nous avons développé plus haut que le récit est assuré par un narrateur homodiégétique, Heredia. La force du « je » du narrateur est accentuée du fait que ce dernier se présente

²² *Ibid.*, pp. 111-112.

²³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p.83.

²⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1967, p. 5.

comme détective privé. Il s'agit d'une instance critique qui par définition cherche à construire la vérité en confrontant les témoignages. Il s'agit d'un travail de construction mais aussi de déconstruction au sens de Derrida. Voilà ce que dit le narrateur : « J'ai senti la vérité lutter pour émerger du passé »²⁵, et plus loin, il ajoute : « Nous ouvrons une petite porte à la vérité. »²⁶

Par son statut professionnel, le narrateur épouse d'autres fonctions : il est acteur dans la mesure où il participe à l'enquête et à la construction du sens à travers la quête qu'il mène. Il jouit également de la fonction de l'interprétation en exprimant son attitude subjective aussi bien sur les événements que sur les personnages de l'histoire et les récits qu'il croise le long de sa quête. De ce fait, il se trouve en position de protagoniste et de témoin.

Toute enquête enseigne et renseigne sur des événements. Les enseignements, qui concernent le passé, créent une loi productrice à travers le motif de l'enquête. L'écriture devient, au sens de Paul Ricœur une « re-présentation, au double sens du re : en arrière, à nouveau »²⁷. Cette quête va détruire l'unité de la vérité. Notons à cet égard la polyphonie, la pluralité des discours à l'indirect libre et le jeu de l'intertextualité qui traversent le texte et qui visent à détruire l'unité de la vérité, à apporter des vérités sur sa mémoire et son passé.

2. La mémoire corporelle et la mémoire des lieux

L'effet de réalisme tient sa part dans l'écriture. Que des noms propres et des noms de lieux se croisent dans l'espace du roman : « Villa Grimaldi », « Werner Ginelli » ... C'est dans ce sens que dans l'évocation du passé lié à la dictature sous le régime de Pinochet, l'écriture s'attarde avec amertume sur plusieurs événements qui éveillent des tensions douloureuses puisqu'« il est rare, en effet, que le passé dégage un parfum délicat ou agréable ; il est le plus souvent nostalgie, angoisse ou obsession : le passé est un spectre »²⁸. L'écriture va être le lieu de présentation d'une mémoire corporelle, le corps événementiel lié à la torture subie que nous

²⁵ Ramón Díaz-Eterovic, *op. cit.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p.47.

²⁸ Michel Viegnes, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Paris, Peter Lang, p. 110.

pouvons lire à travers ce passage tiré du témoignage écrit d'une victime torturée :

Ils ont mis du coton sur mes yeux puis du ruban adhésif par-dessus et une cagoule noire nouée sur la nuque ; après m'avoir lié, bien serré, les mains et les pieds, ils me plongeaient dans un baquet plein d'urine, d'excréments et d'eau de mer. Ils y enfonçaient ma tête jusqu'à ce que je n'aie plus d'air et mes poumons encore moins et recommençaient l'opération en l'accompagnant de coups et de questions, ils appelaient ça le sous-marin.²⁹

De la mémoire corporelle, le narrateur passe à la mémoire des lieux. Cette dernière est assurée par des localisateurs tels que : s'orienter, se diriger, se déplacer, habiter ; en témoigne ce passage : « J'ai souri en emboitant le pas à Anselmo en direction de *Touring*. »³⁰ Aussi, cette scène articule bien ce fait :

J'ai fait quelques pas et puis, m'étant repris, je me suis dirigé vers l'endroit où était exposée la maquette de ce qui avait été l'un des principaux centres de torture pendant la dictature militaire. La tour des pendaisons, le parking où les prisonniers étaient violentés, les étroites cellules où on les enfermait entre deux interrogatoires, le gigantesque ombu, témoin des douleurs et des crimes, et la piscine où étaient plongés ceux qui s'obstinaient à garder le silence. L'horreur, l'horreur incombustible, me suis-je dit en m'approchant du mur de pierre où les noms des prisonniers assassinés étaient gravés.³¹

Cette scène noue des liens entre la mémoire corporelle et la mémoire des lieux en décrivant des lieux de torture et plus particulièrement la Villa Grimaldi. Le narrateur use de plusieurs recours pour déconstruire l'ordre et la réalité établis. Il s'agit tout d'abord de ce que nous pouvons appeler récit contraire. L'écriture passe du constat d'une erreur, personnage innocent à une vérité il est coupable. La prolifération des différents points de vue émis par les divers protagonistes est aussi une manière pour le narrateur, une stratégie discursive, qui à partir d'une multiplication des

²⁹ Ramón Díaz-Eterovic, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

signes, vise à conduire le lecteur à découvrir la machination immense à quoi se prête la dictature.

D'un autre côté, les récits satellites, pour parler comme Hugo, résument le grand récit qui les contient ; ils jouent le rôle de révélateurs. La pluralité des histoires racontées, les différents parcours et péripéties se rattachent à un espace : la Villa Grimaldi qui est lieu de violence, chargé de souvenirs qui lui sert de portail pour exprimer la vision du Chili contemporain. Cet espace est par la même occasion un espace de construction de soi.

Les allusions à l'histoire du Chili ne manquent pas. En plus des temps grammaticaux utilisés, le narrateur véhicule une temporalité interne qui renvoie à des dates à portée historique, retraçant un Chili aux prises avec la dictature et la torture. Voilà ce que dit le narrateur à propos d'un tortionnaire : « Vicente Tapia avait cinquante-neuf ans, passés en grande partie dans l'armée d'abord comme cadet puis dans différents postes jusqu'à sa retraite anticipée, fin 1990. Son passage par les services secrets était signalé entre 1974 et 1982. »³²

3. L'écriture de l'affranchissement

Au commencement, il y a le meurtre. Le récit s'ouvre sur la perte, la mort de Germán Reyes. Cette perte va conduire la sœur de la victime à demander à (re)ouvrir l'enquête ce qui va créer un dynamisme dans le roman. L'enquête, menée par Heredia, va enseigner et renseigner sur des événements qui concernent le passé et le présent.

L'écriture, sous la métaphore de l'enquête, devient un passage, un dépassement des frontières du silence et du mensonge. L'action va involontairement déplacer l'acte du détective du statut de sujet analysant et à un sujet analysé. L'histoire individuelle de German Reyes va réveiller les propres souvenirs du détective. L'écriture devient une parole adressée à la fois à l'Autre et à soi-même. En décrivant les blessures des personnages, le narrateur s'identifie à eux.

L'espace littéraire sera un espace d'affranchissement et de liberté. La recherche de la vérité va se faire à partir d'un ensemble de traces écrites et de témoignages recueillis par le narrateur, le détective privé. A travers ces ressources, la narration va donner la voix aux sans voix. L'écriture va

³² *Ibid.*, p. 147.

se faire à partir non d'une position d'autorité mais à partir d'une position de subalterne. L'espace littéraire sera un espace de libération des maux et des mots par ceux qui ont subi l'épreuve de la dictature.

D'autre part, le narrateur fait plonger le lecteur dans l'univers des confrontations des témoignages. En effet, la confrontation des informations données à propos de la mort de Reyes avec les faits avérés que nous livre l'histoire montre que les interprétations du narrateur sont déterminées par sa subjectivité. Les différents points de vue ainsi que les monologues intérieurs visent à détruire et à déconstruire l'ordre établi.

L'univers du roman oriente le lecteur dans le temps et dans l'espace. Il s'agit de la relecture de l'histoire du Chili en la dépouillant de l'idéologie politique nationaliste afin d'accéder à un sens non institué, et de transformer aussi foncièrement que possible le sens donné au départ. L'écriture s'apparente en ce sens à ce qu'Eliade Mircea appelle la régénération du temps qui implique de reconstituer une substance tout en lui redonnant les qualités altérées ou modifiées. L'action de dévoilement se traduit en matière de positionnement. Le récit est écrit à partir de la position de ceux qui ont été assujettis par l'histoire pour les rendre sujets de leur histoire et non pas des sujets produits par l'Autre. La destruction, pour une libération, est annoncée aussi par le thème de rupture dont témoigne l'écriture qui refuse la linéarité du temps et de l'espace. Notons à cet égard que le roman est d'une polyphonie qui marie le récit aux première, deuxième et troisième personnes.

Conclusion

Le déterrement d'une affaire de meurtre, à travers le motif de l'enquête, a confronté le narrateur avec les visages et les fantômes du passé de la dictature du Chili. L'écriture de Ramón Díaz-Eterovic devient le domaine et l'espace de production de sens par excellence. Le récit est ancré plus dans le collectif que dans l'individuel. Il permet à l'auteur de dire la vérité et de dénoncer les abus de pouvoir sur un mode fictionnel. L'écriture de Ramón Díaz-Eterovic développe une réflexion qui permet de repenser plusieurs notions en rapport avec le passé et le présent. C'est une écriture qui articule le passé et le présent, et appelle au dépassement de la logique sur laquelle repose, et est institué le savoir comme entité fixe et monolithique. D'autre

part, en proposant une écriture véhiculée par le genre du roman noir, Ramón Díaz-Eterovic exprime la volonté de dépasser les pratiques narratives traditionnelles ; il inaugure l'ère du renouveau. Ce qui est intéressant dans le travail de Díaz-Eterovic, et plus particulièrement dans ce roman, c'est la capacité de déconstruction d'un discours historiographique et politique par le biais de la fiction. Même si le récit est véhiculé sous couvert du roman noir, l'écriture manifeste un appel incessant à renouveler l'historiographie interne. Dans ce sens, plusieurs interrogations s'imposent : Le discours fictionnel ne serait-il pas le plus à même de diagnostiquer des problèmes sociétaux et politiques bien plus que la pensée sociologique ou historiographique ? Dans ce sens, qu'en est-il des procédés stylistiques et énonciatifs utilisés pour écrire la mémoire ? N'est-il pas nécessaire de réfléchir sur les rhétoriques discursives et stylistiques qui garantissent et assurent aux signes de l'identité une présence et une autorité mémorables ?

Interview
Entrevista

Interview avec Maud Chirio

Par Maria Clara Machado

Maud Chirio est historienne, spécialiste du Brésil, notamment de la période du régime militaire. Elle a soutenu en 2009 son doctorat d'histoire sur le thème « *La politique des militaires. Révoltes et mobilisations d'officiers sous la dictature brésilienne (1961-1978)* » (Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne). Une version réduite de la thèse a été publiée en 2012 au Brésil sous le titre « *A política nos quartéis* ». Dans cette interview pour la RÉEL, Chirio analyse la situation politique du Brésil et discute de l'importance de l'histoire et de la littérature en face de l'émergence de l'extrême droite dans ce pays¹

RÉEL - Pourriez-vous nous parler un peu de votre parcours ? Pourquoi étudier le Brésil ?

M.Chirio - Je travaille sur l'histoire du Brésil depuis l'année de ma maîtrise, en 2000. J'avais, pour des raisons personnelles et grâce à la bourse de l'Ecole Normale Supérieure où j'étais élève, la possibilité d'y poursuivre mes études, et j'ai été immédiatement intriguée par la période de la dictature militaire : en effet, ce régime est très peu connu en Europe, à la différence des dictatures argentine et surtout chilienne.

¹ Pour plus de détails, voir le profil de l'historienne sur le portail du Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain (CRBC/EHESS) disponible en : <http://crbc.ehess.fr/index.php?2625> [Consulté le 5 décembre 2018].

J'ai donc effectué ma Maîtrise sur le thème des commémorations de l'indépendance (donc de l'instrumentalisation du passé national) sous la dictature et, après avoir passé l'agrégation d'histoire, mon mémoire de DEA sur les trajectoires d'exilés également sous la dictature. Cette dernière recherche m'a convaincue qu'il m'était difficile de travailler sur des acteurs historiques pour lesquels ne pouvais facilement nourrir une forme d'empathie, et j'ai de ce fait décidé de me diriger vers l'autre extrémité du spectre politique. Ma thèse a ainsi porté sur l'extrême-droite militaire pendant la dictature et, plus généralement, la vie politique à l'intérieur de l'armée à cette période. Elle a été publiée au Brésil (*A política nos quartéis*, Zahar, 2012), en France (*La politique en uniforme*, PUR, 2016) et aux Etats-Unis (*Politics in Uniform*, University of Pittsburgh Press, 2018).

Depuis mon recrutement comme enseignante-chercheuse à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, j'ai orienté mes travaux dans plusieurs directions : d'abord, les trajectoires pendant la dictature, non plus d'officiers « militants d'extrême-droite », mais de membres de l'appareil répressif. Je travaille depuis 2011 en partenariat sur ce sujet avec Mariana Joffily, à partir de documents militaires, obtenus aux Archives de l'armée puis collectés par la Commission Nationale de la Vérité. Par ailleurs, j'ai travaillé sur l'histoire des imaginaires de droite au Brésil, la figure de l'ennemi intérieur, de l'anticommunisme, ce que m'inspiraient l'évolution de l'actualité et le retour d'une « droite extrême » sur le devant de la scène, depuis 2014 et surtout 2016.

Vous êtes historienne et vos travaux concernent la période de la dictature militaire brésilienne (1964-1985). Pouvez-vous nous expliquer comment les militaires ont réussi à prendre le pouvoir en 1964 au Brésil ?

Le Brésil se trouve alors plongé dans une crise économique durable, qui cause une paupérisation des travailleurs urbains et une forte augmentation du coût de la vie. Les mobilisations sociales s'accroissent alors (grèves, révoltes rurales, manifestations) et elles inquiètent très fortement le camp conservateur, civil et militaire, qui panique à l'idée d'une « contamination communiste » du sous-continent sud-américain, surtout depuis la Révolution cubaine

(1959). Dans ce contexte, une grande partie des officiers se convainc de l'imminence d'une révolution communiste et de l'incapacité du gouvernement travailliste en place (de João Goulart, 1961-1964) à l'affronter. Il n'y a pourtant pas d'organisation de lutte armée à cette époque au Brésil ! Et le Parti Communiste a une stratégie purement pacifique. Les théories de contre-insurrection qui circulent depuis 1945 dans tout l'occident, et plus intensément depuis les soulèvements indépendantistes dans les colonies britanniques et françaises en Asie, ont un grand succès auprès des officiers brésiliens. Cela accroît leur conviction que, pour faire barrage au communisme, il faut mettre en place une politique globale : de lutte antiguérilla, mais aussi de répression des mouvements sociaux, de censure, de propagande, d'action psychologique... en somme, pour lutte contre la révolution communiste imaginée à venir, il faut exercer le pouvoir de façon différente, et autoritaire. Cela nécessite un coup d'Etat.

L'Amérique Latine a malheureusement été le lieu des plusieurs régimes dictatoriaux. Quelles sont les particularités de la période 1964-1985 au Brésil ? Quelles sont les ressemblances ou les différences que vous identifiez entre les dictatures au Chili et en Argentine, par exemple, et celle du Brésil ?

Le Brésil a connu une dictature précoce, antérieure notamment à l'existence de mouvements armés. Cela a eu plusieurs conséquences : quand les organisations armées sont apparues, le régime était prêt pour les affronter et les a défaits rapidement. L'affrontement brésilien entre des guérillas et la contre-guérilla a de ce fait été bref au Brésil (cinq ans : 1969-1974), peu massif, et moins létal qu'ailleurs (environ 450 morts et disparus). La dictature militaire brésilienne a donc moins tué par exemple que l'Argentine parce qu'elle a affronté une opposition armée moins nombreuse et plus facile à vaincre. Le camp militaire qui arrive au pouvoir au Brésil est par ailleurs diversifié, certains généraux sont moins enclins que d'autres et établir un régime frontalement autoritaire. Cela explique que la dictature brésilienne ait maintenu quelques éléments du système démocratique : un congrès ouvert, à l'exception de l'année 1969, un parti d'opposition modéré autorisé (le MDB), une justice sous tutelle mais apte néanmoins à

attribuer régulièrement des habeas corpus. Cette ambiguïté du régime militaire, qui a pu passer pour de la modération, a été lourde de conséquence pour la transition démocratique, puisqu'elle a contribué à limiter le travail de mémoire, d'épuration et de justice concernant la période dictatoriale.

Après 20 ans de dictature militaire, le Brésil a initié son processus vers la démocratie, mais il n'y a pas eu d'élections directes. Comment cela s'est-il passé ? Qu'est-ce qui a mis fin au régime ? Que représentent les élections indirectes à cette époque ?

L'histoire est bien connue : dès 1977, une partie de la société civile se réveille, autour du mouvement étudiant puis ouvrier (grèves de l'ABC). Par ailleurs, la gauche se mobilise en faveur d'une amnistie « ample, générale et sans restriction » des opposants. Cela a pour conséquence que le gouvernement militaire du général Geisel (1974-1978) commence à perdre le contrôle de la « détente » qu'il avait débutée en 1974. Le projet initial de Geisel n'était pas de rétablir la démocratie représentative : c'était de rendre le pouvoir aux civils, mais en maintenant une tutelle militaire et une législation qui limiterait les possibilités d'une participation populaire et d'un renouvellement de la classe politique. Mais la pression populaire augmente, d'autant que Geisel n'utilise plus les mêmes outils de censure et de répression physique que ses prédécesseurs. Il n'existe plus de consensus interne à l'armée pour réagir à la mobilisation citoyenne par le rétablissement d'un pouvoir autoritaire. Le climat international ne s'y prête plus. Il n'y a plus de mouvement révolutionnaire d'extrême gauche pour faire peur à l'opinion. Bref, les circonstances ne sont plus réunies pour de nouvelles « années de plomb ». Le gouvernement de Figueiredo (1979-1985) débute extrêmement fragilisé, sous l'aune de l'abrogation de l'AI5 et de l'amnistie, sans outils pour que les militaires décident de l'évolution du régime. Rapidement, la mobilisation sociale se concentre sur la question des élections directes, avec la campagne des *Diretas já* en 1983 et 1984. Pourquoi ce thème ? Parce que c'était un symbole de la privation de la souveraineté populaire par les militaires. Le congrès, encore trop conservateur, n'y acquiesce pas, mais une grande partie de la classe politique ne croit déjà plus à la perpétuation du pouvoir

militaire, et tente de « survivre » dans le régime à venir. Ils abandonnent le navire et permettent l'élection de Tancredo Neves en 1985. C'est ce qui met fin au régime.

En 1979, la Loi d'Amnistie a permis le retour des exilés politiques au pays, mais elle a aussi empêché la punition des responsables du régime puisqu'elle a été promulguée par les militaires eux-mêmes. Comment cela s'est passé ?

Il s'agit d'un élément clé de la stratégie de la « détente » (*distensão*) pensée par Geisel et Golbery : revenir sur les rails d'un régime civil et libéral (donc en permettant le retour des exilés), mais sans que la droite militaire perde des leviers d'influence dans le nouveau régime. Pour cela, il était fondamental qu'il n'y ait aucun processus judiciaire. Par ailleurs, l'amnistie des agents de l'Etat (militaires ou policiers) était une nécessité interne : à cette époque, une « ligne dure » d'extrême droite militaire est très active, elle réalise des attentats dès 1976, pose des bombes non létales, couvre les murs des institutions progressistes de graffitis haineux. Cela débouchera sur la tentative d'attentat du Riocentro (1981) Cette mobilisation incommode le pouvoir de Geisel, et l'amnistie préventive des criminels d'Etat était également une tentative pour calmer le jeu en interne. Ca n'a pas immédiatement marché, mais a été important à terme pour maintenir l'unité de l'armée dans le processus de transition démocratique.

En 2014, pendant le gouvernement de Dilma Rousseff, on a mis en place la Commission de la Vérité. Quelle est l'importance de cette commission ?

La Commission Nationale de la Vérité (CNV) n'est pas le premier dispositif de ce que l'on appelle la « justice transitionnelle ». Même si l'amnistie de 1979 n'a jamais été remise en cause au Brésil, ce qui est un cas unique en Amérique Latine, deux commissions ont été constituées dans un but de « réparation » aux victimes : la Commission des Morts et Disparus, en 1995, qui a permis la reconnaissance du préjudice des familles d'opposants assassinés et leur indemnisation, et la Commission d'Amnistie, en 2001, afin que les survivants qui ont été lésés (dans leur

chair, leur liberté, leurs biens, leur carrière) soient eux aussi indemnisés. Mais il s'agissait de dispositifs exclusivement tournés vers les victimes : ils n'ont pas établi de récit officiel des crimes commis par l'Etat, ni pointé de responsables. C'est la nouveauté de la CNV : pour la première fois, l'Etat brésilien établit une « mémoire officielle » sur la période de la dictature, et la condamne. De plus, le rapport inclut une liste de 376 noms (et pas 377, car un nom est cité deux fois et personne, malgré mes appels, ne s'en est rendu compte !) de responsables des graves violations de droits humains commis au nom de l'Etat. Ce rapport a été établi à partir d'archives, mais aussi de témoignages de victimes (plus d'un milliers) et de plus de 130 agents de l'Etat, convoqués à témoigner par la justice. C'est, là encore, une première. Pour la gauche, la CNV n'allait pas assez loin : pas de compétences punitives, peu de temps et peu de budget... mais pour les militaires, qui ont entretenu institutionnellement une mémoire très positive de la dictature, c'est déjà trop, et la CNV suscite un profond mécontentement au sein des forces armées. Par ailleurs, la CNV (mai 2012- décembre 2014) se réunit exactement au moment où le mandat de Dilma Rousseff est fragilisé par les manifestations de juin 2013 et le début de l'enquête Lava-Jato (mars 2014). Enfin, l'année 2014 est marquée par une campagne électorale très polarisée. La CNV finit par être associée à une opération « de gauche », du gouvernement, et une partie de la droite (notamment des intellectuels) sort de ce consensus mémoriel et politique, qui semblait réel en 2012.

On aperçoit depuis quelque temps l'éloge de la période de dictature, appelée « révolution » ou bien « gouvernement civil – militaire » par une partie de la population Brésilienne et une certaine nostalgie du passé dictatorial. Comment évaluez-vous ces phénomènes ?

Bien sûr, le mot de « dictature » est connoté trop négativement, donc ses défenseurs prétendent qu'il s'agissait de « gouvernements civils-militaires », d'un « mouvement » ... Mais il ne s'agit plus actuellement de tenter de modérer, comme la droite le faisait il y a quelques années, le caractère autoritaire de la dictature, en disant que c'était une *ditamola* ou *ditablанда*...il s'agit d'en revendiquer les aspects les plus violents. Revendiquer la torture, l'élimination physique, glorifier les pires responsables de la répression comme le colonel Brillhante Ustra, héros

du camp Bolsonaro. C'est un pas de plus dans la guerre mémorielle, qui correspond exactement à ce que proclame d'extrême droite militaire (active par exemple au Club Militaire, ou dans des associations comme Tortura Nunca Mais – Ternuma) depuis 30 ans : « dans les années 1970 le Brésil était en guerre contre le communisme, ceux qui ont mené cette guerre et l'ont gagnée sont des héros ». L'Etat de Droit, la démocratie, la justice, les droits humains, tous ces acquis civilisationnels sont passés par perte et profits au nom de la guerre (éternelle, aux yeux de cette extrême droite, d'ailleurs) contre le communisme. C'est extrêmement dangereux, parce que cela justifie non seulement la répression politique, mais l'abandon pur et simple de l'Etat de Droit et du système démocratique.

Nous apercevons, depuis l'élection présidentielle de novembre 2018 une militarisation du pouvoir exécutif. Le président élue, défenseur de la dictature, a d'ailleurs annoncé les noms des plusieurs militaires jusqu'à présent pour composer son gouvernement. Que représente cela ?

Il y a, de façon évidente, une militarisation du pouvoir politique, qui a d'ailleurs commencé avec le gouvernement de Michel Temer (2016-2018). Non seulement les militaires ont désormais la main sur la sécurité urbaine, mais sous Temer certains – notamment le général Sérgio Etchegoyen, chef du cabinet de Sécurité Institutionnelle – sont devenus les principaux conseillers de l'exécutif sur des sujets très variés. Avec Bolsonaro, une étape supplémentaire, beaucoup plus grave, est franchie, avec une militarisation de l'ensemble du gouvernement, avec tout ce que cela signifie d'imaginaires de guerre et d'appétences pour l'autoritarisme. Il ne s'agit cependant pas du « retour des militaires au pouvoir », qui est une expression liée à des régimes mis sur pied, au 20^e siècle, par des institutions militaires hiérarchisées. Au Brésil à partir de janvier 2019 « l'armée » ne sera pas au pouvoir, sinon le président serait nécessairement un général, or Bolsonaro est un capitaine qui a été exclu de l'armée ! Il s'agira d'un gouvernement d'extrême-droite, polyarchique (avec des politiciens, des évangéliques, des néo-libéraux et des militaires) en partie militarisé. On peut d'ailleurs se demander si ce format ne va pas finir par incommoder une partie de l'élite militaire : combien de temps tous ces généraux vont-ils accepter d'être sous les ordres d'un capitaine ? La question se pose.

À votre avis, quels rôles peuvent jouer les arts afin de promouvoir le débat sur les liens entre la démocratie et les périodes dictatoriales, vu que la mémoire du régime autoritaire dans certains groupes de la société brésilienne semble omettre largement la corruption qui y régnait et des crimes commis à l'époque ?

Il est possible que l'opposition politique ait les mains liées par une persécution caractérisée des organisations de gauche, partis, mouvements sociaux, syndicats. Cela renforce l'importance des acteurs culturels (intellectuels, artistes, enseignants...) dans le fait de limiter les effets de la propagande d'Etat et de la propagation des haines dans la société brésilienne. Il ne s'agit pas, à mon avis, seulement d'avoir un discours sur la dictature, mais plus généralement sur le droit à la vie, à la justice, à la diversité culturelle. Sur l'importance de la tolérance des opinions différentes, la valeur de la démocratie, de la laïcité et la sécularisation de l'Etat. L'importance enfin du savoir, de la science, de l'exercice de la raison, à une époque de « post-vérité », de complotisme généralisé et de fake news. Ce sont des combats civilisationnels que nous devons tous mener, dans l'espace public mais aussi dans nos espaces privés, et pour lesquels les arts auront une importance fondamentale.

Parallèlement et contrairement à ces mouvements conservateurs qui font l'éloge des dictatures, on observe que le thème de la dictature est, une nouvelle fois, très présent dans plusieurs œuvres de la production littéraire contemporaine au Brésil, dont la plupart porte sur les mémoires « oubliées » du régime militaire. En général, émergent de ces œuvres des histoires des femmes et des hommes qui ont lutté contre la dictature, mais aussi celles de familles de morts et disparus qui cherchent encore à trouver des réponses sur ce qui a vraiment arrivé à leurs proches. Ce nouveau régime qui s'installe peut entamer une nouvelle étape autoritaire et conservatrice dans le pays ? L'histoire comme la littérature peuvent être des moyens de résistance ?

Oui, je pense que l'élection de Jair Bolsonaro met en péril la Nouvelle République. Comme je l'ai dit plus haut, je ne pense pas qu'il va s'agir d'une répétition du passé, ni d'un régime strictement militaire, ni de la même forme de l'exercice de l'autoritarisme. Il y a des continuités – l'obsession anticomuniste, la peur de la

mobilisation populaire, la militarisation de la répression politique et sociale, la propagande et la censure – et des nouveautés – un néolibéralisme beaucoup plus assumé, le fondamentalisme religieux que ne partageait pas des militaires largement positivistes, d'autres formes de collaborations internationales. Le passé ne se répète jamais à l'identique et il faut savoir être attentif à la spécificité de son époque pour pouvoir, nous-mêmes, être inventifs dans nos réponses. La connaissance du passé, sa divulgation, son enseignement son indispensable, tout comme l'invention de formes nouvelles de résistances. La jeunesse, j'espère, au Brésil et ailleurs, sera l'un des creusets de cette invention, qui seule pourra sauver nos démocraties occidentales fragilisées de la puissance vague ultra-conservatrice qu'elles affrontent.

Table de matières

Sumário

Éditorial 3

Présentation

Maria Clara Machado et Leonardo Alexander Silva 5

Monde lusophone – Mundo lusófono

Ainda estamos aqui: literatura e resistência no Brasil hoje

Regina Dalcastagnè 17

Memórias do Esquecimento, de Flávio Tavares :

détricoter la souffrance pour en faire de la littérature

Sueleide de Amorim Suassuna 31

La Bague bleue de Marília Pêra : étude sur le journalisme

de Jorge Andrade pendant les années de plomb du Brésil

Fillipe Augusto Galeti Mauro 45

Entre a colônia e os anos de chumbo:

uma leitura da representação do indígena em *Quarup*

Humberto Torres 55

Trauma e precariedade em *A instalação*, de Bernardo Kucinski

Berttoni Licarião 65

A “mulher subversiva” da Ditadura Militar

em Bernardo Kucinski e Maria Pilla

Aline Teixeira da Silva Lima 77

Como uma gata entre frases: a biografia de uma escritora subversiva

em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Leocádia Aparecida Chaves 91

Ser ou não ser brasileiro: notas sobre a representação literária da assimilação cultural no Estado Novo Maria Clara Machado	105
É isto um homem novo? Adilson Fernando Franzin	117
« Nenhum gesto de pasmo » : l'absurdité dans <i>L'année de la mort de Ricardo Reis</i> , de José Saramago Sara Grünhagen	131
Mythologie salazariste X Contre-mythologie o'neillienne : une approche historico-poétique de l'État Nouveau Ana Ferreira Adão	145
Amérique latine – Europe latine América latina – Europa latina	
Entre provocation et ideologie : Marinetti et le fascisme Valentina Murgolo	163
Les femmes et l'écriture sous le fascisme italien des années 1920 : le dialogue entre Maria Messina et Gina Lombroso Ferrero Giusi La Grotteria	173
Littérature mémorielle et patrimonialisation. Perspectives de genre dans l'Espagne contemporaine Samya Dahech	185
Discours et littérature chez Unamuno de 1900 à 1936 : contre l'État, l'Église et la censure Lidia Sánchez de las Cuevas	195
<i>L'Obscure mémoire des armes</i> de Ramón Díaz-Eterovic : Panser et penser les blessures du passé sous le joug des dictatures Hassna Mabrouk	209

Interview – Entrevista

Interview avec Maud Chirio par Maria Clara Machado	225
---	-----

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
ISSN 2552-1187 (imprimé)
ISSN 2497-2614 (en ligne)
