

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE

*...sempre teremos perante nos
a ambição de fazer de literatura vida.*

José Saramago

À la fenêtre de l'atelier.

Le soleil réchauffe progressivement roses, doigts de sorcière, lavandes, rhododendrons.

La rosée s'évapore laissant une autre lumière scintiller.

L'harmonie du jardin se dévoile.

Je regarde à l'aube.

*Je regarde pour comprendre le fonctionnement mystérieux de ce lever de vie
ou plus exactement pour éclaircir les vibrations qui envahissent tout mon être
encore chaud de sa courte nuit.*

Je regarde et je sens une Vie particulière jaillir en moi face à ce tableau naturel.

J'écris un à un, patiemment, les fils de ce tissu vivant.

Marie-Antoinette Bissay

*Às vezes acho que a poesia em si não existe, existe o estado poético, que é
quando a gente se põe de permeio entre uma fome absoluta de entendimento e
uma porta que se abre e revela ao nosso olhar um outro lado da realidade, o
que está por trás do olho, o que não se pode ver com o olho, mas que entra e
nos embriagada de luz e beleza. Poesia é quando a gente encosta a mão no
fogo que gerou o universo.*

Vera Lucia de Oliveira

NUMÉRO 5. DÉCEMBRE 2021

sous la direction de **Helena Bonito Couto Pereira** et **Marc-Mathieu Münch**

La Revue internationale d'art et d'artologie est une revue en ligne qui est hébergée par le site « effet-de-vie.org ».

Son ambition est la quête d'une définition mondiale de l'art.

Elle publie ses articles en langue originale avec des résumés en anglais ou en français.

Publication annuelle. ISSN 2491-6366

Revue fondée par

Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'Université de Lorraine (France),

Helena Bonito Couto Pereira, ex-professeure à l'Université Presbytérienne Mackenzie (Brésil),

François Guiyoba, (in memoriam) professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),

Tayeb Bouderbala, professeur à l'Université de Batna (Algérie).

Le comité scientifique comprend

des chercheurs, des créateurs et des interprètes de toutes les disciplines.

SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| Présentation du numéro 5 (français) | 4 |
| Preview of Issue #5 (english) | 6 |
| I - ENTRETIENS AVEC DES ÉCRIVAINS BRÉSILIENS | |
| 1. Présentation , par Helena Bonito Pereira et Laís Gerotto de Freitas Valentim | 9 |
| 2. Auteurs vétérans | 11 |
| Adriana Lisboa - Adrienne Myrtes - Andréa del Fuego - Edimilson de Almeida Pereira - Luiz Ruffato - Marçal Aquino - Marcelino Freire - Marcelo Ariel - Mauricio Salles Vasconcelos - Michel Laub - Nara Vidal - Prisca Augustoni - Sidney Rocha - Vera Lucia de Oliveira | |
| 3. Nouvelle génération | 39 |
| Antônio Xerxesky - Bruna Kalil Othero - Cristhiano Aguiar - Evanilton Gonçalves - Francesca Cricelli - Gisele Mirabai - Jacques Fux - Oscar Nestarez - Paulliny Tort - Samir Machado de Machado - Santiago Nazarian - Thais Lancman - Tiago Ferro | |
| II - ARTICLES DE FOND | |
| 1. Adelia Bezerra de Meneses : “Les Caravanes” : exclusion sociale, exclusion raciale | 61 |
| 2. Marc-Mathieu Münch : L'esthétique de Fernando Pessoa | 74 |
| 3. Dennys Silva-Reis et Anderson Ricardo Nunes da Silva : Obituários poéticos em Além dos Ciprestes (1991), de Viriato Moura | 86 |
| 4. Marie-Odile Albrecht-Barthélemy : Étude «en échos» de l'art photographique de Sebastião Salgado | 101 |
| 5. Cristine Fickeslcherer de Mattos : Littérature et musique: Les Mille et Une Nuits | 125 |

III - COMPTES RENDUS

1. [Dennys da Silva Reis, Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX](#), thèse 135
2. [Laurent Jenny : La Vie esthétique - Stases et flux](#), Verdier, 2013, 122p. 138
3. [L'Un et le Multiple dans l'esthétique d'Yves Bonnefoy - compte rendu de L'Inachevé Entretiens sur la poésie 2003-2016](#) 141
4. [Yannick Haenel, Diane et Actéon Le désir d'écrire](#), Hermann, Paris, 61p. 146

IV - ENTREVISTAS COM ESCRITORES(AS) DA LITERATURA BRASILEIRA

1. [Apresentação](#), Helena Bonito Pereira e Laís Gerotto de Freitas Valentim 150
2. [Autores veteranos](#) 152
[Adriana Lisboa](#) - [Adrienne Myrtes](#) - [Andréa del Fuego](#) - [Edimilson de Almeida Pereira](#) - [Luiz Ruffato](#) - [Marçal Aquino](#) - [Marcelino Freire](#) - [Marcelo Ariel](#) - [Mauricio Salles Vasconcelos](#) - [Michel Laub](#) - [Nara Vidal](#) - [Prisca Augustoni](#) - [Sidney Rocha](#) - [Vera Lucia de Oliveira](#)
3. [Nova geração](#) 180
[Antônio Xerxenesky](#) - [Bruna Kalil Othero](#) - [Cristhiano Aguiar](#) - [Evanilton Gonçalves](#) - [Francesca Cricelli](#) - [Gisele Mirabai](#) - [Jacques Fux](#) - [Oscar Nestarez](#) - [Paulliny Tort](#) - [Samir Machado de Machado](#) - [Santiago Nazarian](#) - [Thais Lancman](#) - [Tiago Ferro](#)

- V - [INDEX DES AUTEURS](#) 202

PRÉSENTATION DU NUMÉRO 5

Voici donc heureusement, bien qu'avec retard, la publication en ligne du cinquième numéro de notre *Revue internationale d'art et d'artologie*.

Elle témoigne de l'intérêt croissant suscité par une méthode qui s'obstine à répondre à la question anthropologique de la nature de l'art considéré comme un phénomène vécu créant un effet de vie et impliquant le triple apport d'un créateur, d'une œuvre et d'un récepteur.

Aussi avons-nous conservé la méthodologie inaugurée par les premiers numéros. Elle consiste à chercher la vérité du phénomène art dans un « lieu » où se rencontrent et se combinent la parole des artistes, leur génie, l'émotion esthétique des récepteurs et des interprètes, sans oublier les faits observables dans les œuvres ni, bien sûr, l'apport des différentes sciences humaines s'intéressant aux arts.

Il s'agit donc d'un lieu complexe, mais il est aujourd'hui de mieux en mieux admis que tout ce qui est humain exige une pensée complexe.

Ce volume respecte également notre volonté de donner autant que possible un centre thématique à chacun de nos numéros. Ce sera le domaine portugais et brésilien.

Entretiens

La rubrique des entretiens ayant rencontré cette fois-ci auprès des écrivains et des étudiants les ayant interrogés un succès exceptionnel, nous la présentons en premier avec une présentation spécifique. Les textes en portugais se trouvent *in fine*.

Articles de fond

Le premier article présente la traduction en français de l'article *As Caravanas* publié en portugais par Adelia Bezerra de Meneses sur la célèbre chanson de Chico Buarque. Elle nous fait voir la double réalité de *As Caravanas*. D'un côté le réel historique du grave clivage social au Brésil et de l'autre les images, les sons, les émotions qui se lèvent au moment de l'écoute. Le tout est placé sous l'égide de la *poetic condensation* de Pound. Il aurait pu l'être aussi sous celle de la théorie de l'effet de vie puisque celle-ci tente d'expliquer comment fonctionne la condensation de tout l'être au sein du corps-esprit-cerveau.

La contribution suivante confronte l'esthétique explicite de Fernando Pessoa à l'invariant de l'effet de vie et à ses corollaires tout en y intégrant les variants incarnés par la personnalité et par le destin de l'homme-poète que fut Fernando Pessoa. Elle cherche à montrer comment s'articulent chez Pessoa la thèse universelle de l'effet de vie et l'originalité tragique de son idiosyncrasie si attachante et tellement significative pour tout le vingtième siècle.

Plus loin Dennys Silva Reis et Anderson Ricardo Nunes da Silva nous font découvrir l'art avec lequel l'écrivain brésilien Viriato Moura crée l'effet de vie dans son recueil de poèmes illustrés par lui-même, *Além dos Ciprestes*. Comme quoi l'œuvre de vie ne nie pas la mort, bien au contraire !

Marie-Odile Barthélemy explore en profondeur le génie artistique du photographe franco-brésilien mondialement connu, Sebastião Salgado. Sa pratique personnelle de la photo lui permet de nous révéler les moyens, voire les ruses, avec lesquelles Salgado fixe l'attention du regardeur avant de l'envoyer rouler pensivement dans les coins, les recoins et même les transcendances de son esprit.

L'article de fond de Cristine Fickelscherer de Mattos propose au lecteur une comparaison intermédiatique complexe et séduisante des *Mille et Une Nuits* et de la suite symphonique *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov. Pour cela elle convoque, compare et confronte les images contrastées de l'Orient en Occident, l'histoire comparée des musiques savantes et folkloriques, les contradictions et les aveux de Rimsky-Korsakov lui-même sans oublier tout le vocabulaire musical gravitant autour de la musique « à programme ». C'est ainsi qu'elle découvre, au centre de son sujet, l'évidence « du narrer de la narration » des *Mille et Une Nuits* et celle de l'association du violon et de la harpe dans une ambiance sonore libre mais suggestive.

Comptes rendus

Enfin, dans la dernière rubrique consacrée aux comptes rendus, M.-M. Münch prend plaisir à mettre en perspective quatre réflexions sur l'art qui se renvoient mutuellement de l'ombre et de la lumière.

Il s'agit de la thèse de Dennys Silva Reis, *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*. En confrontant de près *Notre Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer* d'une part à la cathédrale elle-même et d'autre part aux peintures et aux dessins de Victor Hugo, le jeune chercheur montre que le grand poète français est un « traducteur » et en tire les conséquences esthétiques.

Vient ensuite le point de vue sur l'art de Laurent Jenny dans *La Vie esthétique. Stases et flux*. Il montre comment les émotions esthétiques se prolongent dans la vraie vie, ce qui donne une nouvelle profondeur aux arts en général.

Cette profondeur se trouve fouillée au cœur de son mystère par Yves Bonnefoy pour qui la poésie est l'être propre des existences et fut sa raison de vivre. Ce thème est repris et développé dans *L'Inachevé. Entretiens sur la poésie. 2003-2016* qui est un livre posthume publié avec amour par sa fille Mathilde.

La rubrique des comptes rendus se termine enfin sur le pur bijou de Yannick Haenel, *Diane et Actéon. Le désir d'écrire* dont les feux croisés éclairent et font vivre en même temps le phénomène littérature.

[Marc-Mathieu Münch](#)

PREVIEW OF ISSUE 5

Here is issue 5 of our RIAA, published online, albeit with a delay.

It testifies to the growing interest in a method that persists in answering the anthropological question of the nature of art considered as a lived phenomenon creating a life effect and involving the triple contribution of a creator, a work and a receiver.

We have therefore retained the methodology inaugurated by the first issues. It consists in seeking the truth of the art phenomenon in a "place" where the words of the artists, their genius, the aesthetic emotion of the receivers and interpreters meet and combine, without forgetting the facts observable in the works or, of course, the contribution of the various human sciences interested in the arts.

So it is a complex place, but it is now increasingly recognised that everything human requires complex thinking.

This volume also respects our wish to give as much as possible a thematic focus to each of our issues. This will be the Portuguese and Brazilian domain.

Interviews with contemporary brazilian authors

The interviews section was a great success with the writers and students who contacted them this time around, so we are presenting it in French, and also in Portuguese at the end of this issue.

Background articles

The first article presents the French translation of the article *As Caravanas* published in Portuguese by Adelia Bezerra de Meneses on the famous song by Chico Buarque. She shows us the double reality of *Caravanas*. On the one hand, the historical reality of Brazil's serious social divide and on the other, the images, sounds and emotions that arise at the moment of listening. The whole is placed under the aegis of Pound's poetic condensation. It could also have been placed under the aegis of the theory of the life effect, since this theory tries to explain how the condensation of the whole being within the body-mind-brain functions.

The following contribution confronts Fernando Pessoa's explicit aesthetics with the invariant of the life effect and its corollaries, while integrating the variants embodied by the personality and the destiny of the man-poet that Fernando Pessoa was. It seeks to show how the universal thesis of the life effect and the tragic originality of his idiosyncrasy, so endearing and so significant for the whole of the twentieth century, are articulated in Pessoa.

Further on, Dennys Silva Reis and Anderson Ricardo Nunes da Silva show us the art with which the Brazilian writer Viriato Moura creates the effect of life in his collection of poems illustrated by himself, *Além dos Ciprestes*. This shows that the work of life does not negate death, quite the contrary!

Marie-Odile Barthélemy explores in depth the artistic genius of the world-famous Franco-Brazilian photographer, Sebastião Salgado. Her personal practice of photography allows her to reveal the means, even the tricks, with which Salgado fixes the attention of the viewer before sending it rolling thoughtfully into the corners, recesses and even transcendences of his mind.

Cristine Fickelscherer de Mattos' in-depth article offers the reader a complex and seductive intermedia comparison of *The Thousand and One Nights* and Rimsky-Korsakov's symphonic suite Scheherazade. To do so, she summons, compares and confronts the contrasting images of the East in the West, the comparative history of scholarly and folk music, the contradictions and admissions of Rimsky-Korsakov himself, not to mention the entire musical vocabulary revolving around 'programme' music. This is how she discovers, at the centre of her subject, the evidence of the "narration of the narration" of *The Thousand and One Nights* and that of the association of the violin and the harp in a free but suggestive sound environment.

Reviews

Finally, in the last section devoted to reviews, M.-M. Münch takes pleasure in putting into perspective four reflections on art that refer to each other in light and shadow.

First the thesis of Dennys Silva Reis, *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*. By closely comparing *Notre Dame de Paris* and *Les Travailleurs de la mer* with the cathedral itself and with Victor Hugo's paintings and drawings, the young researcher shows that the great French poet is a "translator" and draws the aesthetic consequences.

Next comes Laurent Jenny's view of art in *La Vie esthétique. Stases and flows*. He shows how aesthetic emotions are extended into real life, giving new depth to the arts in general.

This depth is explored at the heart of its mystery by Yves Bonnefoy, for whom poetry is the very being of existences and was his reason for living. This theme is taken up and developed in *L'Inachevé. Entretiens sur la poésie. 2003-2016*, which is a posthumous book lovingly published by his daughter Mathilde.

The reviews section ends with Yannick Haenel's pure gem, *Diane et Actéon*. The desire to write, whose crossfire illuminates and brings to life at the same time the phenomenon of literature.

[Marc-Mathieu Münch](#)

Entretiens avec des écrivains de la littérature brésilienne contemporaine

Organisateurs

[Laís Gerotto de Freitas Valentim](#)

[Luana Della-Flora](#)

[Michel Mingote Ferreira de Ázara](#)

[Sílvia de Paula Bezerra](#)

[Thais Lançman](#)

Présentation

Le dossier «Entretiens avec des écrivains de la littérature brésilienne contemporaine», organisé par une équipe de jeunes chercheurs, vise à présenter les réflexions de romanciers, de nouvellistes et de poètes sur leurs productions, qui animent aujourd'hui la littérature de ce grand pays.

Le nombre d'œuvres littéraires inscrites aux grands concours nationaux et internationaux augmente sans cesse, ce qui prouve la fertilité de la production littéraire: des centaines de romanciers et de poètes sont en pleine activité. Leurs écrits ne se limitent pas à la création littéraire au sens strict: comme le montre l'aperçu biographique de chacun d'entre eux, beaucoup exercent d'autres activités, presque toutes corrélées à l'écriture imaginative, comme la recherche universitaire, la traduction, le journalisme et l'enseignement.

Dans ce contexte, il est essentiel d'expliquer d'abord les dimensions modestes de cette recherche, qui a compté sur les réponses de 28 écrivains hommes et femmes. C'est l'occasion de dévoiler ce que ces protagonistes de la vie littéraire pensent de leurs productions destinées au public des lecteurs. Les organisateurs de ce dossier ont réalisé une enquête informelle, basée sur les contacts préexistants, les liens qui unissent écrivains, lecteurs, chercheurs et critiques. Beaucoup des personnages présentés dans les pages suivantes jouent simultanément différents rôles, comme le montrent les résumés biographiques qui précèdent les réponses.

L'objectif de ce dossier n'est pas de présenter un tableau complet de la littérature brésilienne d'aujourd'hui, une tâche qui dépasse les limites naturelles d'un numéro de revue universitaire. L'objectif est de montrer quelques-uns des protagonistes de cette construction monumentale qu'est la littérature brésilienne. Leurs réflexions, consignées dans ce numéro, sont le résultat d'entretiens menés par les organisateurs du dossier, abordant des aspects essentiels de la production littéraire: l'origine et la création conséquente de chaque œuvre, la facilité (ou les difficultés) lors de sa

réalisation, la manière dont l'auteur envisage l'exposition de sa production à la critique littéraire.

La quasi-totalité des entretiens suit le même scénario, à l'exception des questions présentées aux deux poètes, dans lesquelles émergent des problématiques liées aux spécificités de la création poétique. Après tout, ce dossier vise à répondre à la déclaration de Marc-Mathieu Münch, dans l'introduction de ce numéro de la *RIAA*: pour comprendre l'art (littéraire ou autre), il est essentiel d'écouter les artistes.

Parmi les 28 participants du dossier, beaucoup diversifient leurs activités au-delà de celles mentionnées ci-dessus. Comme la professionnalisation de l'écrivain a toujours été problématique – il suffit de rappeler que de grands écrivains, comme Machado de Assis et Carlos Drummond de Andrade, parmi beaucoup d'autres, étaient fonctionnaires – il existe aujourd'hui un éventail d'activités possibles pour ceux qui vivent de l'écriture. La rédaction de chroniques pour les journaux et les magazines est une pratique courante au Brésil depuis plus d'un siècle. La chronique a atteint son apogée dans les années 1950 et 1960 avec Rubem Braga, Fernando Sabino et Paulo Mendes Campos. Parallèlement, Clarice Lispector met son talent au service de chroniques et d'articles pour des magazines. Aujourd'hui, tout cela demeure, dans de nouveaux véhicules, avec une portée beaucoup plus large, grâce à l'internet, qui assure à nos auteurs la diffusion de leurs textes dans de nombreuses publications électroniques. Une autre activité intellectuelle associée à l'écriture littéraire est la production de scénarios pour le cinéma, la télévision et autres fictions audiovisuelles.

L'ampleur de la littérature brésilienne contemporaine est également liée au spectre temporel: comment définir ce qui est ou n'est pas contemporain? La décision est tombée sur une sorte de simplification, selon laquelle le dossier comprend les écrivains qui ont publié depuis la fin du siècle dernier. Le plus ancien écrivain de ce groupe est Sidney Rocha, avec son roman *Sofia, uma ventania para dentro*, lauréat du prix Osman Lins en 1985. Évidemment, les travaux publiés au cours des deux dernières décennies prédominent. Cette longue période a conduit les organisateurs du dossier à envisager deux générations possibles, présentées ici en deux ensembles: l'un avec les écrivains nés avant 1975 et l'autre, évidemment, avec les écrivains plus jeunes. L'année 1975 peut être considérée comme une sorte de tournant dans la littérature brésilienne. Parmi les romans publiés à cette époque figurent *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna, et *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, œuvres de deux écrivains qui ont profondément marqué la production contemporaine.

La première série, " Écrivains vétérans", contient les réponses et les minibiographies d'écrivains vétérans présents sur la scène brésilienne depuis des décennies. Nombre de leurs travaux ont été appréciés par un grand nombre de lecteurs et de chercheurs. Pour illustrer cette affirmation, nous soulignons la fortune critique de livres tels que *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *Azul corvo*,

d'Adriana Lisboa, *O invasor*, de Marçal Aquino, *Contos negreiros*, de Marcelino Freire ou *Diário da queda*, de Michel Laub.

Le deuxième ensemble, "La nouvelle génération", présente les réponses et les minibiographies d'écrivains nés après 1975, dont la carrière est en plein essor, avec de possibles surprises dans les années à venir. Nous mettons en avant, également à titre d'illustration, des œuvres nominées ou lauréates de prix tels que *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado, *Feriado de mim mesmo*, de Santiago Nazarian ou *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro.

Tout au long du dossier, il est possible d'observer le grand nombre de nominations aux prix et aussi de prix reçus, ce qui confirme l'importance de ce groupe dans la scène littéraire brésilienne contemporaine.

Les 28 écrivains qui participent à ce dossier jouent ici le rôle de représentants d'un énorme contingent de romanciers et de poètes talentueux que nous espérons pouvoir contempler à l'avenir dans notre magazine.

[Helena Bonito Pereira](#)

[Laís Gerotto de Freitas Valentim](#)

Auteurs vétérans

ADRIANA LISBOA

Entretien accordé à Luana Della-Flora

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

L'inspiration est partout: une scène vue dans la rue, un article de journal, une histoire que quelqu'un me raconte, une chanson, une peinture ou une phrase préservée par l'histoire depuis dix siècles. Je pense que la littérature et l'art reflètent leur époque sans devoir nécessairement la traiter de manière naturaliste, et je ne me sens donc pas obligé d'aborder les, disons, "thèmes du moment" (même si nous finissons par les aborder, d'une manière ou d'une autre, même si c'est de manière allégorique). Le reste, c'est-à-dire presque tout, est le travail avec les mots. Il n'y a pas de littérature sans travail sur les mots – et dire cela ne signifie en aucun cas défendre une esthétisation vide de nos thèmes, ni une quelconque sophistication. Mais la littérature est un mot.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

En général, j'ai des références liées au travail en question (par exemple, Alberto Caeiro m'a accompagné dans l'écriture du livre de poésie *O vivo*). Mais j'ai mes deux saints patrons littéraires: Manuel Bandeira et Bashô. Lorsque je commence à m'aventurer sur le territoire d'un certain sublime, Manuel Bandeira me rappelle de prêter attention à l'humble quotidien. Et lorsque je me surmène, Bashô me rappelle que le texte littéraire n'est souvent qu'une sorte de script, qui pointe vers quelque chose d'extérieur à lui. Outre les références littéraires, les références visuelles et musicales sont très importantes. J'ai fait des livres entiers (les romans *Hanoi* et *Tous les Saints*) cousus ensemble par la musique. Les compositeurs John Cage et Meredith Monk sont deux autres saints patrons de ma littérature.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

La réussite du point de vue de l'auteur ne signifie pas, bien entendu, la réussite du point de vue des lecteurs et des critiques. Nous avons notre projet, nos chemins, nos recherches esthétiques, et dans cette carte parfois confuse, il est possible de temps en temps de dire, tranquillement, l'un ou l'autre "eurêka". Il est possible de remarquer quand quelque chose s'enclenche et se met en place – une fois de plus, dans le cadre de notre projet personnel, et non dans l'abstraction de ce que nous croyons être attendu de nous. Pour moi, pour que ce déclic se produise, il faut de l'honnêteté (pour faire ce que j'ai envie de faire) et surtout du courage pour effacer, défaire, jeter. Il ne s'agit pas de traiter le texte avec des gants, mais de le traiter toujours avec amour et respect. Il faut de l'intimité, de l'engagement et laisser l'ego à l'extérieur, car dans le processus créatif, il ne fait qu'entraver le processus.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Je ne généraliserais pas. Parfois, les critiques comprennent bien mon travail et m'aident à "mettre de l'ordre" dans mes idées. Dans d'autres cas, le malentendu existe, peut-être parce qu'un critique estime que mon travail manque d'un élément que je n'ai jamais eu l'intention d'inclure. Comme reprocher à un auteur de haïkus de ne pas écrire de sonnets, ou vice versa. Cela semble être lié aux modes du moment. Je vois certains de mes livres prendre du sens des années après leur sortie, comme *Symphonie en blanc*, qui parlait d'abus sexuels en 2001, alors que le sujet n'intéressait pas grand monde, et qui est aujourd'hui relu sous un jour différent – ou la présence des règnes végétal et animal dans mes écrits, qui semblait anachronique alors que les récits plus urbains étaient en vogue: quelque chose qui me situait à l'opposé du spectre est apparu et constitue l'un des thèmes du moment. Un dernier point à mentionner est une certaine association répétée de mon travail avec une "délicatesse" à laquelle je ne me suis jamais identifié, dont le concept me semble souvent presque frivole, et qui est en contradiction avec un projet qui a plus à voir avec la recherche d'un détachement formel dans le traitement de thèmes parfois brutaux.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

J'ai tendance à m'identifier davantage à mes œuvres plus récentes – et à les apprécier davantage. Dans ce cas, il s'agirait de mon roman *All Saints* de 2019 et de mon recueil de poésie *O vivo* de 2021. Dans *The Living*, le long poème "Solastalgia" (écrit à partir d'un article de journal traitant de la crise climatique et de ses effets sur les communautés arctiques) est peut-être mon préféré, et bien qu'il soit long, il a été écrit assez spontanément, en peu de temps et avec très peu de révision.

Adriana Lisboa (Rio de Janeiro, RJ, 1970) est une des écrivaines brésiliennes les plus connues. Elle a étudié la musique et la littérature. Elle a publié, parmi d'autres livres, les romans *Sinfonia em branco* (Prix José Saramago), *Um beijo de colombina*, *Rakushisha*, *Azul corvo* (considéré comme un des "livres de l'année" par le journal anglais *The Independent*), *Hanoi* et *Todos os santos*. Elle a publié aussi des contes dans *Caligrafias e O sucesso* et des poèmes dans *Parte da paisagem*, *Pequena música* (mentionné au Prix Casa de las Américas), *Deriva* et *O vivo*. Ses œuvres ont été traduites dans plus de vingt pays; ses poèmes et ses contes ont été publiés dans des revues étrangères comme *Modern Poetry in Translation*. Ce sont ses œuvres traduites en français: *Quand le cœur s'arrête*; *Bleu corbeau*; *Hanoi*; *Des roses rouge vif*. Elle fait partie de l'anthologie "Les meilleurs jeunes écrivains brésiliens" de la revue anglaise *Granta* (2012).

ADRIENNE MYRTES

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Mon inspiration vient de la rue, de la vie quotidienne. Les choses que je vois, les phrases que j'entends, les personnes ou les paysages qui me croisent, tout et rien en particulier peut servir de graine à une nouvelle histoire.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Tout ce que je lis nourrit mon écriture d'une manière ou d'une autre, car cela s'intègre à ma lecture du monde, et le monde, les gens, sont mon matériau de travail. Lorsque j'écris ou rédige un nouveau livre, je n'ai pas de références en tête, du moins pas consciemment.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Je pense que toute œuvre d'art, pour construire un pont entre le moi et l'autre, doit naître de ce que l'artiste a comme vérité la plus profonde ; que ce soit sa blessure ou son rire de lui-même. Ceci, bien sûr, en considérant que "réussir", c'est la connexion, le dialogue avec l'autre.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Dans les lectures reçues pour mon travail jusqu'à présent, je n'ai pas remarqué de malentendu. Il convient de souligner que ces lectures ont été faites par d'autres auteurs, des artistes pour lesquels j'éprouve un grand respect, c'est toujours avec joie et honneur que je reçois ces retours et lorsqu'ils sont accompagnés de quelques notes critiques j'essaie d'évaluer ce qui a été signalé. Aucune, jusqu'à présent, n'a provoqué en moi un sentiment d'incompréhension.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et qu'est-ce qui la définit le mieux?

Il n'y a pas d'histoire particulière que je préfère ou qui me définit. Chaque livre en dit un peu sur moi, même lorsqu'il parle de personnages très différents de moi. Bien que, non par définition mais par proximité, parce que c'est le dernier livre publié, je peux dire que, pour l'instant, je suis toujours *Mauricéa*.

Adrienne Myrtes (Recife, PE, 1967) habite São Paulo depuis 2001. Elle est autrice et plasticienne. Elle a publié le roman *Eis o Mundo de Fora* (Ateliê Editorial, 2011) (Prix Petrobras Cultural), les nouvelles *Uma história de amor para Maria Tereza e Guilherme* (Terracota Editora, 2013), *Mauricéa* (Edith, 2018), celui-ci nommé au Prix Jabuti, 2019, et des contes dans *A Mulher e o Cavalo e Outros Contos* (Alaúde e eraOdito, 2006). Elle a participé aussi à des anthologies: *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, (Ateliê Editorial, 2004), *35 Segredos para Chegar a Lugar Nenhum*, (Bertrand Brasil, 2007) et *Assim você me mata* (Terracota Editora, 2012).

ANDRÉA DEL FUEGO

Entretien accordé à Thais Lancman

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

À propôs de l'inspiration, il y a un faux début, qui est le moment où l'idée est structurée dans une phrase quelconque, mais je sais qu'elle commence bien avant le début. Ce sont des effervescences de l'expérience quotidienne avec une tête éternellement sur la lune, en hypothèses et dessins de personnes et de scènes. Le pendant est l'intensité et l'engagement, jusqu'à ce que le livre soit levé.

De la vie filtrée par les expériences auxquelles je m'expose, y compris les pensées.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Il y a toujours des références, celle du moment où j'ai composé *A pediatra* était le souvenir de *Lolita* et *Feu pâle* de Nabokov.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Je ne l'ai jamais su. Le plus que je puisse indiquer est l'engagement envers l'œuvre elle-même, un moment qui précède sa publication, l'œuvre est indépendante de la publication ou de l'attente de la réception. C'est sauvage.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

J'ai eu ce sentiment quelques fois, mais il y a de nombreuses années. Nous n'avons pas le moindre contrôle sur la réception et la compréhension des livres, nous n'avons même pas le contrôle sur notre propre travail.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Le livre que je préfère est celui que je n'ai pas encore écrit.

Andréa del Fuego (São Paulo, SP, 1975) est écrivaine et a fait sa maîtrise en Philosophie à l'USP. Elle a publié les volumes de nouvelles *Minto enquanto posso* (O Nome da Rosa, 2004), *Nego tudo* (Fina Flor, 2005), *Engano seu* (O Nome da Rosa, 2007) et *As miniaturas* (Companhia das Letras, 2013, publié en France: *Les miniatures*, Editora L'aube, 2018), ainsi que plusieurs livres pour enfants et adolescents. Son premier roman, *Os malaquias* (Língua Geral, 2010), a remporté le prix Saramago de littérature et a été publié dans des pays tels que l'Allemagne, l'Italie, la France [notamment: *Malaquias (Les)*, Editora L'aube, 2015], Israël, la Roumanie, la Suède, le Portugal et l'Argentine. Elle a également publié le roman *A Pediatra* (Companhia das Letras, 2021).

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Entretien accordé à Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Tout au long de ma vie, en raison de mes occupations avec différentes formes de travail, je n'ai jamais eu – et n'ai toujours pas – beaucoup de temps à consacrer à l'écriture. En général, je dessine une sorte de carte mentale concernant la forme et le contenu des livres à écrire. Pour chaque livre d'essais, de littérature pour enfants, de poésie ou de fiction en prose, je dessine des cartes spécifiques. Au fur et à mesure que j'écris, je refais ces cartes mentales pour que, finalement, le texte lui-même se détache, avec sa propre cartographie qui se confronte parfois à mon projet initial. Dans la plupart des situations, je peux reconnaître les motivations objectives ou subjectives qui me poussent à écrire un texte.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

J'écris dans l'intention de dialoguer avec des formes discursives construites dans différentes circonstances de la vie sociale. Dans ce cas, les références littéraires apparaissent comme un champ discursif naturel, auquel je m'adresse, lorsque j'écris.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Je pense que les conditions de réception d'une œuvre se construisent comme un jeu d'intérêts, de tensions et de négociations. Un jeu complexe qui imprègne à la fois la société en général et le domaine de la littérature en particulier. Dans ce cas, ces conditions et cette notion de réussite sont variables et liées à l'aspect ludique mentionné ci-dessus. Il est donc entendu que des conditions vraies ou fausses peuvent être créées pour le couronnement ou l'effacement de certaines œuvres.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

J'avoue que je n'ai pas connu ce sentiment. Je pense que les différentes analyses éclairent des angles que, parfois, j'avais déjà reconnus et que, d'autres fois, je n'avais même pas imaginé exister dans mes écrits. Comme je travaille généralement avec une écriture métacritique, ouverte aux expérimentations de forme et de contenu, j'attends toujours des faisceaux d'interprétations qui, nécessairement, ne passent pas par mon expérience personnelle de l'interprétation.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je vis avec mon écriture comme s'il s'agissait d'une œuvre en arborescence, c'est-à-dire dans un processus d'expansion et de rétraction, de plongée et de fuite, d'occultation et de révélation. Chaque texte ou livre est comme une cellule importante pour ce mouvement d'arborescence. Je n'ai donc pas de relation de préférence particulière pour tel ou tel texte, puisque les branches et la cime de cet arbre en formation dépendent de chacun d'eux, en fonctionnement mutuel et continu.

Edimilson de Almeida Pereira (Juiz de Fora, MG, 1963) est poète, romancier, critique littéraire et professeur. Il fait des recherches sur la culture et la religiosité afro-brésiliennes. Il a fait sa maîtrise en sciences de la religion à l'Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), son doctorat en communication et culture à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) et des études post-doctorales en littérature comparée à l'université de Zurich, en Suisse. Parmi ses œuvres, on peut remarquer *Águas de Contendas* (Curitiba, Secretaria de Estado da Cultura, 1998); *Zeosório blues: obra poética 1* (Belo Horizonte, Mazza, 2002); *Lugares ares: obra poética 2* (Belo Horizonte, Mazza, 2003); *Casa da palavra: obra poética 3* (Belo Horizonte, Mazza, 2003); *As coisas arcas: obra poética 4* (Belo Horizonte, Mazza, 2003); *Signo Cimarrón* (Belo Horizonte, Mazza, 2005) *Homeless* (Belo Horizonte, Mazza, 2010); *Quasi: segundo caderno* (Editora 34, 2017). Il a reçu plusieurs prix littéraires (Concurso Nacional de Poesia Helena Kolody, da Secretaria de Cultura do Paraná; Concurso Nacional de Literatura da Academia Mineira de Letras).

LUIZ RUFFATO
Entretien accordé à Helena Bonito

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

En fait, je ne pense pas, du moins en ce qui me concerne, que mon travail naisse d'une quelconque inspiration. En règle générale, c'est en observant ce qui se passe autour de moi, en écoutant et en regardant surtout, que les histoires que je raconte prennent forme. Je n'écris rien, je ne photographie pas, je ne fais pas de plans ni de laboratoires: je laisse les récits s'installer dans mon corps petit à petit – mon corps est le dépôt, une sorte de brouillon des histoires – et puis, quand ils sont consolidés, c'est-à-dire quand ils sont mûrs, je m'assieds et je laisse les mots s'approcher de moi, faisant de mes doigts les sources d'où jaillissent les expériences des autres, transformées en nouvelles ou en romans.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Non. En fait, chaque fois que je commence un nouveau livre, je consulte ma bibliothèque ou je fouille dans mes souvenirs de lecteur pour voir si quelque chose sur ce sujet a déjà été écrit de cette façon. En d'autres termes, j'écris d'abord pour me satisfaire. Mais, bien sûr, ce faisant, tous les auteurs qui m'ont impressionné tout au long de ma vie contribueront, chacun à sa manière, à la formulation de mon propre chemin.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Cela dépend de ce que l'on entend par "succès". Si c'est du point de vue du marché de l'édition ou même du point de vue de la réception critique, je ne saurais pas répondre, car franchement cela n'a jamais été mon objectif, de plaire ou de déplaire à l'un ou à l'autre ou aux deux. Pour moi, une œuvre "réussie" est une œuvre dans laquelle je remplis l'objectif principal d'écrire un livre dans lequel je parviens à un équilibre entre ce que je veux raconter et comment je veux le raconter.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi vous sentez-vous ainsi?

Je ne partage pas ce sentiment avec mes collègues. Être compris est quelque chose de très relatif. Que signifie exactement être compris? Que les critiques "comprennent" nos livres exactement comme nous les comprenons? Ce serait une absurdité totale, car la littérature est un ballon lâché dans le ciel avec un petit message à l'intérieur. Chaque personne qui atteint l'un de ces ballons en fera une lecture complètement différente de l'autre, car la littérature n'est pas ce que l'auteur écrit, mais ce que le lecteur lit. Et le critique n'est qu'un lecteur avec une connaissance générale plus large, mais un lecteur quand même. Par conséquent, je ne me sens ni mal interprété ni incompris par le critique.

5. Laquelle de vos histoires aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

Je les aime tous. Dans chacun d'eux, je me suis consacré à 100% à offrir le meilleur au lecteur. Si j'ai réussi, je ne sais pas. Chacun de mes livres est une expérience unique, d'un point de vue esthétique.

Luiz Ruffato (Cataguases, MG, 1961) habite São Paulo depuis 1990 et est un des écrivains contemporains les plus connus, ayant déjà publié plus de deux dizaines de livres. Il a fait des études de communication à l'Universidade Federal de Juiz de Fora et a travaillé dans plusieurs journaux. Son roman *Eles eram muitos cavalos* (2001) a été un des premiers, parmi ses livres qui ont gagné plusieurs prix, tels que le Prix de l'Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), le Prix Machado de Assis de la Bibliothèque Nationale, le Prix Jabuti. De 2005 à 2011 il a publié cinq livres: *Mamma, son tanto felice*; *O mundo inimigo*; *Vista parcial da noite*; *O livro das impossibilidades* et *Domingos sem Deus*, réunis dans *Inferno provisório*. Il a écrit aussi les romans *De mim já nem se lembra*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Flores Artificiais*, *O verão tardio*. Ses œuvres ont été traduites en français, anglais, italien, allemand et espagnol. En français: *Tant et tant de chevaux* [*Eles eram muitos cavalos*]; *Des Gens heureux* [*Mamma, son tanto felice*]; *Le Monde ennemi* [*O mundo inimigo*]; *À Lisbonne, j'ai pensé à toi* [*Estive em Lisboa e lembrei de você*] et *Remords* [*O verão tardio*]. Il a publié aussi des poèmes (*O amor encontrado*; *Manhãs de sabre*), des chroniques pour des journaux brésiliens et étrangers, et des essais, comme *A Revista Verde de Cataguases* (2022). Il a fait l'édition des anthologies: *25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira*; *Tarja preta*; et *Sabe com quem está falando?*

MARÇAL AQUINO

Entretien accordé à Sílvia Bezerra

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Mon processus créatif, si on peut l'appeler un processus, est assez chaotique. Et ça a toujours été comme ça, depuis que j'ai commencé à écrire, c'est quelque chose qui n'a pas changé avec le temps. Je ne pars jamais d'une idée centrale, d'une thèse ou de quelque chose comme ça. Au début, je me contente de prendre des notes – noms et caractéristiques des personnages, situations et scènes qui me viennent à l'esprit. C'est un moment où rien ne semble avoir de sens ou avoir un lien. Cet univers m'entoure jusqu'au jour où un coup de feu sera tiré. Une phrase ou l'ouverture d'une scène que je mets dans le cahier. À partir de là, certaines de ces notes commencent à avoir un sens – pas toutes, il faut bien le dire. Les premiers indices d'une intrigue apparaissent, puisque mes récits ont généralement une intrigue, et je commence à comprendre l'interaction qui se produira entre les personnages à la lumière de cette intrigue. En général, je ne sais pas grand-chose de l'histoire, qui m'est "racontée" au fur et à mesure que j'écris. C'est un monde instable, sujet à toutes les découvertes, donc c'est merveilleux. Je ne pense pas pouvoir parler d'inspiration car je n'y crois pas. Je crois qu'il faut se mettre à la disposition du livre – physiquement et émotionnellement – et être patient. Et travailler dur.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

En général, lorsque j'écris, je relis plus que je ne lis. Je recherche toujours des auteurs et des livres qui m'ont procuré un grand plaisir lors de ma première lecture. Parfois, je relis juste un passage ou parfois l'œuvre entière, cela varie beaucoup. Je pense que c'est ce que je peux mentionner de plus proche comme références littéraires au moment de l'écriture.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Il existe un écart considérable entre ce qui naît dans l'esprit d'un écrivain et ce qu'il peut réellement coucher sur le papier. Il y a toujours des distorsions, des pertes, des concessions, de la fatigue et d'autres obstacles sur le chemin. Le livre publié est toujours le livre possible. C'est pourquoi, du point de vue de l'écrivain, une œuvre réussie est une œuvre dans laquelle la proximité entre le rêvé et le réalisé l'a satisfait au point de la publier.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Je n'ai jamais eu l'impression que les critiques ne me comprenaient pas, même dans les cas où il y avait des réserves sur la littérature que j'écris. En fait, j'ai beaucoup appris sur ce que j'écris grâce aux bonnes lectures critiques que mes livres ont eu la chance de recevoir.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je ne me suis jamais arrêté pour penser à un personnage préféré. Et je ne pourrais pas en citer un seul qui servirait à bien me définir – je crois, comme certains, qu'inévitablement, chaque personnage a quelque chose de l'auteur, et ce ne sont pas toujours des choses que l'on peut mentionner dans une conversation entre gens bien.

Marçal Aquino (Amparo, SP, 1958) est écrivain, romancier, conteur, auteur de scénarios pour le cinéma et la télévision et journaliste. Il a publié les nouvelles *O invasor* (2011), *Cabeça a prêmio* (2003), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) et *Baixo esplendor* (2021) et des livres de contes *As fomes de setembro* (1991), qui a eu le Prix V Bienal Nestlé de Literatura, *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), nommé au Prix Jabuti; *Faroestes* (2001) et *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Il a écrit les scénarios de quelques-uns de ses livres, et de ceux d'autres écrivains, tels que Lourenço Mutarelli, Sérgio Sant'Anna, Daniel Galera e Dráuzio Varela, et des scénarios, avec Fernando Bonassi, des séries pour la télé *Força Tarefa*, *O caçador* (2014), *Supermax* (2016) e *Carcereiros* (2017). Ses œuvres ont été traduites en Allemagne, en Espagne, en France, au Mexique, au Portugal et en Suisse.

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

J'ai toujours besoin d'une première phrase. Quelque chose que j'ai entendu dans la rue, quelque chose que j'ai gardé avec moi. Je ferme les yeux et je me souviens de la voix, du ton, de la chose qui m'habite. Quand je me mets à écrire, je commence par cette phrase. Et je continue d'attendre les phrases qui vont la rejoindre. Les mots me disent le chemin. Dans la plupart des cas, c'est un vol à l'aveugle que je prends. Pour l'écriture du roman, cela n'a pas fonctionné. J'ai dû faire un "squelette" avant d'écrire *Nossos ossos*. La romance (le genre) me permet de me perdre plus longtemps. Lorsque je termine l'écriture du premier jet d'une nouvelle, ou même lorsque j'ai terminé le premier jet de mon roman, je lis le texte à haute voix. Le texte doit me toucher. Je dis souvent que l'on n'écrit pas seulement avec ses mains, avec ses ongles, mais avec tout son corps. Mon corps doit trembler, se réverbérer ensemble. Lorsque je sens que mon corps a ressenti le choc, il est temps que le texte aille au lecteur, au lecteur. Bref... mon inspiration vient de là, de ces bruits, de ces phrases qui volent. Ces voix que je continue à entendre...

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Plus que des références, que des influences, je dis que j'ai des "confluences". J'aime vraiment lire de la poésie quand j'écris. La poésie me donne du rythme, me donne du silence. Pour écrire un des chapitres de mon unique roman *Nossos Ossos*, j'avais besoin du ton d'Euclides da Cunha dans ses *Sertões*. Il y a là une façon de respirer dont j'avais besoin pour la réalisation de ce chapitre. J'y suis allé, pendant le processus d'écriture, et j'ai lu à haute voix des passages de *Sertões*. J'aime ce chapitre qui se trouve dans *Ossos* et je pense que la référence que j'ai faite au travail d'Euclides da Cunha a aidé... c'était mon partenaire sonore. Euclides et moi avons formé un *duo country*.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Que ce travail est vrai. Elle doit être sincère. Même dans ses impossibilités. L'impossibilité est toujours réussie. Ce qu'une œuvre livre au lecteur, c'est le "mystère". Nous aimons Clarice Lispector, par exemple, parce qu'elle perpétue le mystère pour nous. Ce n'est pas la solution qu'elle nous donne, ce n'est pas le succès de l'entreprise qu'elle nous propose. C'est l'échec, l'impossibilité, le mystère.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Je ne vais pas blâmer les critiques. Je ne me comprends même pas moi-même. Et je comprends encore moins les critiques. Donc nous sommes quittes. Ce que je pense, c'est que nous devrions continuer à écrire. Nous trouverons des interlocuteurs qui nous aideront en cours de route, en nous signalant un problème ici et là. Je sens qu'un critique, en fait, a lu ce que j'écris et a créé avec moi une excellente passerelle de dialogue. Il y a eu de très bonnes critiques sur mon travail qui étaient de très mauvaises critiques. Parce que j'ai le sentiment

que, même s'il a bien parlé, le critique n'a pas lu mon livre correctement. En bref: j'aime ceux qui viennent pour ajouter, parler, échanger des idées et des vis. J'apprécie ce genre d'échange et de compréhension mutuelle.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

José Olympio vient de publier une *Selection* avec mes nouvelles préférées. Les éditeurs m'ont invité à choisir, pour cette *Selection*, celles de mes nouvelles que je considérais comme mes "meilleures histoires". J'ai dit: non, jamais meilleures. Ce sont mes "préférées". Pour me débarrasser de ce type d'auto-jugement, je lui ai demandé de mettre dans le livre le sous-titre "Aussi mauvais que cela puisse paraître". Donc, "aussi mauvais que cela puisse paraître", veuillez vous rendre sur *Seleta* et voir les nouvelles que j'ai produites, rassemblées là, et pour lesquelles j'ai une plus grande affection. "Muribeca", la nouvelle qui ouvre le livre, sera toujours dans ma "sélection" affective. Ou comme le dit l'écrivain Sérgio Fantini, dans ma "Collection collective". J'adore ce terme, "Collection collective"... il a à voir avec les déchets, le recyclage, la réutilisation consciente... Sur le texte qui me définit le mieux, mon roman *Nossos ossos*. J'y suis en chair et en os...

Marcelino Freire (Sertânia, PE, 1967) habite São Paulo depuis 1991. Il a fait des études de lettres à l'Universidade Católica de Pernambuco, mais il n'a pas fini son cours. Il a publié le roman *Nossos ossos* (Record, 2013), qui a eu les prix Jabuti et Machado de Assis et a été traduit en France: *Nos os* (Ed. Anacaona, 2014), et les livres de contes *Angu de Sangue* (2000), *Contos Negreiros* (Record, 2005), qui a aussi le Prix Jabuti; *Rasif – Mar que arrebeta* (Ed. Edith, 2008); *Amar é crime* (Ed. Edith, 2010). Ses premiers livres, *AcRústico* (1995) et *EraOdito* (1998) ont été publiés sans maison d'édition. Il a écrit aussi des essais dans *Bagageiro* (José Olympio, 2018), et fait l'édition de la Collection *5 Minutinhos*, qui a donné origine à "eraOdito editora". Ses contes ont été publiés dans les anthologies *Geração 90* (Boitempo, 2001) et *Os Transgressores* (Boitempo, 2003).

MARCELO ARIEL

Entretien accordé à Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Pour moi l'écriture naît de l'écoute de la pensée des organes jusqu'à ce qu'un instant sans moi s'ouvre comme un flash, cet instant chante la pensée des organes sans moi qui sont à l'origine à la fois de l'inconscient et de son émanation: l'écriture. Il y a une tension entre les échos de cette écoute et le bruit du monde extérieur dans la forêt des orgues qui se traduit par l'hybridité des livres.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

D'autre part, mes prochains livres sont des réponses aux livres de João Vário, Fiana Brandão, LLansol, Maura Lopes Cançado, Mary Oliver. Un nouveau livre est toujours un court-circuit de résonances. Comme le travail d'un DJ des silences. La grande suite des livres de Rimbaud à l'intérieur d'un disque de John Coltrane.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Le concept d'œuvre implique pour moi la sauvagerie de l'échec. Comme le jaguar du superconscient du langage qui laisse échapper le cerf de l'identité. L'incommensurable crise de la lecture ne sera pas résolue dans les siècles à venir. Les éditeurs sont partiellement ou totalement aveugles à la perturbation et à l'éloignement total. Le marché littéraire n'inclut que pour mieux exclure ensuite, c'est une fabrique de fantômes mais l'antiforce de la déconstruction de la poésie est extraordinaire, la poésie est la femme noire de la littérature.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Quels critiques? La lumière violette blottie dans les académies sacrées et au fond des bibliothèques vides au sein du nuage? La critique a été remplacée par les récompenses, c'est une misère..... L'ensemble de la scène littéraire doit changer pour s'opposer à ce que j'appelle l'extinction de la spontanéité, l'équivalent du triomphe des fous schématiques guidés par les drones des tendances.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

J'ai une horreur de l'auto-identification avec tout ce que j'ai écrit. Je suis pour la déshumanisation de l'art en général! Nos esprits sont comme la pollution des océans! Ce qui a été écrit récemment, un livre sans éditeur au Brésil intitulé *A água veio do sol, disse o breu* me semble urgent, un manifeste contre la catharsis et l'immanence. Je signe maintenant comme « Exu Príncipe da Luz » certains livres marqués par l'incomplétude et l'ouverture du langage. C'est toujours le poème contre le poète et le poème est le monde!

Marcelo Ariel (Santos, SP, 1968) est un poète, performeur et essayiste. Il est l'auteur de *Tratado dos anjos afogados* (Letra Selvagem), *Com o Daimon no contrafluxo* (Patuá) , *Ou o Silêncio Contínuo* (Kotter Editorial), *Nascer é um fogo ao contrário* (Kotter, 2020) et *Subir pelo Inferno, descer pelo céu* (Kotter Editorial, 2021) entre autres. Il a joué le rôle d'acteur/scénariste dans le film *Pássaro transparente* et a enregistré l'album de *spoken word Contra o nazismo psíquico* avec le projet « Scherzo Rajada ». Il coordonne actuellement des cours de philosophie et d'écriture à São Paulo. Il a publié récemment le livre *Arcano13 uma renga* écrit avec Guilherme Gontijo Flores (Éditions Quelônio) et la plaquette *As três Marias no quadro de Jan Van Eick* (Éditions Phosphorus, Luna Parque).

MAURICIO SALLES VASCONCELOS
Entretien accordé à Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Souvent, le fait de penser à un projet d'écriture m'entraîne dans le processus d'écriture de ce qui est mentalement engagé. Je suis toujours en activité, je déclenche des processus, j'ouvre des champs d'écriture. L'inspiration vient des choses et des événements les plus disparates. Simplement, une scène vue de chez soi ou dans la rue déclenche déjà une œuvre. Parfois la situation dans un film, un fragment d'art (chanté, mis en scène). En réalité, je suis toujours disponible pour écrire. À chaque instant, j'engage des processus et des procédures. Écrire est tout ce que je fais. C'est la chose la plus importante. Elle constitue le centre de ce que je respire et de ce que je vis. Toujours en action, en train de foment, inséparablement liés. Je foment des motifs, des lignes, des intrigues, pour écrire et, déjà dans le processus, j'écris pour donner un flux fomentant à de nouvelles voies imaginatives, incessantes.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Je ne pars pas de références littéraires. Il est certain que, comme je travaille dans le domaine de la littérature, je trouve au cours de l'écriture des points qui me relient à des œuvres, à des auteurs dans ce domaine. Pour être honnête, j'ai le mouvement d'échapper au littéraire. J'adore quand Deleuze, dans l'essai précieux et minimal "Littérature et vie", souligne: ce qui potentialise l'écriture, c'est tout sauf être écrivain (en somme, il est essentiel de rester dans le non-savoir pour être/écrire).

Paradoxalement, pour que la littérature ait lieu, elle doit s'appuyer sur ce qui est extérieur à la littérature. On ne fait pas de la littérature avec la littérature (bien que la relecture de cet art soit toujours à l'horizon d'un remaniement sans fin de tout un héritage, de tout ce qu'on a pu lire).

J'écris ému par l'effacement de moi-même et du littéraire. Une autre sphère s'ouvre à partir de ce que l'on entend par littérature, devenant à chaque instant une aventure sans nom. Avec les diktats de l'ego et de l'identité on ne produit pas de l'art, c'est-à-dire: la diversification et la prolifération des signes sous-entendus dans d'innombrables directions.

De plus en plus, je me retire du plan égotiste, me fondant dans le monde (pas d'une manière entreprenante d'actes péripatéticiens et inhabituels). Pour moi, l'écriture est l'entrée dans une dimension initiatique, qui me renouvelle moi et ce que j'ai déjà accompli. Chaque livre propose, de manière surprenante, une énigme, un appel (je me refais toujours pour embarquer là où des choses différentes prennent toujours forme). J'ai l'impression que ce que je fais est de la littérature, mais elle a aussi un autre sens (la littérature mobile, comme le pense Agustín Fernández Mallo en temps ultratecno, dans le livre Blog Up), se lançant vers d'autres marges (d'autres arts, souvent non, vers des zones inavouables). J'ai l'impression que l'écriture est comme l'entrée dans un rite rythmé par les mots, m'initiant à un culte sans dogme ni mystification, très vivant et ouvert à un collectif toujours à émerger : plus que la représentation d'une réalité déjà formée au moyen d'intrigues ou de vers de poésie rapportables à ce qui est connu d'avance.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Innovation et intégrité de la personne qui le fait. On reconnaît vite qui est guidé par un principe révélateur et non par le lustre de la littérature pour être quelqu'un de connu. La notion de réussite apparaît toujours comme un éloge de la cohésion, de la concaténation standard d'une forme déjà testée et sans risque. Pour qu'une œuvre soit puissante, il y a une sorte de démoulage de l'art et de ceux qui le font. Nous, en tant qu'écrivains, travaillons pour que quelque chose passe à une autre frontière (même s'il n'y a pas d'intelligibilité et de communicabilité immédiate). C'est cela, oui, qui est un succès. Une succession intégrale de signes et d'actions verbales/non-verbales de ceux qui écrivent, sans plus de retour en arrière, ni de soutien de la part des *egg-droppers* de l'opinion, de la vision arrondie des choses de la création. Je crois que le "réussi" est à la fois l'ellipse et le débordement, l'intrépide dans le démêlage, l'interrompu dans le sommet d'une vague, là dans la crête scintillant un autre brin d'art/de vie.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Au Brésil, il n'y a pas de critique. Ce qu'il y a concerne les critiques, occasionnels, souvent engagés auprès des écrivains, des éditeurs et de la ligne que la presse (ou les domaines du site, le comité éditorial des magazines) détermine. En ce qui me concerne, je trouve le silence et le manque de compréhension compréhensibles si souvent. Vraiment, je ne dépend pas de la critique pour ce que j'ai écrit et écrits, ni pour continuer à écrire. J'ai une formation en critique littéraire, artistique et culturelle. J'ai travaillé depuis l'adolescence pour être écrivain, car cet art s'est révélé à moi très tôt et pour un tel dessein j'ai marché et je marche mon existence. Par conséquent, je travaille dur et je travaille beaucoup dans le domaine littéraire pour faire de mon mieux, sans me soucier des opinions. Car ce qu'on appelle la critique agit avec des positions datées, guidées par le courant dominant, quand ce n'est pas par des pouvoirs hégémoniques sur ce qui est donné comme qualité et inventivité, mais ne va pas au-delà de la politique littéraire improductive et du soutien à ce qui a déjà été approuvé. Lire et écrire avec des yeux libres (pour citer Oswald) est le grand défi. Sauf que les références déchues règnent, toujours très engagées dans quelque chose de corporatif (même au nom d'une certaine paternité référentielle). Le manque d'information, l'absence d'un sens historique de la littérature dans le présent, l'inexistence de l'agitation intellectuelle et de l'académisme sévissent dans le monde dit culturel. Ce qui prévaut, c'est un défilé de théories toutes faites, de postures identitaires tautologiques, de recyclages idéologiques d'autres temps, moins l'immersion dans la complexité d'un moment inégalé, qui a fait tomber les blocs de prévisibilité avec l'enfermement imposé par le virus Corona/Covid et celui auquel nous a soumis la bestialité du *Sac du Blues*. Ce qui est compris comme littérature, exercée pour une lecture agréable, digne d'un prix, méritant des étoiles qualificatives accessibles au loisir des consommateurs de toutes sortes, apparaît comme une activité programmatique, incapable de contourner le jeu de l'éthique-esthétique-politique (dans les termes pas du tout simplistes, ni embrassant des positions déjà connues, que le présent exige).

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

Vraiment, je suis très heureux d'avoir écrit tous mes livres. Seul le premier, dans une revue récente, me montre que j'étais lié à des personnes qui, à l'époque, m'ont conduit à sa publication et ont été mes premiers lecteurs, me guidant vers des visions, que moi, très jeune à l'époque, j'ai fini par suivre, me conduisant à un résultat nettement influencé par de telles circonstances. Pourtant, *Scratched Memory* a été un recueil de poésie très bien accueilli, voire acclamé. À partir de mon deuxième recueil poétique, je suis entré dans un univers vraiment à part, même si je pense que ce n'est qu'après *Ocidentes dum sentimental* (mon quatrième livre, une récréation de "O sentimento dum ocidental", de Césario Verde) que j'ai commencé à concevoir un projet avec tout mon potentiel. Néanmoins, j'admire les poèmes publiés avant et, bien sûr, mes derniers livres.

Déjà, dans le domaine du récit, j'ai une joie secrète d'avoir écrit et publié *Bráulio Pedroso – Novela da Noite* (2018). Pour répondre à la question, c'est le texte qui définit le plus mon écriture et mon histoire, bien que *Depuis les années 2000 – Ma vie*, soit assez flagrant en ce sens, avec une constructivité qui jusqu'à présent m'extasie.

Je suis heureux d'avoir vécu pour écrire ce récit qui s'empare de ma vie la plus souterraine, de mes émotions les plus entières, même si j'adore tous mes autres livres du genre. Ce roman me procure cette énorme satisfaction.

C'est ce que j'aime dans l'écriture, partir du réel, le réinventer, installer dans le monde un univers jamais découvert auparavant (même quand on part d'un écrivain comme Bráulio Pedroso). Je pense avoir atteint un maximum dans mon processus d'écriture, en plaçant au centre de la littérature un narrateur à la télé, un écrivain de la nuit, diffusé par les téléviseurs de chaque foyer. Cela vaut la peine d'être en vie pour toutes ces expériences primordiales et je célèbre ce bonheur clandestin (en citant la toujours présente Clarice) par un *anti-Rebu* (*Rebu* a été une série télévisuelle très populaire), une fête intime et continue jusqu'à aujourd'hui.

Je trouve que ce mélange provenant de la cartographie de la sphère littéraire en conjonction avec celle de la narrativité des médias est important, surtout lorsque nous pensons au Brésil comme à un empire audiovisuel. Des fusions du noble avec le populaire, le pop, qui définissent très bien les contagions mutuelles de l'art/la vie/la culture, en accord avec la compréhension du technosémioticien Friedrich Kittler que la littérature contemporaine n'est pas sur un terrain auto-immun. Il s'agit d'un système d'information intégral d'une époque technicisée, prêt à être recréé par une politique multipliant les centres d'intérêt et les forces qui ne se limitent pas aux domaines immobiles de l'art et de la connaissance.

La littérature est pour moi une sorte de livre qui passe à l'antenne tous les soirs avec un impact électrisant des choses d'une époque, jamais égalé à aucun autre. Je vis pour écrire – comme si c'était le prochain chapitre d'une série (l'acteur Eucir de Souza, qui connaît le livre et a joué dans le remake du *Rebu*, en 2014, m'a dit que le roman a tout pour être une série). Je vis pour écrire le prochain livre (une thèse de Blanchot passée au tamis de l'hypermédia avec des résultats toujours imprévus, voilà à quoi ça ressemble pour moi).

Mes récits sont des relations avec les dispositifs de son/image, les médias électroniques, la scène *DJ* (comme *Disco Dublê*), les publications sur Internet (comme *Postar* (*Popstar*), les sitcoms. J'ai commencé ma carrière professionnelle en tant qu'auteur-producteur d'émissions de radio culturelles (sur la littérature et le théâtre), avant de passer à la voix-off. Écrire, c'est

bientôt mettre un texte en transmission. Dans ma tête, je mets à l'antenne un livre de littérature (même s'il est lu par peu de gens et n'a parfois pas de critique) et cela me semble de plus en plus réel. Je trouve toujours des lecteurs, des retours/réceptions dans cette voie plus autonome que je suis. Je poursuis jusqu'au bout ce but d'écrire, en me dirigeant bientôt vers le dernier livre, dans un rythme de production incessant.

Mauricio Salles Vasconcelos (Rio de Janeiro, RJ, 1956) habite São Paulo depuis 2005. Il a publié plusieurs œuvres, dont les romans *Disco Dublé*, *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)* et *Seriado*. En 2019 il a publié la narrative *Postar (Popstar)*, sous le pseudonyme Teti Conrado et le livre de poésie *Sexo/Sombra* (Lisbonne, Ed. Traveller). L'année suivante il a publié le poème en prose *Desde os anos 2000 – Minha Vida* (re-création de *My Life* et *My Life in the Nineties*, de Lyn Hejinian).

MICHEL LAUB

Entretien accordé à Helena Bonito

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Je peux en partie l'élaborer, y compris pendant l'écriture, et une partie est plutôt mystérieuse, peut-être intuitive. Quoi qu'il en soit, j'ai observé de plus en plus comment les choses commencent à partir du langage. Ce que j'appelle l'intuition est l'observation de ce qui fonctionne ou non dans le langage que j'ai choisi (ou que je suis en train de choisir). Les autres éléments (intrigue, personnages, point de vue) s'y adaptent, et non l'inverse.

Au début de ma carrière, je voulais raconter une histoire x ou y, autrement dit, je voulais partir de l'intrigue. Aujourd'hui, je pense que cela part davantage du thème, qui est quelque chose de plus large. Ce qui vient ensuite (histoire, personnages) se soumet à cette inspiration initiale (qui est parfois une idée, parfois un sentiment par rapport à un thème).

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

J'essaie de ne pas le faire. Mais il est inévitable de penser à quelque chose que vous avez lu/vu/entendu, les choses ne sortent pas de nulle part.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Tout d'abord, la langue. Elle doit être adaptée à ce que vous voulez dire. Mais cela ne suffit pas. Viennent ensuite les autres éléments (efficacité, densité), et la somme de tous ces éléments sera la condition suffisante.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas?

Avec certains critiques oui, avec d'autres non. Mais je peux dire que j'ai la chance d'avoir de nombreuses lectures, au moins depuis quelques livres jusqu'à maintenant, et cela augmente les chances de compréhension.

5. Laquelle de vos histoires préférez-vous, et laquelle vous définit le mieux?

Celui que les lecteurs préfèrent, je pense, reste le *Journal d'automne*. Cela contamine mon jugement, et je finis par penser que c'est le meilleur fini, celui qui a réussi à dire de la meilleure façon tout ce que je voulais dire. Mais il y a d'autres de mes livres que j'aime (d'autres non). Ce qui me définit en tant qu'écrivain, c'est peut-être le processus d'écriture lui-même, la rigueur qui, j'imagine, transparait dans mes livres. Mais ce n'est pas une définition de moi en tant que personne. Il y a beaucoup d'aspects de moi qui n'apparaissent pas dans les livres.

Michel Laub (Porto Alegre, RS, 1973) est écrivain et journaliste. Il a publié huit romans à la maison d'édition Companhia das Letras: *Música Anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013), *O Tribunal da Quinta-Feira* (2016) e *Solução de dois Estados* (2020). Ses livres ont été publiés dans 13 pays et en 11 langues, et trois d'entre eux ont eu leurs droits de publication vendus au cinéma: *Diário da queda*, *Solução* et *O Tribunal*; *O Segundo Tempo* a été adapté dans la série documentaire *Viagem de Bolso*. Il a eu des prix à l'extérieur: *Jewish Quarterly Wingate* (Royaume Uni, 2015), *Transfuge* (France, 2014), et au Brésil: Jabuti (2014), Bravo Prime (2011), Bienal de Brasília (2012); il a été nommé pour d'autres prix plusieurs fois: São Paulo de Literatura, Portugal Telecom/Oceanos, Associação Paulista de Críticos de Arte APCA (2016) e Zaffari & Bourbon (2005 e 2011). Il publie dans plusieurs magazines et journaux comme *Folha de S.Paulo* et *O Globo*. Il fait partie de l'anthologie "Les meilleurs jeunes écrivains brésiliens" de la revue anglaise *Granta* (2012).

NARA VIDAL

Entretien accordé à Thais Lancman

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Le processus de création se fait en rétrospective. Je n'en suis jamais conscient lorsque j'écris, ni avant ni pendant. Peut-être qu'avec l'expérience et l'exercice, je commence à identifier les moments où le texte ne fonctionne pas, même dans un premier jet. Avant, cela ne se produisait que lorsque je relisais le texte. Je n'ai pas vraiment de processus car les motivations pour écrire varient beaucoup. J'ai passé six ans à écrire un roman de 100 pages. J'ai passé quelques semaines, deux ou trois, à écrire les nouvelles de mon dernier livre. Il y a des moments où je trouve de la fluidité. C'est peut-être les moments d'inspiration, bien que

le mot soit délicat. Je ne crois pas vraiment en quelque chose d'interne qui s'empare de moi et me fait écrire. En général, c'est le dialogue entre l'extérieur et la façon dont je lis les événements qui m'entourent qui me pousse à vouloir écrire sur eux, ou à ne pas vouloir les oublier.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Aucun. Je n'en vois pas l'intérêt, pour être honnête. Les références littéraires sont un bagage, elles forment le lecteur que je suis et à chaque lecture, je change. Cela se reflète dans mon écriture. Mais je ne pense pas à des références littéraires quand j'écris. Bien sûr, sauf si c'est un projet de recherche. A part ça, j'ai besoin de me sentir complètement libre.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Vous devez réfléchir à ce qu'est un travail réussi. Il peut s'agir d'un best-seller, d'un livre nominé pour des prix, d'un livre que de nombreux élèves du système scolaire public liront. Ce qui est réussi est le point de départ. Pour moi, une œuvre réussie est celle qui trouve des lecteurs et qui parvient à ouvrir chez ces lecteurs un espace qui était auparavant obscur et qui propose des pensées, des malaises, des idées, des questions.

4. Comme d'autres écrivains, avez-vous souvent l'impression que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Pas du tout. Je n'ai aucun sentiment de propriété ou de protection par rapport aux choses que je publie. Je trouve cela tout à fait raisonnable, qu'ils le veuillent ou non. S'ils soulignent les défauts ou non. La lecture est subjective et si nous pensons que l'autre ne nous comprend pas, cela suggère un contrôle que nous n'avons pas, jamais! Je sais généralement ce que je voulais dire. Mais je ne le sais pas toujours. Je ne peux donc pas m'attendre à ce qu'il y ait un consensus sur la fiction que j'écris. Ce n'est pas juste.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et laquelle vous définit le mieux?

Je préfère toujours le plus récent. Les nouvelles de *Mapas para Desaparecer*, chez Editora Faria e Silva, sont mes dernières publications. Mais j'aime aussi *Eva*, un roman qui sort en avril, chez Editora Todavia.

Nara Vidal (Guarani, MG, 1974) habite au Royaume Uni. Elle est autrice, professeure et traductrice. Elle a fait la licence en lettres à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) et la maîtrise à la *London Met University*. Son premier roman, *Sorte*, a le Prix Oceanos (2019) et a été traduit en espagnol et en hollandais, et son livre de contes *Mapas para Desaparecer* a été nommé au Prix Jabuti. Elle dirige aussi la revue *Capitolina*, qui a eu en 2021 le Prix de l'Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Elle écrit aussi des livres pour enfants.

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Comme j'écris dans trois langues différentes – parfois directement dans ces langues, parfois en reprenant des projets antérieurs dans une langue et en les traduisant dans l'autre –, il est un peu difficile de définir d'où vient mon inspiration, si je dois parler précisément. Mes processus créatifs sont variés, multiples. Il y a des œuvres qui naissent comme un projet clair dès le début, c'est-à-dire qu'un certain "thème" ou "parti pris" – thématique ou formel – sert de guide: c'est le cas, par exemple, de mon livre *O Gosto amargo dos metais* (Le goût amer des métaux), en cours d'impression chez la maison d'édition 7 Letras, qui est né d'un événement historique (l'effondrement de deux barrages, celui de Mariana en 2015 et celui de Brumadinho, en 2019). Dans ce cas, le processus créatif est parti d'une tentative de me laisser imprégner par le sentiment d'affliction et la réflexion critique (sentiment et raisonnement, ensemble), dans le but de trouver un langage et des images qui ne soient pas évidents, c'est-à-dire non seulement capables d'exprimer le pathos, mais aussi de proposer, par le biais du langage, une nouvelle façon de parler de cela, de cette tragédie aux proportions apocalyptiques. L'écriture commence toujours avant l'écriture, et j'observais attentivement les images de ces jours-là, ce qu'elles suscitaient en moi – au-delà de la douleur et de l'agitation. Les images ou les relations qu'ils ont provoquées en moi. Quels autres travaux, versets ou images ils ont tiré de moi. Me sont alors venus à l'esprit des vers de l'un des poètes que j'aime le plus, l'Irlandais Seamus Heaney, et lorsque le moment est venu d'écrire, je me suis fait un devoir de recourir à lui pour m'imprégner de l'univers sémantique qu'il évoque. Il y avait aussi des images de films, notamment *Stalker* de Tarkovski. En d'autres termes: en ce moment, il s'agit d'un exercice de libération de mon esprit des conditionnements (jugements, sentiments très dominants, etc.), afin que ces associations puissent travailler sur moi et constituer un script précurseur.

Le facteur qui complique un peu ce processus, du moins lorsqu'il s'agit d'en parler, est le fait que j'ai tendance à traiter plusieurs langues et versions à la fois, dans une sorte d'atelier pérenne du poème. Ce livre que je viens de mentionner est en fait né en italien, avec le titre *Verso la ruggine*, il m'a fallu 4 ans pour l'écrire et ce n'est qu'ensuite, lorsque la version italienne était prête, que j'ai commencé à le traduire en portugais. Et la traduction est une recreation, à partir d'un scénario existant. Un scénario, une diction, une iconographie, un point d'arrivée déjà existant. Le chemin qui y mène varie, il est imprévisible, car les poèmes sont liés à une autre tradition poétique et à d'autres résonances culturelles.

Il existe également un autre type de projet, qui naît de stimuli multiples (comme le dialogue silencieux et constant avec les arts plastiques, par exemple, qui m'est très cher), ou d'un sentiment vague, encore peu clair, qui me pousse dans la direction d'une ambiance esthétique. En général, ce sont toutes les impressions qui précèdent l'acte d'écriture, le moment où les mots émergent. Quoi qu'il en soit, pour que j'écrive, il est important que j'aie une structure ou une idée minimale dans ma tête de ce que je veux produire, sinon en termes de texte (je ne sais jamais exactement où va aller un poème), du moins en termes de langage ou d'effet que je veux produire. C'est un processus très intuitif, et en écrivant, je remarque si

je me rapproche ou m'éloigne de ce "moment zéro". Parfois, en m'éloignant, je crée d'autres ramifications qui me semblent intéressantes, et je laisse faire. D'autres fois, j'essaie de rapprocher les fils de ce que je voulais poursuivre.

Une chose qui m'accompagne souvent dans le processus de création est la lecture, pas nécessairement la littérature. J'ai lu beaucoup d'essais, aussi bien des essais académiques que des essais plus libres, principalement sur les arts plastiques. C'est une source inépuisable de création, ce genre de lecture!

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Nous avons tous un répertoire de références, d'auteurs, de livres en général qui ont eu un impact très profond sur notre formation et notre sensibilité. Il y a des livres totémiques, c'est-à-dire des livres qui me semblent irréfutables, parfaits, parce qu'ils expriment, d'une manière que je considère particulière, un monde, un corollaire d'images et un sentiment universel et donc le mien aussi. Ces livres sont toujours à portée de main, je les connais très bien, je suis entré dans ces univers d'innombrables fois. Ce sont des œuvres de poètes comme Celan, Pizarnik, Vittorio Sereni, Mariella Mehr, Aglaja Veteranyi, Sharon Olds, Orídes Fontela, Daniel Faria, Seamus Heaney, Thomas Bernard, George Trakl, etc.

J'avoue que, selon le projet d'écriture dans lequel je suis plongé, il m'arrive de me détourner de ces livres aimantés parce qu'ils sont dangereusement tentants, parce que j'ai besoin de trouver et de définir ma voix et de ne pas céder à la tentation de ce qu'ils ont déjà esquissé. Ils me servent d'étoiles directrices, mais je n'ai pas l'habitude d'écrire avec eux de trop près. Bien sûr, j'ai des modèles, conscients ou non, qui me poussent à poursuivre ce qui me semble être un livre "bien résolu".

Dans certains moments, cependant, j'essaie de consulter une œuvre qui, selon moi, peut m'aider à surmonter un moment d'impasse, qui peut servir de stimulus pour ouvrir la voie de la création. Un autre mouvement que j'effectue fréquemment est la lecture de certaines œuvres qui m'aident à créer l'ambiance de mon livre. Par exemple, tout à l'heure, j'ai repris l'écriture en portugais d'une suite de poèmes et de poèmes en prose, ou de nouvelles fantastiques, qui n'ont que peu ou pas de dialogue avec la tradition lyrique brésilienne. En ce sens, je mets un point d'honneur à lire beaucoup de poésie allemande, ou des essais d'artistes issus du champ expressionniste, car cela m'aide à élargir la perception et la sensibilité de cette voix que je crée pour mes vers.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Cela dépend de ce que l'on entend par "succès". S'il est réussi à mes yeux, pour moi en tant qu'auteur, eh bien, cela ne dépend que de moi: de la conscience que j'ai de mon travail, et du degré d'autocritique que j'assume face à ce que j'écris, pendant le processus de création mais surtout après. C'est un défi énorme, peut-être le plus stimulant et le plus satisfaisant, je pense, bien que ce soit aussi le plus inquiétant, le défi de la création. C'est la lutte constante avec moi-même, avec mes fantômes et avec les attentes internes que je crée, avec les désirs de surmonter certaines étapes. Je veux dire que je considère généralement chaque nouveau livre ou projet comme un défi pour ne pas me répéter, pour essayer d'aller au-delà de ce que j'ai déjà fait, pour revoir certaines voies et en élargir d'autres.

Toutefois, si l'attribution du terme "succès" dépend de l'approbation du lecteur ou du critique, dans ce cas, de nombreux facteurs déterminent ce résultat. La plupart d'entre eux sont aléatoires. Je pense qu'en ce sens, le discours s'élargit, tangentant sur des questions liées au rôle du marché, des réseaux d'amis ou de groupes, de la visibilité dans les réseaux sociaux et, oui, aussi une certaine force intrinsèque de l'œuvre à réverbérer une sensibilité en phase avec notre époque. La plupart de ces facteurs sont extérieurs au travail, il est donc difficile de les commenter succinctement ici. Il y a des œuvres anachroniques ou qui expriment un sentiment ou une lecture du monde sans grand intérêt pour leurs pairs, leurs contemporains, tout comme il y a des œuvres clairement visionnaires. Il est peu probable que de telles œuvres, par exemple, soient des œuvres "à succès" au moment de leur publication – comme beaucoup d'œuvres géantes du canon ne l'étaient pas. Peut-être que la "réussite" qui compte vraiment, pour moi, dans une œuvre, c'est cette capacité d'être contemporaine dans ce qu'elle a de force d'arrestation et, en même temps, un peu étrangère au goût de mon époque.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Plus que de ne pas me comprendre, je pense que les critiques en général ne sont pas très intéressés par la poésie, ou par la poésie qui n'est pas publiée par les éditeurs grand public. Je pense que le plus grand défi pour moi est encore d'être lu par un critique. C'est une barrière qui existe. Mais je pense qu'à ce stade, il est également nécessaire de se demander quel est le rôle de la critique, et de quelle critique nous parlons: si la critique est comprise comme celle du journal, ou celle académique, ou celle des jurys de prix, etc. La critique académique a été généreuse à mon égard et j'ai pu dialoguer avec elle avec une grande intensité: j'aime cela parce que c'est une façon d'atteindre les étudiants, les lecteurs qui se forment dans le domaine et qui ont généralement un intérêt très sincère pour le livre et l'auteur.

D'autre part, mes livres ont gagné dans des concours littéraires d'une certaine visibilité, comme *Oceanos* (j'ai été demi-finaliste en 2018 avec *House of bones*, chez Edições Macondo), ou *Jabuti* (j'ai été finaliste en 2021, avec le livre *Le monde mutilé*, publié par Quêlônio), et récemment un de mes originaux a remporté le prix de la ville de Belo Horizonte pour les livres inédits. Je ne peux donc pas vraiment me plaindre du manque d'attention.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je n'ai pas un poème ou un livre qui me définit mieux ou que j'aime plus... chacun a son histoire et sa raison d'être, sur mon chemin. Au fait, j'espère qu'ils continueront à avoir du sens pour moi! Bien sûr, je peux toujours revenir sur mon parcours et, si nécessaire, exclure les textes dans lesquels je ne me reconnais plus, les textes qui n'ont plus de sens pour moi aujourd'hui. Je n'ai pas honte de cela. Cela ne s'est pas encore produit parce que je me considère encore dans une phase de construction et de consolidation du travail, et aussi, je crois, parce que je suis habituellement très critique lorsque je relis mes textes. Je ne suis pas pressé de publier et je préfère lire et relire, couper et couper, avant de publier. Mais si un

jour cela se produit, si je ne m'identifie plus à un poème, je n'aurai aucun problème à l'exclure.

Une chose que je ressens, c'est que le prochain livre est un livre dans lequel le défi de l'écriture a été renouvelé. Il y a là une émotion renouvelée, un état de grâce ou une lecture antérieure, dans le nouveau processus de création. Donc, en général, j'ai une tendresse particulière pour ce qui est à venir. En ce sens, je peux dire que le livre qui vient de remporter le prix de la ville de Belo Horizonte, *O Gosto Amargo dos metais* (Le goût amer du métal), qui sera bientôt publié par 7Letras, bien qu'il s'agisse d'un livre "dur" – en raison du thème et du langage que j'ai utilisés – est un livre qui me procure une grande joie. Notamment parce qu'il est publié concomitamment au Brésil et en Italie, par la maison d'édition Interlinea, à Milan. C'est un livre à la gestation lente: j'ai gagné en 2013 une bourse de création du gouvernement suisse pour ce projet. J'ai ensuite écrit pendant de nombreuses années, refermant le manuscrit italien en 2019. Il n'est pas sorti plus tôt uniquement parce que la pandémie a retardé le calendrier de l'éditeur, mais il était censé sortir en octobre 2020. Néanmoins, je pense qu'il finit par sortir à temps, car de 2018 à 2020, j'ai écrit la version portugaise, qui était prête à la mi-2020. Comme j'ai postulé pour le prix de la ville de Belo Horizonte et que le manuscrit devait rester totalement inédit jusqu'au résultat final, qui a mis un an à sortir, il s'est avéré que la version brésilienne est maintenant sortie en même temps que la version italienne. Et c'est fantastique.

Prisca Augustoni (Lugano, Suisse, 1975) est poète, traductrice, professeure et chercheuse. Elle est diplômée en lettres et philosophie de l'Université de Genève, où elle a fait une maîtrise en études de genre. Depuis 2002, elle vit entre la Suisse et le Brésil, où elle travaille comme traductrice et professeure de littérature comparée et d'écriture créative à l'Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Poète et autrice d'ouvrages pour enfants, elle écrit et auto-traduit en italien, français, espagnol et portugais et fait de cette position privilégiée entre les langues et les cultures son moteur de création. Parmi ses œuvres se distinguent *Casa dos ossos* (Macondo, 2017, nommé au Prix Oceanos) et *O mundo mutilado* (Quelônio, 2020, nommé au prix Jabuti).

SIDNEY ROCHA

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous déterminer comment ou d'où vient votre inspiration?

J'aime penser de manière structurelle et c'est le cas pour tout. Je réponds à cette interview de cette façon, sous cette idée de structure. J'écris dans l'idée d'une structure comme celle d'un organisme vivant, pour commencer et terminer un roman ou une nouvelle, car ils doivent répondre à cette idée générale. Je n'écris pas de romans, j'écris une œuvre, une tessiture, c'est mon travail. Si je ne vois pas cette matérialité presque, je ne peux pas avancer. Je n'avance pas sur une "idée". L'écriture, pour moi, est quelque chose d'immanent et cette

immanence est transcendée dans la chair d'une structure. Pourtant, je ne perds pas de temps avec les schémas, il ne s'agit pas de cela. Je suis un écrivain, pas un modéliste.

Les grandes œuvres ont une structure dense, que l'on peut voir à mesure que l'on s'y enfonce. La littérature russe, par exemple: on peut "voir" cette structure dans l'ensemble. Il en va de même pour la littérature française classique. On parle de ces "littératures" à cause de cette structure que l'on peut distinguer de loin comme la Grande Muraille de Chine dans l'espace. La littérature brésilienne en a quelques exemples. L'œuvre de Machado a cette structure profonde. C'est le cas de *Brás Cubas* et de *Dom Casmurro*, de manière plus marquée, mais on le remarque pour connaître l'ensemble. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a également une structuration fantastique qui fait référence à la musique, par exemple, mais qui va au-delà de la forme et, tant chez les auteurs que dans les trajectoires, la culture brésilienne fait partie de cette structure.

J'essaie d'en être conscient bien avant de me lancer dans l'écriture d'un roman. Ma trilogie de romans "Cromane", *Fernanflor* (2015), *L'esthétique de l'indifférence* (2018) et *Flashes* (2020), est le fruit de cette réflexion structurelle. On retrouve la même structure ou atmosphère dans ma trilogie de nouvelles, *Matriuska* (2009), *Le destin des métaphores* (2011) et *La guerre de personne* (2016). Mes nouvelles et mes romans font partie de la même structure fractale, unique. Et ces processus, moins "créatifs" et plus des plans de travail, je ne me permets pas de les abandonner jusqu'à ce que je les termine. Sans cette idée à poursuivre, je préfère ne rien entreprendre. J'ai des dizaines de romans bien avancés, mais, au milieu de la route, parce qu'ils ne répondent pas aux critères, ils ne sont rien.

Plus encore, pour moi, ces processus sont mentaux et corporels. Il ne s'agit pas de rechercher un style, mais une nouvelle posture et une nouvelle diction à chaque œuvre. Si possible à chaque phrase.

Finalement, tout vrai écrivain devrait penser comme ça, je pense. Sauf ceux qui considèrent que la tâche d'écrire est facile. Surtout au Brésil, où il y a plus d'écrivains que de lecteurs, et où nous ne traversons pas une bonne période de création dans quoi que ce soit, surtout en littérature. Bien sûr, je vais devoir attendre, pour ne pas être frivole avec les collègues: il se peut que l'histoire montre ce moment comme tout à fait élevé et créatif dans la littérature brésilienne. Peut-être seulement je ne vois pas ce monument, ici depuis ma bulle. Je ne veux pas me presser. Il y a tellement de littérature produite que cette idée de créativité et de "processus créatifs" est quelque chose sur laquelle il est difficile de se prononcer. Je sais que, dans ces quarante et quelques années de ma trajectoire, il est chaque jour plus difficile d'ouvrir la bouche. Et d'écrire. Pour créer. Le programme de recherche de ce Dossier porte sur la création, n'est-ce pas? Eh bien, sans avoir à l'esprit cet organisme, cette structure profonde dont je parlais, sans me lancer toujours dans l'idée du nouveau, du faire nouveau, de l'innovation, de l'invention, de la création et moins dans le monde des dissipateurs, pour rester dans le domaine d'Ezra Pound, je préfère faire autre chose.

L'inspiration est un terme auquel il faut résister, à mon avis, même si je comprends ce que vous voulez dire. Mais le mot rappelle un peu les poètes du début du vingtième siècle, partisans de l'idée d'une poésie qui "germait". Je ne crois pas à ce genre de génération spontanée. Il faut comprendre qu'il y a une nouvelle naissance ou nature ou peau à développer concernant le texte: la technique, le travail.

J'écris sous une certaine impulsion, mais je cherche à contrôler la force, les émotions, les miennes et celles du lecteur; il s'agit de le soumettre ou de le faire adhérer à mon travail

dans le but principal et permanent. Des objectifs temporaires que n'importe quel charlatan littéraire et n'importe quelle mode peut atteindre. Mon objectif est la pérennité. La nouveauté qui réside dans la pérennité.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

La référence est un autre mot qui a récemment fait son entrée dans le monde de la publicité et de la création universitaire. Dans le premier cas, il semble que les gens ne puissent rien créer s'ils n'ont pas devant eux quelque chose de défini et de testé. Dans le second, notamment dans l'étude de la littérature comparée, la création ou la défense aura toujours besoin du modèle. Cette vision modulaire ne doit pas être confondue avec l'idée structurelle dont nous parlions précédemment. Cette idée de référence a plus à voir avec le moule. Avec des modèles. Dans le roman, malheureusement, il n'y a pas de modèle. Il aurait été plus facile de les écrire s'il y en avait eu.

Je suis intéressé par la forme. C'est différent. Je n'écris pas avec mes "couilles". C'est différent d'écrire un roman sur rien, comme le voulait Flaubert. En fait, un de mes romans, *Sofia*, publié pour la première fois il y a 35 ans, a été comparé à cela. Un roman sur rien. *Abysse*. *Le non complot*. Je parle d'une substance différente. Je dis que je me passe de certains réalismes, même de mes psychologismes, mais je ne peux pas écrire sans réalité. Et les éléments littéraires, je les prends de partout. Un écrivain est surtout un pillier. Un voleur sans correction. Sans scrupules. Peu importe les circonstances, il sera là pour piller. Qu'il s'agisse d'un roman ou d'une conversation lors de la veillée de sa mère, il ne manquera pas le voyage. Les romans, je veux dire les grands romans, qui établissent plus que la forme formelle, sont une bonne source, mais ils sont secondaires devant un murmure de personnes à la table voisine, ici, à la cafétéria, comme maintenant.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

La meilleure réponse à cette question est celle d'un éditeur ou d'un rédacteur en chef. Un écrivain ne devrait vraiment pas s'inquiéter de ça. Mais, par coïncidence, je suis également rédacteur en chef et je peux faire basculer l'interrupteur ici pour vous répondre.

La seule condition que doit remplir une œuvre littéraire est de toucher à la fois les critiques et le public. Pour en revenir au point de vue de l'écrivain, je pense que la condition la plus attendue pour une œuvre littéraire et d'atteindre le point où elle n'appartient plus au domaine de la littérature. Mais à la vie.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ressentez-vous cela?

Je n'ai pas ces sentiments ou ces rancœurs. Je ne cherche pas à comprendre. Mon mariage s'est fait avec le langage et l'imagination, pas avec la critique.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

S'il y avait un lecteur qui avait lu tous mes livres, il pourrait répondre plus sincèrement à cette question de goût.

Lequel de mes livres me définit le mieux? Laissez-moi vous raconter un vieux rêve: une fois, j'ai rêvé que j'étais à une manifestation où tout le monde était écrivain. Et j'ai vu Sartre avec une plaque sur laquelle était écrit: "Angoisse". Il y avait quelqu'un qui ressemblait à Kafka, avec une autre pancarte: "La peur". Un long moment a passé, mais je m'en souviens comme aujourd'hui: Flaubert: "La beauté". Un homme de mille ans qui ressemble à Dostoïevski: "Désespoir, douleur". Il y en avait beaucoup d'autres, chacune portant une étiquette, comme une entrée, une sorte d'index, une définition. Au bout d'un moment, j'ai commencé à me cacher dans les rues humides de mon rêve parce que je n'avais pas de badge à faire valoir. Ou pour me plaindre. En me donnant une raison, une définition. Je me souviens avoir pensé, au cours de ce *bad trip*, "Je suis tombé dans le rêve de quelqu'un d'autre, peut-être un écrivain qui se prend trop au sérieux." Quoi qu'il en soit, en plus du sentiment d'être loin de chez moi, j'avais la certitude d'être un écrivain mineur à l'extérieur. Je me suis laissé tomber, je me suis blâmé et je me suis auto-flagellé dans ce panorama parce que j'ai littéralement souhaité pouvoir tuer quelqu'un pour voler une fichue plaque comme celle-là. J'ai regardé le vieil homme de mille ans. L'auteur avec la pancarte "Révolte", avec des pierres dans les poches de sa veste, prête à se noyer dans l'océan. Je tuerais tout le monde pour suivre la démonstration, comme un égal. Je me suis réveillé. Depuis lors, je n'ai plus assisté à aucune manifestation d'écrivains. Je ne cherche pas non plus des affiches pour me définir. Ni l'histoire pour me définir.

Alors, quel est mon livre qui me définit le mieux? Aucun.

La recherche me définit. Je ne cherche pas à aller jusqu'à une définition. Je soutiens toujours le sphinx, même contre moi-même. L'autocritique me définit. Hybris, peut-être, quelque chose qui guidait les héros tragiques. Mais je ne suis pas un héros de quoi que ce soit.

L'idée d'écrire une meilleure histoire que la précédente me définit mieux. Mon texte est une forme de dissipation, pas d'autodéfinition. Notamment parce que chaque définition est trop humide, trop restrictive, trop réductrice. Il y a une vie au-delà de la littérature et je me définis mieux comme citoyen, ou comme écrivain actif dans la vie politique que comme cet être à la recherche de lui-même dans ce qu'il écrit. Je suis désolé de décevoir les romantiques sur ce point également.

Sidney Rocha (Juazeiro do Norte, CE, 1965) est écrivain, éditeur, conteur, romancier et poète. Il habite Recife et a reçu le Prix Jabuti en 2012, dans la catégorie contes et chroniques, avec son livre *O Destino das Metáforas* (2011) et aussi le Prix Osman Lins, en 1985, avec son roman *Sofia, uma ventania para dentro*. Il est l'auteur de la trilogie Cromane: *Fernanflor* (2015), *A estética da indiferença* (2018) e *Flashes* (2020); et aussi de la trilogie des contes: *Matriuska* (2009), *O destino das metáforas* (2011) et *Guerra de Ninguém* (2016). Ses œuvres ont été traduites en anglais, allemand et espagnol. Au Portugal, en 2020, il a reçu le prix littéraire Guerra Junqueiro, qui a été accordé par le Festival International de Literatura de Freixo (FFIL), après avoir été honoré pour son œuvre. Cette initiative a eu pour but la défense de la langue portugaise.

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA
Entretien accordé à Marc-Mathieu Münch

1. Quelle est la nature de la poésie?

Il est très difficile de la définir. J'ai toujours senti la poésie en moi, mais je savais qu'il y en a beaucoup qui ne sont poètes que dans la vie, qui n'ont jamais eu accès à toutes les possibilités de l'utilisation du langage, qui s'acquiert par la lecture, le travail et l'étude. Le problème n'est donc pas tant de savoir ce qu'est la poésie, mais comment l'exprimer, quels outils et moyens acquérir pour la transformer en langage.

Mais le langage, comme nous le savons, a ses limites en soi (et cela vaut pour tout type de langage), et ne peut rendre compte de toute la complexité du monde.

Parfois je pense que la poésie elle-même n'existe pas, il y a l'état poétique, qui est celui où nous nous trouvons entre une faim absolue de compréhension et une porte qui s'ouvre et révèle à notre regard un autre côté de la réalité, ce qui est derrière l'œil, ce qui ne peut pas être vu avec l'œil, mais qui entre et nous enivre de lumière et de beauté. La poésie, c'est quand on met la main sur le feu qui a généré l'univers.

2. Dans quelle mesure la poésie peut-elle être pensée et dans quelle mesure son mystère est-il inviolable?

Lorsque j'ai cherché à comprendre ce qu'était la poésie, ou plutôt, si j'étais capable de l'arrêter d'une manière ou d'une autre dans un mot, dans une phrase, sur la page blanche, et sous l'influence de poètes penseurs, comme, au Brésil, João Cabral de Melo, j'ai refusé ce qui me venait d'états oniriques, ou dans des moments de rêverie. Je voulais dominer le flux, posséder tout ce qui naissait, mais je faisais fausse route. La poésie pour moi arrive comme un flux, elle arrive déjà pensée à l'intérieur, comme un caillou qui roule et qui est poli. En fait, avec le temps, j'ai découvert que je suis beaucoup plus intuitif que déductif. J'étais déjà comme ça à l'école. S'ils proposaient un calcul, je donnais la réponse rapidement, mais si ensuite j'essayais d'analyser et de comprendre comment j'étais arrivé au résultat, cela me prenait beaucoup plus de temps. Je ne sais pas si tous les poètes sont comme ça, je sais que pour moi c'est le cas et j'ai dû accepter, avec humilité, que la pensée logique n'est qu'une des parties de l'intelligence, pas toute l'intelligence.

3. Pourquoi les poètes ont-ils souvent l'impression que les critiques ne les comprennent pas?

Je pense que c'est parce que les critiques accordent peu d'attention à la poésie. Au fil du temps, la poésie a été reléguée à la marge, comme une sorte de genre mineur, chez les éditeurs, les libraires et les universités. Il y a très peu de professeurs qui proposent des cours sur les poètes aujourd'hui, même dans les universités. Et dans les lycées, je remarque qu'il n'y a pas de proposition d'immersion dans le poème, mais ce qui est fait est une sorte d'autopsie du poème, comme si c'était une chose morte. Cependant, la grande poésie palpite, palpite, est vivante. L'école supprime même parfois l'intérêt authentique pour la poésie par la façon dont elle considère le texte, comme s'il n'était que forme, structure. Lorsque je suggère aux étudiants de mes cours de lire des poèmes, je remarque ceci. Certains disent qu'ils ne comprennent pas les poèmes, d'autres que la poésie est ennuyeuse, car ils pensent que lire de la poésie, c'est voir les rimes, les métaphores et autres figures de style. Je peux

voir qu'ils pensent que c'est un peu dépassé par le mode de vie d'aujourd'hui et les nouveaux médias, qui sont plus immédiats et aussi plus superficiels.

Et pourtant, ils devraient savoir qu'un poème est une sorte de prière, une formule magique qui ouvre des mondes. Nous devons d'abord permettre et solliciter cette alchimie, puis nous pouvons essayer de comprendre comment ce processus se déroule. D'abord le texte, je le dis toujours aux étudiants, l'impact des mots, la puissance des images, la persuasion de la musique, puis l'analyse de comment tout cela a été possible. Parce que la vie ne saute pas d'elle-même sur la page du livre, elle doit être recréée, réinventée par le poète, et cela exige un grand effort de sa part pour s'assurer que quelque chose de la complexité du monde est capturé, que le temps est volé au temps et arrêté dans la forme précaire des mots d'une certaine langue. Et ce n'est pas la vie telle qu'elle est, mais telle qu'elle aurait pu être, ou telle qu'elle était sans que nous nous en rendions compte. Guimarães Rosa a dit qu'il y a beaucoup de mystère dans la littérature, et je suis d'accord.

4. Comment exprimer l'écart entre l'art et le discours sur l'art?

Je ne sais pas, honnêtement. Il y a des poètes qui sont aussi des enseignants et des chercheurs. Je fais moi-même partie de cette catégorie, mais une activité est complètement différente de l'autre. Le poète voit les bords, les marges de quelque chose qui l'attire et, au fond de lui, il pressent ce qu'il peut y découvrir et s'y jette, sans conditions, sans penser à l'avance qu'il va être blessé, qu'il pourrait même perdre la vie. Le critique n'agit pas ainsi, il voit la même crevasse et pense que pour l'explorer il doit s'équiper d'instruments appropriés, comme une bonne lampe, par exemple, qui éclairera le plus loin possible. Ensuite, il a besoin d'une échelle, et ainsi de suite. Le critique honnête peut même atteindre ce noyau de sens, que le poète a clarifié dans son effort de compréhension, mais il le fera par une autre voie. En utilisant une allégorie, disons qu'il y a une tempête et qu'il vaudrait mieux l'éviter, mais si nous l'évitons, nous ne saurons jamais ce qui est au cœur de la tempête. Un bon pilote ne fera pas voler son avion dans l'œil du cyclone, c'est le poète qui le fait, qui pénètre le mystère, vole le feu et est puni pour cela.

Si nous analysons la poésie portugaise, par exemple, qui est si viscérale, nous verrons que plusieurs de ses grands poètes se sont suicidés, parce qu'ils ont été engloutis par l'élan de voir et de voir toujours plus, jusqu'à toucher la limite du possible et même de l'interdit de notre propre condition.

5. Pourquoi y a-t-il des artistes qui ne veulent pas réfléchir à leur propre art et pourquoi y en a-t-il d'autres, comme Dante, Goethe, Pessoa et tant d'autres, qui l'ont fait avec conviction?

Je ne sais pas si nous pouvons toujours croire ce que les poètes et les artistes disent lorsqu'ils parlent de leur poétique. Je soupçonne que la plupart d'entre eux atteignent l'art par intuition, ce qu'on appelle "l'inspiration", car il doit toujours y avoir un moment initial, une force propulsive, une impulsion, quelque chose qui les amène à créer. En d'autres termes, je trouve qu'il est difficile pour quelqu'un de s'asseoir et de penser: "maintenant je vais écrire un poème". Il pourrait le faire, mais peut-il vraiment le faire?

Pessoa lui-même l'admet lorsqu'il raconte la manière dont les hétéronymes ont émergé dans sa conscience. Lorsqu'il a écrit les poèmes d'Alberto Caeiro, Pessoa décrit ce moment comme celui d'une frénésie totale, car il a été saisi d'un élan si fort qu'il ne pouvait pas

s'asseoir, il devait écrire debout, pendant toute une nuit. Bien sûr, par la suite, en intellectuel lucide qu'il était, il a analysé en détail ce phénomène de déploiement de la conscience. En fait, Pessoa crée une autre logique, qui incorpore l'illogique. Il force les limites de la conscience, il ne veut pas un "moi" unitaire, mais un noyau identitaire qui a en lui-même la force de toutes les contradictions.

De même, João Cabral, que j'ai cité plus haut, se définissait comme "l'ingénieur du mot", l'architecte qui tenait dans ses mains l'énergie du poème et définissait, a priori, chaque élément du texte. Mais j'ai toujours été un peu méfiant à l'égard de ces déclarations sur la poétique, car, à côté de cette ligne constructiviste, il y en a une autre, que l'on retrouve dans les premiers livres et dans de nombreux poèmes en général, où il y a un langage qui échappe à cette logique balisée et qui capte des états fluides, impalpables et oniriques, encore informatifs.

Cabral a dit qu'il n'accepterait pas un poème né tout fait. Manuel Bandeira, quant à lui, a déclaré qu'il accueillait humblement le poème comme un cadeau, comme une révélation. En essayant de comprendre ce qu'est la poésie pour moi, je pense que je suis plus en accord avec Bandeira, j'accepte que la littérature et les arts soient des moyens de traverser l'opacité de l'existence, et pour savoir ce qu'est cette opacité, il faut mettre la main dessus, en acceptant que parfois la seule façon de la transposer en mots est de la laisser guider votre main sur le papier.

D'autre part, je trouve étrange que quelqu'un dise qu'il ne veut pas comprendre comment l'art est généré, car le désir de connaissance caractérise tout véritable artiste. L'art est la cognition. Nous sommes attirés par l'inconnu, par les mystères qui nous entourent, nous avons des questions qui ont besoin de réponses pour que la vie ait un sens. L'art veut des réponses, il cherche ces réponses en permanence.

Vera Lucia de Oliveira (Cândido Mota, SP, 1958) habite à Pérouse, en Italie. Elle est poète, critique littéraire et professeure au *Dipartimento di Lettere* de l'Università degli Studi di Perugia. Elle a fait sa licence en lettres à l'Universidade Estadual Paulista (UNESP), et son doctorat à l'Università degli Studi di Palermo en Italie. Elle écrit en portugais et en italien et a des œuvres traduites en plusieurs langues. Parmi ses œuvres poétiques, on cite *No coração da boca* (São Paulo, 2006), *A poesia é um estado de transe* (São Paulo, 2010), *La carne quando è sola* (Firenze, 2011), *O músculo amargo do mundo* (São Paulo, 2014), *Ditelo a mia madre* (Rimini, 2017), *Ero in un caldo paese* (2019), et aussi l'anthologie poétique bilingue *Il denso delle cose* (Lecce, 2007). Elle a reçu pour ses œuvres poétiques: Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (2005), Prêmio Internacional de Poesia Pasolini (Roma, 2006), Prêmio Literatura para Todos (Brasília, 2006) et Prêmio Internacional de Poesia Alinari (Firenze, 2009). Elle a publié aussi des œuvres critiques: *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (São Paulo: Ed. UNESP, 2015), *Storie nella storia: Le parabole di Guimarães Rosa* (Lecce: Pensa Multimedia, 2006), *Utopia selvaggia – L'indio del Brasile: Innocente Adamo o feroce cannibale?* (Roma: Gaffi Ed., 2006) et *Um avesso de país: representações da literatura brasileira contemporânea* (Campinas: Pontes, 2020).

Nouvelle génération

ANTONIO XERXENESKY

Entretien accordé à Luana Della-Flora

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Il y a beaucoup d'ekphrasis dans mes livres ; l'inspiration vient presque toujours d'autres œuvres, pas nécessairement d'autres romans, mais de peintures, de films, de musique. Je dirais donc qu'il est possible de retracer, rationnellement, toute une constellation d'influences. Mon dernier roman, *Une tristesse infinie*, par exemple, se rapporte à bien des égards à l'expressionnisme abstrait, un phénomène qui apparaît même, indirectement, dans les tests de Rorschach. Il s'agit toutefois d'une vision quelque peu clinique. Il y a tout un substrat inconscient qui est inaccessible. Par exemple, tous mes livres, depuis mon premier roman, traitent du conflit entre une rationalité scientifique et une vision métaphysique du monde. D'où cela vient-il? Pourquoi ce conflit revient-il toujours? Je ne sais pas, mais il semble que, quel que soit le thème, cette question refasse surface.

Quant au processus de création lui-même, il varie en fonction de circonstances tout à fait extralittéraires. C'est une chose de penser à mon premier roman, écrit alors que j'étais étudiante et que je vivais chez mes parents, et à celui, plus récent, écrit lors d'une pandémie, alors que je travaillais et m'occupais d'un nouveau-né. La part de préparation par rapport à l'improvisation fluctue en fonction de ces circonstances extérieures de la vie.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Oui, sans aucun doute. Là encore, elles changent en fonction du livre. J.K. Huysmans et Arthur Schnitzler ont été déterminants pour *Les Questions*, tandis que Robert Musil et W.G. Sebald, ainsi que Robert Walser, ont marqué *Une Tristesse infinie*. Il serait difficile de penser à un seul auteur qui soit une référence constante pour moi, bien qu'il y ait quelque chose dans le style hypnotique de Thomas Bernhard que j'assimile toujours, souvent inconsciemment.

Et oui, je suis conscient que mon canon mental est européen, masculin et blanc, bien que mes lectures et mes intérêts quotidiens soient beaucoup plus divers et pluriels.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Réussi dans quel sens? Des critiques et du public, je n'en ai aucune idée. L'important pour moi est d'aimer ce que j'ai écrit moi-même. Si cela se produit, rien d'autre n'est pertinent. Et, en ce sens, je crois que la fiction doit articuler une certaine vérité – non pas en termes factuels, mais *lato sensu*. La fiction est le laboratoire où l'on expérimente des idées et des concepts avec une plus grande liberté que l'essai ou l'article universitaire. Le résultat est obtenu par on ne sait quelle alchimie.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Je n'ai pas ça. Bien sûr, il existe de nombreuses lectures qui me semblent erronées, mais je pense qu'elles doivent être respectées. Le livre n'existe pas en soi et n'a pas d'interprétation

officielle. Il prend vie lorsqu'il est lu et interprété par le lecteur, qui possède son propre bagage de lectures, de culture et d'expériences de vie.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et laquelle vous définit le mieux?

Bien qu'il s'agisse de mon plus grand "échec" public et critique, je considère *Les Questions* comme mon meilleur roman et celui qui transmet le mieux ce que j'ai cherché à exprimer et que je n'ai pas pu exprimer autrement que par la fiction. Beaucoup se plaignent de la fin "ouverte", qui pour moi n'est pas ouverte du tout. Il forme un petit cercle parfait, se refermant sur 24 heures dans la vie du personnage et complétant un arc allant du scepticisme au doute. Je pense que ce livre a anticipé nombre de mes questions personnelles.

Antônio Xerxenesky (Porto Alegre, RS, 1984) habite São Paulo. Il est écrivain, traducteur, professeur et aussi éditeur. Il a publié les romans *Uma tristeza infinita* (2021), *As perguntas* (2017), *F* (2014, nommé au prix São Paulo), et *Areia nos dentes* (2008). Quelques-unes de ses œuvres ont été traduites en français: *Avaler du sable* [*Areia nos dentes*] (Asphalte, França, 2014), *F* (Asphalte, França, 2016) et *Malgré tout la nuit tombe* [*As perguntas*] (Asphalte, França, 2019) et en d'autres langues tels que l'italien, l'espagnol et l'arabe. Il fait partie de l'anthologie "*Les Meilleurs Jeunes Écrivains Brésiliens*" de la revue anglaise *Granta* (2012). Il a été artiste résidant à l'*International Writing Program* (Iowa City, EUA), et à la Fondation Jan Michalski (Montricher, Suisse).

BRUNA KAHLIL OTHERO

Entretien accordé à Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Penser à écrire, c'est déjà écrire. J'écris donc dans tout ce que je fais: pendant que je lave les pots, range la maison, marche et chie. Lorsque je m'assois pour mettre les mots sur le papier ou sur l'ordinateur, le texte existe déjà – dans ma tête, dans mon corps, dans mes mains. Cependant, ce n'est que sur le papier ou sur l'ordinateur que ce texte acquiert ses courbes, ses complexités, ses arêtes. Je suis un écrivain de fragments, donc mon processus est toujours fragmentaire – je cherche l'ordre dans le désordre. Mais écrire un livre demande beaucoup de recherche et d'organisation. En fait, je passe beaucoup plus de temps à lire et à faire des recherches qu'à écrire, je pense que la recherche est essentielle à la naissance d'une œuvre.

Cette recherche comprend tout ce qui intéresse le sujet du livre: documents, essais, livres, films, séries, documentaires, interviews, vidéos, messages internet mêmes, potins, *fake news*. Tout m'intéresse, tout est sur mon radar. Lorsque l'étincelle initiale commence à brûler et que la recherche est déjà avancée, je dois m'asseoir objectivement et mettre en place une structure: à quoi ressemblera le squelette de cette œuvre? Comment ses ossements seront-ils distribués? Aura-t-il des sections? Des chapitres? Qui fera la narration? Quelles références vais-je utiliser? J'aime donc toujours faire une carte, une boussole, qui me guidera pendant cette navigation. Chaque fois que je me sens perdue dans l'écriture d'un projet, je prends du

recul, je m'arrête, je réfléchis: puis je reviens à ce schéma, je retrouve mes repères et je continue à naviguer. Certains jours, rien ne sort, juste l'angoisse clichée d'une page blanche. Mais il y a des jours où le sang, la sueur et l'excitation sortent. C'est pour ces jours que je persiste.

Je ne crois pas à l'inspiration, au talent ou au don. Je crois aux projets. Personnellement, j'ai le projet ambitieux d'écrire des épisodes littéraires de l'histoire du Brésil. J'ai commencé par le livre de poésie *Oswald demande à Tarsila de laver ses sous-vêtements*, sur la Semaine d'art moderne ; il a été suivi de *Il y avait un Pedro au milieu de la route*, poèmes sur l'indépendance de 1822, encore inédits ; et d'un roman sur la République du Brésil qui est actuellement dans le tiroir. L'inspiration pour moi, c'est d'être brésilien, de respirer le Brésil, de le vivre même maintenant que mes pieds ne sont pas plantés sur son sol. Je pense que la vie est la grande source d'inspiration de ceux qui écrivent, donc la tâche la plus importante d'un écrivain est de vivre: aimer, manger, s'amuser et surtout être curieux. Seuls ceux qui sont des commères et qui aiment les commérages écrivent. Les ragots sont mon inspiration.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Écrire, c'est lire. Pendant que je lis, en bon anthropophage, je dévore les idées et les structures qui m'intéressent. Tout cela va dans mon garde-manger intellectuel: je sépare ce qui n'est pas à usage immédiat et peut être congelé, ce qui va dans le réfrigérateur pour une consommation immédiate et ce qui peut être conservé sans réfrigération. Lorsque j'écris, il est naturel que ces références apparaissent et se mélangent: les aliments et les nutriments, tous ensemble, sont traités par les enzymes et les acides de l'estomac. Après des années d'automatisme, ce processus est aujourd'hui plus conscient pour moi. Je peux identifier où se trouvent les traces de mes lectures, les ombres des écrivains et des auteurs que j'aime. Le plus difficile dans tout cela est de couper le cordon ombilical de nos pères et mères littéraires – trouver une voix d'auteur parmi la multitude de notre bibliothèque affective. Parfois, nous sommes écrasés par le poids de ceux qui nous ont précédés. Il faut donc du courage et de la force pour manquer de respect à nos idoles. Et je pense que le moment précis où je suis devenu un écrivain, c'est quand j'ai dit aux classiques d'aller se faire voir.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Littéralement, je n'en ai aucune idée. Il y a plein de mauvais livres qui ont du succès et de bons livres que personne ne lit. Dans la vie réelle, pour que la personne qui écrit puisse mener à bien une œuvre, elle a besoin d'une indépendance financière et d'une chambre avec un verrou sur la porte – les enseignements de Virginia Woolf. Mais Woolf était européenne, donc ce qu'elle dit n'est pas si approprié pour nous, pauvres intellectuels du tiers monde. D'autant plus que l'indépendance financière est un désir illusoire pour ceux qui travaillent avec des lettres, car la plupart d'entre nous doivent avoir plusieurs emplois pour soutenir le travail d'écriture. Mais outre l'argent, il y a d'autres conditions qui sont également difficiles à remplir pour nous, Brésiliens. Être heureux, par exemple. On parle beaucoup de l'écrivain triste qui écrit avec les larmes de sa misère. Je suis tout à fait contre ce radotage, cette romantisation bon marché et déformée de la figure de l'artiste. Quand je suis triste, la dernière chose que je veux faire est d'écrire – je veux juste pleurer et manger des *brigadeiros* (gâteau brésilien au chocolat) sous les couvertures. En revanche, lorsque je suis

heureux, le texte coule à merveille, je me sens excité, heureux et satisfait de voir une œuvre se former devant mes yeux. Je pense donc que la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie est le respect des droits de l'homme – la santé mentale de la personne qui écrit.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Pour autant que je sache, je n'ai pas de critiques – je n'ai que des lecteurs. Avoir des critiques spécialisés au Brésil est et a toujours été un privilège des grands écrivains, pauvre de moi, qui suis une petite femme d'1,58m avec un stylo à la main. Je pense que l'écrivain qui peut dire que les critiques ne le comprennent pas a atteint le succès absolu. Parce qu'en vérité, nous ne voulons pas être compris par un critique, nous voulons être lus. Vouloir comprendre les textes littéraires, c'est de l'arrogance, c'est une perte de temps: la littérature est beaucoup plus intéressante quand il y a plus que de la compréhension. Il doit y avoir de l'excitation, des sensations, de la communication: mais de la compréhension? Meh... Pour ma part, je ne comprends pas une seule ligne de ce que j'écris, ni de ce que je lis.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je pense que le texte que je préfère est aussi celui qui me définit le mieux: c'est la "Préface la moins intéressante" que j'ai écrite pour le livre *Oswald demande à Tarsila de laver ses sous-vêtements*. Tout ce que je pense sur la littérature, sur mon projet littéraire, sur le fait d'être une femme brésilienne qui écrit au XXI^e siècle – tout est là. "Prefácio Menos Interessantíssimo" c'est moi.

Bruna Kalil Othero (Belo Horizonte, MG, 1995) est autrice, *performer*, professeure, et fait son PhD en portugais à *Indiana University* (EUA). Elle a conclu sa maîtrise en littérature brésilienne à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sur l'érotisme et la pornographie dans l'œuvre d'Hilda Hilst. Elle a publié les livres de poèmes *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas* (2019, prix du Ministère de la Culture), *Anticorpo* (2017), *Poétiquase* (2015) et le "livre-objet" fictionnel *Carne* (2019). Avec deux collègues, elle a fait l'édition des anthologies *A porca revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst* (2018) et *Poéticas do devir-mulher: ensaios sobre escritoras brasileiras* (2019).

CRISTHIANO AGUIAR

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Dans de nombreux cas, je le peux. Cependant, je ne maîtrise pas toujours le processus. Comme j'écris depuis une dizaine d'années essentiellement des nouvelles, j'avoue que je ne me souviens pas de l'origine des idées qui sont devenues des histoires... Je pars toujours d'une idée et d'une image. Sans cela, je ne peux pas avancer. L'idée vient. Puis je pense à une image frappante, quelque chose qui me convainc que l'idée fonctionne, une image qui,

si elle reste dans ma tête, si elle me plaît, je parie qu'elle captera aussi le futur lecteur du récit à écrire. Par exemple, "Anda-luz", la nouvelle qui ouvre mon nouveau livre, *Gótico nordestino*, est née d'une image qui est restée dans ma tête, celle d'un enfant, marchant sur un chemin, regardant quelque chose qui attire son regard dans le ciel? Et je savais déjà que l'histoire se déroulerait dans les années 30, car l'idée m'est venue en lisant quelques livres sur la période du *cangaço*. Après avoir défini un concept et une image, je réfléchis aux premières lignes du récit. Elles sont très importantes, surtout ces dernières années, car je suis devenu un conteur plus traditionnel, qui aime suivre les règles classiques de la composition des nouvelles. Ainsi, la première phrase, ou le premier paragraphe, j'y travaille dur, car je veux non seulement capter le lecteur, mais aussi moi-même. C'est important, d'ailleurs, car j'ai plusieurs idées, mais je ne sais pas toujours quoi en faire. Les idées sont une chose. Savoir les écrire en est une autre.

Une autre partie importante du processus consiste à prendre des notes. J'écris les notes dans des cahiers, je fais même un scénario de l'intrigue possible de l'histoire, en l'organisant en thèmes. En général, je sais dès le début comment l'histoire va commencer et quelle sera son issue. Je ne peux pas écrire sans "plan de vol", sans tracer les points de référence de l'intrigue. Je ne fais donc pas partie de ces auteurs intuitifs, qui entrent dans la page/écran vierge comme s'ils défrichaient une forêt inexploree.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires à l'esprit?

Je réponds oui, mais le mot "livre", dans mon cas, doit être déplié. Je m'explique: comme je me consacre plus particulièrement aux récits courts, chaque nouvelle est comme si je commençais un nouveau projet, fermé sur lui-même. Ce n'est qu'après une certaine séquence de nouvelles que j'envisage de les considérer comme un livre. Dans le cas de *Gótico nordestino*, cela s'est fait plus facilement, car des contes lugubres ont émergé, fortement influencés par la littérature fantastique européenne et brésilienne du XIXe siècle, et j'ai rapidement compris qu'il y avait là un projet à explorer. Aujourd'hui, après avoir écrit tant de nouvelles – et en avoir publié quelques-unes – je me sens un peu épuisé par ce format et j'ai vraiment envie de me consacrer au projet d'un seul récit, plus long.

En tout cas, les références littéraires sont incontournables dans mon processus de création. Je fais attention, par contre, à ne pas me laisser entraîner dans un excès de références, un risque pour quelqu'un qui, en plus d'être écrivain, est aussi universitaire et critique littéraire. Lorsque je commence à écrire, il n'est pas rare que je lise quelque chose avant ou pendant le processus, afin de m'inspirer, ou de construire une atmosphère mentale créative, une atmosphère propice à la construction du monde fictif que je vais bâtir avec des mots. D'autres fois, pendant que j'écris, je ne lis pas exactement quelque chose, mais j'essaie de me rappeler l'effet de la lecture d'un texte littéraire que j'aime et qui, par conséquent, serait une bonne influence dans l'écriture du récit de l'époque... En d'autres termes, je m'entraîne à relire non pas le texte, mais ma réponse émotionnelle à celui-ci.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Cette question est très délicate! Blague à part, j'ai vraiment besoin de lecteurs. Si le récit a été lu, commenté, s'il a suscité des réactions émotionnelles et des hypothèses de lecture, je suis satisfait. J'ai appris à apprécier de plus en plus les lectures solides. Il y a cependant

quelque chose que les histoires de la littérature nous enseignent. En effet, tout consensus ou vérité absolue sur la littérature ne survit pas à un visage historique. Lorsque nous étudions l'histoire de la réception d'une œuvre littéraire, nous rencontrons toutes sortes de trajectoires. Des œuvres oubliées pendant des siècles reviennent et se présentent à nous comme importantes ; des œuvres qui semblaient essentielles entrent dans l'oubli et n'en sortent plus... d'autres fois, un écrivain croit que sa grande œuvre est X, mais le temps et les lecteurs consacrent d'autres livres de cet auteur... Il n'y a pas de réponse définitive à votre question, car il n'y aura pas de "fin de l'histoire" pour les pratiques culturelles que nous appelons "littérature".

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Je n'ai pas à me plaindre des critiques. Je ne me mets pas en position de contrôler ce qu'ils doivent écrire sur mon travail. Personne n'est obligé de comprendre mes livres d'une certaine manière. Ma vision de la littérature que j'écris ne peut être le paramètre d'interprétation de quiconque. Après avoir écrit et publié, mon interprétation me semble aussi valable que celle de n'importe quel lecteur ou lectrice.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

J'aime toujours la dernière chose que j'ai publiée, même si, en même temps, dès que le texte ou le livre est publié, je commence un processus de détachement, d'établissement d'une relation presque d'indifférence. Une première réponse serait donc: ce que j'aime le plus est mon nouveau livre, *Gótico nordestino*. Cependant, j'ai un faible pour certaines nouvelles qui ont marqué chacun des livres que j'ai publiés. Dans mon premier livre, il y a une nouvelle, intitulée "Banquete", que j'affectionne particulièrement. Je dis la même chose de la nouvelle "Teresa", qui m'a fait entrer dans l'anthologie Granta en 2012 et que j'ai republiée dans mon livre de 2018, *Na outra margem, o Leviatã*. Dans le cas de *Gótico nordestino*, j'ai un faible pour la nouvelle "Les Jaguars". Pourquoi est-ce que je les mets en évidence? Parce que les écrire m'a orienté dans une certaine direction, a résolu une impasse esthétique, m'a montré que j'étais capable d'aller de l'avant.

Cristhiano Aguiar (Campina Grande, PB, 1981) est écrivain, critique littéraire et professeur. Licencié en lettres de l'Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), où il a fait une maîtrise en théorie de la littérature et est docteur en lettres de l'Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). En 2012, il a été étudiant-chercheur à l'University of California, Berkeley (USA). Il a publié les livres de contes *Na outra margem, o Leviatã* (Lote 42, 2018) et *Gótico nordestino* (Alfaguara/Cia das Letras, 2022). Il fait partie de l'anthologie "Les meilleurs jeunes écrivains brésiliens" de la revue anglaise *Granta* (2012). En tant que critique littéraire, il a publié *Espaços e narrativas ficcionais: uma introdução* (Ed. Mackenzie, 2017) et écrit des contributions pour la *Revista Pessoa*, le *Suplemento Literário Pernambuco*, et a fait l'édition des publications expérimentales indépendantes: les revues *Eita!*, *Crispim* e *Vacatussa*. Il est un des producteurs du podcast *Afinidades Eletivas*.

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Quand une idée me vient, je la laisse d'abord s'installer dans mes pensées (le temps de maturation est indéfini – cela peut prendre des heures, des jours, des années) et si elle devient persistante, je pense avoir trouvé quelque chose qui bercera un autre moment du processus créatif. L'inspiration peut venir de plusieurs endroits: du contact avec différentes manifestations artistiques et aussi du contact avec les nombreuses personnes dans différents endroits. Tout ce qui attire mon attention au premier moment ne garde pas une force mystérieuse et suffisante pour que je le transforme en littérature. Par conséquent, avant d'écrire, il faut choisir ce que l'on veut écrire. Pendant le processus d'écriture, j'ai l'impression de vivre deux moments très particuliers: le premier est plus organique, il s'agit de plonger tête baissée dans l'idée qui me poursuit et me soutient, ce qui me fait passer des heures dans la tâche difficile d'équilibrer l'attente de ce que je veux écrire (et qui est dans ma tête) avec ce que je suis effectivement capable d'écrire à ce moment-là. Le deuxième moment, après une certaine distanciation par rapport à ce qui a déjà été écrit, est davantage un jeu d'identification et d'ajustement visuel, textuel et sonore. En ce sens, j'essaie de comprendre en quoi le texte m'est visuellement plus agréable et je scrute l'ensemble de son champ sémantique et de ses rythmes. Je modifie donc quelques structures de phrases ici et là, je calibre le lexique et je le relis silencieusement un nombre incalculable de fois jusqu'à ce que je sois convaincu que le texte possède une certaine qualité pour être apprécié par d'autres personnes.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Oui, je pense qu'il est important de comprendre que l'écriture existe depuis quelques millénaires et que les manifestations littéraires ont été innombrables depuis lors. Je n'ai pas l'intention de réinventer la roue. Lorsque je pense à écrire un nouveau livre, dans la toute première ébauche du projet de conception du livre, j'essaie de dresser la liste des auteurs avec lesquels l'œuvre en cours d'élaboration dialogue ou souhaite dialoguer. Ces références augmentent presque toujours tout au long du processus, car dans la mesure où je suis immergée dans le processus d'écriture, je ne cesse de lire d'autres auteurs et d'autres auteurs et j'ai le sentiment que ces lectures, dans une certaine mesure, contribuent à ma compréhension de ce que je peux et veux faire dans la construction d'un livre. Par conséquent, les références littéraires auxquelles je pense à ce moment-là sont les voix avec lesquelles je souhaite dialoguer afin de faire partie de cette conversation plus large appelée littérature.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Je crois qu'il est très difficile d'indiquer une condition principale et spécifique pour qu'une œuvre soit considérée comme réussie. En premier lieu, il me vient à l'esprit de remettre en question la définition de la réussite. Qu'est-ce que ce serait? Nombre d'exemplaires vendus? La critique? Divulgence du livre dans les journaux et les magazines spécialisés? Les prix

littéraires remportés par l'œuvre? Lectorat de la famille et des amis? Je pense que si nous remontons dans le temps, dans des contextes différents, des œuvres qui sont aujourd'hui considérées comme des succès, qui font figure de canon, ne remplissent pas toutes ces conditions. La perception du succès d'un livre varie fortement en fonction des différents contextes historiques et des paramètres de chaque époque. Si nous positionnons cette question uniquement pour notre époque, aujourd'hui, par exemple, il serait impossible d'ignorer la visibilité par l'internet comme une condition importante. En tout cas, je suppose que la condition principale se situe en dehors du travail, et plutôt dans les relations interpersonnelles des auteurs et des personnes liées au commerce du livre.

4. Avez-vous l'impression, comme d'autres écrivains, que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

J'essaie d'avoir le bon sens comme guide dans ma vie. Je crois que j'écris pour dialoguer avec le monde, et je m'intéresse beaucoup moins à la façon dont je serai compris (je n'ai aucun contrôle là-dessus) qu'à savoir si ce que j'ai écrit aura l'occasion de passer à travers des yeux critiques. La critique est toujours la bienvenue, elle fait partie du débat démocratique et contribue à la revitalisation de la littérature. Pour le meilleur ou pour le pire, les quelques cas que j'ai eus ne m'ont pas pris à cœur et je ne les ai pas considérés comme des offenses personnelles, je me suis simplement senti reconnaissant que quelqu'un ait consacré une partie de son temps de vie à lire et à commenter quelque chose que j'ai écrit. Comme j'occupe une position dans la littérature où la distribution de mes livres se fait avec beaucoup de difficultés et une diffusion limitée, comme c'est le cas pour les auteurs qui publient dans de petites maisons d'édition, ou même pour ceux qui vivent dans des régions brésiliennes où les médias accordent peu d'attention à la littérature, où, malgré tout, la littérature brésilienne se fait, les critiques ne connaissent même pas l'existence de nombreux livres, comment pourraient-ils les comprendre ou non? Ce qui me dérange dans le domaine littéraire, c'est le rétrécissement de l'espace dans les journaux à grand tirage du pays et dans les revues spécialisées, qui se concentrent surtout dans l'axe sud-sud-est et accordent plus d'attention à certains auteurs et livres de certaines maisons d'édition présentes dans ce scénario. Le Brésil ne commence pas et ne finit pas là. Je crois que manque la bonne volonté pour sortir de la bulle et le courage de se plonger dans la bibliodiversité du Brésil.

5. Laquelle de vos histoires aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

Je suis un écrivain en prose. Cela dit, je n'hésite pas à aborder les différents genres littéraires de la prose. Au contraire, j'aime les défis. Ainsi, alors que j'avance dans la nouvelle, la chronique et, plus récemment, dans la longue prose, en surmontant toujours ma propre méfiance initiale à l'idée d'avoir quelque chose à dire et d'y avoir une certaine pertinence, un bonheur singulier jaillit pour chaque histoire achevée. Malgré cela, j'ai le sentiment que le roman *Le Cœur dans une autre Amérique* (Paralelo13S, 2021), pour être mon travail le plus récent et pour avoir été un défi plus laborieux en raison du temps qu'il m'a pris (trois ans) et de l'obsession latente que cette entreprise m'a demandée, apparaît pour le moment comme quelque chose que j'ai vraiment aimé avoir fait.

Je ne pense pas qu'il soit possible de désigner une histoire qui me définisse le mieux, même si, à chaque livre, un nouveau moi l'écrit.

Evanilton Gonçalves (Salvador, BA, 1986) habite sa ville de naissance. Il a fait sa maîtrise em langue et culture à l'Universidade Federal da Bahia (UFBA). Il a publié le roman *O coração em outra América* (Paralelo13S, 2021), l'œuvre en prose *Pensamentos supérfluos: coisas que desaprendi com o mundo* (Paralelo13S, 2017). Ses contes et ses chroniques ont été publiés dans plusieurs revues et journaux littéraires: *Subversa*, *Desenredos*, *Alba* (cette-ci publiée en Allemagne), *RelevO*. Ses contes ont été publiés dans des anthologies: *Fora Tema* (Severina Catadora, 2016), *Ancestralidades: Escritores negros* (Venas Abiertas, 2019), *Ir também é ficar* (Penalux, 2020) et *Histórias da pandemia* (Alameda, 2020). Il fait partie de la plateforme *Oxe: Portal da literatura baiana contemporânea*.

FRANCESCA CRICELLI

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Mon processus créatif est souvent dicté par un double mouvement: l'observation du monde qui m'entoure et l'urgence de quelque chose qui doit être écrit pour être appréhendé (par moi-même). Il n'y a pas de mécanisme de contrôle rigide, cela ne se produit que si je réponds à une invitation dans laquelle je dois créer quelque chose de spécifique ou en dialogue avec une autre œuvre. Je ne sais pas si l'inspiration est le mot, mais certainement l'observation et la curiosité et souvent le déclencheur de ce processus est la lecture de livres et l'observation de mon quotidien, comme si je prenais un peu de recul et que je parvenais à mettre en mots un geste, un objet, une vision.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

En poésie, je n'ai pas ces références à l'avance, elles surviennent au cours du processus d'écriture qui, dans mon cas, est toujours bien ancré dans mes lectures, non seulement de la poésie, mais aussi de la prose, dans mon travail de traduction, dans les films que je regarde, tous aspects qui se rencontrent dans un dialogue intime qui se fait ensuite mot. Dans mes projets de prose, oui, il y a toujours une lecture et une étude préalable du genre dans lequel je souhaite écrire. L'étude est une partie importante de mon écriture. Par exemple, pour écrire mon livre de voyage, *Errâncias*, le livre *Voices from Marrakech*, d'Elias Canetti, a été fondamental.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Cela dépend de ce que vous entendez par "succès". Qu'est-ce qui définit le succès d'une œuvre? Sa réception? Des prix? Des critiques? Pour moi, une œuvre réussie est une œuvre qui, pour son auteur, est complète, dont le but a été rempli dans cet espace spécifique – un poème, un recueil, une nouvelle, un roman.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ressentez-vous cela?

Je crois que les auteurs veulent être lus et que leur travail soit examiné, qu'ils veulent avoir des lecteurs – mais je ne sais pas s'ils veulent être compris par les critiques. Je ne pense pas que la fonction de la critique littéraire soit de comprendre les auteurs, mais de faire un exercice de lecture approfondie et de mettre l'œuvre en relation avec d'autres répertoires, peut-être est-ce quelque chose de toujours plus difficile à trouver puisque nous vivons à une époque où les œuvres sont validées, souvent, par l'attrait dans les médias sociaux, par le nombre de followers etc.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et laquelle vous définit le mieux?

J'espère que je n'ai pas écrit ce que je préfère, alors je continue à écrire! Mais il y a quelque chose dans le poème qui ouvre mon livre *Repatria*, "É uma longa estrada repatriar a alma", qui est toujours présent dans ce que j'écris, même en prose, dans le texte autofictionnel qui conclut le livre *Errância* ou dans un texte qui sortira bientôt chez l'éditeur Chão de Feira, *Agora que estou no futuro, permaneço*.

Francesca Cricelli (Ribeirão Preto, SP, 1982) vit à Reykjavík, en Islande. Elle est poète, traductrice et chercheuse. Elle a vécu entre le Brésil, l'Italie et la Malaisie. Elle a publié les livres de poèmes *Repatria* au Brésil et en Italie (Selo Demônio Negro, 2015; Carta Canta, 2017) et *16 poemas + 1* aux États-Unis (sans Maison d'édition, 2017), en Islande (Sagarana forlag, 2017) et en Chine (Museu Minsheng, 2018). Elle a publié aussi la plaquette *As curvas negras da terra / Las curvas negras de la tierra* (édition bilingue, Nosotros Editorial, 2019). Ses chroniques de voyage et d'autres écrits ont été réunis dans *Errância* (Ed. Macondo et Sagarana forlag, 2019). Ses textes ont été publiés dans plusieurs magazines: *Época* (Brésil), *Tímarit Máls og menningar* (Islândia), *Ventana Latina* (Royaume Uni) et dans la section *Ilustríssima* du journal *Folha de São Paulo*. Elle a traduit des œuvres de grands écrivains, comme Fernando Pessoa et Elena Ferrante. Pour sa thèse de doctorat en lettres à l'Universidade de São Paulo (USP), elle a fait des recherches sur Giuseppe Ungaretti.

GISELE MIRABAI

Entretien accordé à Helena Bonito

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

J'ai une idée et à partir de là, j'ouvre un fichier sur l'ordinateur et j'écris. J'ai presque toujours des idées et je les écris au hasard, jusqu'à ce qu'une structure du texte, ou du livre dans son ensemble, émerge et que je l'écrive. Et à partir de là, je travaille sur cette structure, qui peut aussi changer.

Mon inspiration vient sans aucun doute du processus qui consiste à chercher à me connaître, à ressentir la vie parfois si intensément que je ne laisse pas l'anxiété prendre le dessus.

J'essaie de le transformer en quelque chose d'esthétique également. La complexité de la vie, l'éphémérité de notre existence, les souvenirs d'enfance, les traumatismes et les beaux souvenirs aussi, voilà ce qui m'inspire.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Non. Mais il m'arrive de lire un livre qui a un tel impact que cette lecture m'inspire une œuvre que je n'avais même pas pensé à écrire.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Cette question a deux réponses. Succès sur le marché ou dans la critique littéraire, ou les deux? Si nous entendons par succès une œuvre de qualité, je crois que c'est celle qui privilégie la langue, mais aussi la narration, qui parle au lecteur au point qu'il ne posera pas le livre, qu'il ne se lèvera pas de sa chaise, ou se lèvera précisément à cause de lui, un livre qui fait bouger non seulement les yeux, mais aussi les bras, le ventre, les jambes et le cœur.

4. Avez-vous l'impression, comme d'autres écrivains, que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Je n'ai pas l'impression que les critiques ne me comprennent pas. C'est parce que je ne peux pas les atteindre par manque de réseaux. En général, ce sont les mêmes qui reçoivent des critiques et des avis, ou un nouveau qui y arrive grâce à des prix ou des indications de personnes du milieu.

5. Laquelle de vos histoires aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

Je suis dans un moment de transition. *Machamba* est le livre qui parle le plus à mon âme douloureuse. Et *Guerreiras de Gaia*, le livre qui parle davantage de mon âme légère, créative et heureuse.

Gisele Mirabai (Belo Horizonte, MG, 1980). Née Gisele Werneck da Cunha, elle a fait ses études d'arts de la scène à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) et de cinéma à la *London Film Academy*, et aussi sa maîtrise en littérature à l'Universidade Federal Fluminense (UFF). Son roman *Machamba* a gagné la première édition du Prix Kindle de Littérature, d'Amazon, et a été nommé au Prix Jabuti, en 2017. Elle a publié aussi *Nasci pra ser Madonna*, *Onde Judas perdeu as botas*, les deux en 2011, et *Guerreiras de Gaia* en 2015.

JACQUES FUX

Entretien accordé à Thais Lancman

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Comme je suis un universitaire, je crois que mon "inspiration" vient des lectures théoriques que je fais. Par exemple, mon premier roman, *Antithérapies*, fait appel aux théories que j'ai défendues dans ma thèse de doctorat – la question de l'utilisation "déguisée" des règles et

des restrictions, des citations, les problèmes d'accès à la mémoire, le témoignage des survivants et l'autofiction. Le livre bouscule la notion de genre et réinvente les dispositifs mémoriels puisque, à plusieurs reprises, la mémoire du narrateur est une mémoire littéraire et non personnelle, mais qui est, en fait, mélangée à des moments vécus par l'auteur/narrateur. Ce projet, à mon avis, élargit la notion de genre, et subvertit une tentative de classification.

Après *Antithérapies*, j'ai publié *Brochadas: confessions sexuelles d'un jeune écrivain*, mon "Iliade de l'impuissance", qui est née d'une note de bas de page du livre *Le malaise dans la civilisation* de Freud. Dans ce passage, Freud nous parle de la question des odeurs et comment, parce que nous nous tenons debout et devenons des êtres bipèdes, nous finissons par refouler les odeurs et privilégier l'attrait de la "vue". D'où ma théorie de la mésalliance – cocksucking – puisqu'au moment du sexe les odeurs éclatent. Il n'y a aucun moyen de les cacher et, par conséquent, si l'odeur n'est pas attirante, il n'y a pas de rencontre. Cette idée a été corroborée par des articles scientifiques publiés au début des années 2000.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Oui. Tout le temps. Par exemple, un aspect qui a attiré mon attention en écrivant *Meshugá: un roman sur la folie*, était le fait qu'il existait un mythe – et aussi plusieurs thèses de doctorat nazies auxquelles j'ai eu accès – sur l'hypersexualité et la folie juives. Je lis des textes théoriques de Foucault, Freud et Bataille. En mélangeant les données historiques, littéraires et fictionnelles de personnages et d'auteurs célèbres, le narrateur décide d'entrer dans l'esprit de ses protagonistes pour construire son propre "essai sur la folie et la sexualité". Le narrateur de *Meshugá* est entraîné, dans une sorte d'"effet Zelig", par ces personnages qui finissent par entretenir ou illustrer des mythes qu'il entendait renverser. C'est la beauté de la fiction. Vous pouvez vous approprier des faits réels, biographiques, théoriques et faux, et mélanger le tout en créant un grand amalgame dont personne – pas même l'auteur lui-même – ne sait avec certitude ce qui est citation, intertexte, vérité, allusion ou illusion. Dans le domaine du texte, du livre, du pacte, tout a sa raison et son authenticité, mais il n'y a pas besoin de "preuve".

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Du point de vue de l'écriture, je pense qu'il est nécessaire de faire beaucoup de recherches et de lectures, de réfléchir et de réfléchir, de réécrire et d'apporter beaucoup de soin et de raffinement aux mots et au langage, qui sont en partie entre les mains de l'auteur. D'un point de vue marketing/éditorial, je pense que le livre doit "épouser" le moment et les questions "pertinentes" du monde contemporain – et cela est totalement impondérable pour l'auteur.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi pensez-vous cela?

Non. Je crois qu'une fois qu'un livre est publié, le lecteur est "responsable" de l'œuvre. Les critiques sont des lecteurs ayant un bagage culturel et politique particulier, et leur lecture du livre fait ou défait celui-ci. Je peux être d'accord ou non – et je peux encore découvrir d'autres possibilités pour mes livres – et cela fait partie du jeu littéraire.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes aimez-vous le plus? Et laquelle vous définit le mieux?

Je suis actuellement très attachée à mon nouveau roman, *Héritage* – une prose-poétique qui traverse les vies, les traumatismes et la résilience de trois générations de femmes: Sarah, Clara et Lola. Sarah est née à Łódź en 1926. À l'âge de quinze ans, elle a été forcée de vivre dans le ghetto et a été lentement privée de sa jeunesse, de ses amours et de ses désirs. Mais elle résiste, écrivant son "Journal" délicat et sensible. Des années plus tard, sa fille Clara – et toute la génération des enfants de survivants – est confrontée à des traumatismes hérités d'un autre temps, mais qui persistent à éclater. Clara lutte – comme le montrent ses "séances" d'analyse – contre la douleur intergénérationnelle de l'Holocauste, et contre la distance et la froideur imposées par sa mère, liée par les silences. Lola, la fille de Clara, reçoit également cet héritage, élaborant l'époque de la catastrophe et de la barbarie de manière poétique et critique dans ses "notes". *Héritage* est l'histoire authentique de trois femmes, de trois voix qui luttent contre la souffrance, l'effacement des récits et la violation de l'humanité elle-même.

Jacques Fux (Belo Horizonte, MG, 1977) est écrivain et professeur. Il a fait des études de mathématiques et la maîtrise en informatique, après il a fait son doctorat en littérature à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) et à l'Université de Lille 3. Il a été chercheur à Harvard. Ses œuvres ont reçu des prix: *Antiterapias* (Scriptum, 2012), Prix São Paulo de Literatura; *Brochadas* (Rocco, 2015), Prix Nacional Cidade de Belo Horizonte, *Meshugá: um romance sobre a loucura* (José Olympio, 2016), Prix Manaus, et aussi le roman *Nobel* (José Olympio, 2018). Il a été nommé à d'autres prix par *O Enigma do Infinito* (Positivo, 2019), Prix Barco a Vapor et Prix Jabuti, *Um labirinto labirintico* (Prix da Biblioteca do Paraná, 2020). Il a publié aussi *Georges Perec: a psicanálise nos jogos e no trauma de uma criança de Guerra* (Relicário, 2019) et *Ménage literário* (Relicário, 2019). Ses livres ont été traduits en Italie, au Mexique, au Pérou et en Israël.

OSCAR NESTAREZ

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une œuvre? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Ma relation avec le processus créatif a toujours été un peu désorganisée. Lorsque je suis devenu un auteur publié en 2014, je n'avais presque aucune idée du fonctionnement de ma création. Mais au fil du temps, j'ai découvert des choses importantes sur la façon dont les histoires naissent, et surtout comment elles "grandissent". J'ai donc fini par développer une méthode par rapport aux idées qui peuvent être converties en récits: celle de leur donner du temps. Il y a essentiellement trois étapes: d'abord, je suis touché par une idée (qui peut prendre la forme d'une image, d'une phrase, d'un personnage spécifique ou même de quelques scènes). Ensuite, j'évalue combien de temps cette idée reste naturellement dans ma tête. Combien de jours reste-t-elle avec moi? Pendant cette période, je la mûris et forme également un noyau d'émotions et d'effets que je voudrais que l'histoire contienne. En fonction de ce temps, je m'assois alors pour écrire un scénario détaillé et je commence à

composer l'histoire, en fait. Mais tout peut changer au cours du processus d'écriture – du moins pour moi, c'est généralement le cas, car je change en écrivant. Cependant, cette phase de pré-écriture est cruciale, car elle constitue la base de ce qui va suivre, et doit donc être très solide. Quant à comprendre d'où vient l'inspiration, cela varie. Parfois, je sais parfaitement comment une idée découle de quelque chose que j'ai vécu ou dont j'ai été témoin, mais parfois, l'idée émerge de couches très profondes de moi-même, que je ne découvrirai qu'après de longues recherches (en ce sens, la psychanalyse est utile).

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Oui, j'ai toujours des balises qui me guident sur le chemin. Principalement parce que l'écriture de bonnes œuvres d'horreur dépend beaucoup de la lecture de bonnes œuvres du genre – ce n'est qu'ainsi que nous pouvons comprendre les mécanismes de la hantise afin de les faire jouer en notre faveur. C'est pourquoi, lorsque je rédige une histoire, je sépare généralement les références en trois départements: l'atmosphère, la structure et les personnages. Et puis, pour chacun de ces aspects, viennent des auteurs de fiction différents, qui varient selon le moment où j'écris. Par exemple, en termes d'atmosphère, Lovecraft a longtemps été une grande référence – il l'est toujours, en fait, mais de manière indirecte, à travers des auteurs qui ont également été influencés par lui (aujourd'hui, je citerais Thomas Ligotti ou, en dehors du spectre lovecraftien, Robert Aickman). En ce qui concerne la structure et les personnages, je considère aujourd'hui que *Notre part de la nuit*, de Mariana Enriquez, est l'œuvre qui influence le plus mon travail actuel – qui en est encore à un stade précoce d'écriture.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Pour moi, il y a deux conditions: la première, qui est privée, implique que je finisse d'écrire une œuvre et que je voie en elle ce noyau de sentiments, d'émotions et d'effets que j'ai voulu lui donner dès le début. La deuxième condition concerne la carrière du livre. Pour moi, le succès implique que l'œuvre circule de manière significative parmi son public cible. Bien sûr, le "public d'intérêt" est un contingent très difficile à déterminer, car il peut être beaucoup plus grand ou plus petit que nous l'imaginons. Mais lorsque j'écris un livre, j'ai dans ma tête le lecteur implicite de celui-ci, et cette figure est formée à partir de mes perceptions de divers groupes culturels. Alors, quand je vois que l'ouvrage a atteint ces personnes et que, mieux encore, il leur a plu, j'ai le sentiment que le livre a été une réussite. Bien sûr, il existe des dimensions beaucoup plus importantes du succès, avec les prix, les traductions dans d'autres langues, les adaptations, etc. ; mais, pour moi, le fait que l'œuvre soit lue et appréciée par un public qui consomme d'autres œuvres dans le même horizon d'attente est déjà un indice de succès très important.

4. Comme d'autres écrivains, avez-vous souvent l'impression que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi vous sentez-vous ainsi?

Je pense qu'il est inévitable que nous nous sentions incompris à un moment donné ; cela fait partie du jeu, sans aucun doute. Mais je ne me souviens pas particulièrement d'un épisode plus critique dans ce sens – à part une critique ou une autre qui, à mon avis, allait bien au-delà de l'objet réel de certains de mes travaux. En y réfléchissant, je pense que ma plus

grande inquiétude, en fait, est structurelle, étant causée par la manière condescendante dont une grande partie de la critique envisage encore l'horreur, avec de nombreux jugements prémédités, des généralisations et des simplifications, ce qui nuit encore au genre, malgré tant de preuves que ce devrait être exactement le contraire.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

En ce qui concerne les histoires préférées, la réponse change généralement avec le temps. Aujourd'hui, ma réponse est le roman *Bile negra* (Sang noir) en raison de sa relation avec ce qui s'est passé ces deux dernières années (c'est un récit qui se déroule au milieu d'une pandémie de dépression) et de sa mise en scène de l'horreur psychologique. Celle qui me définit le mieux, je pense, est la nouvelle *Claroscuro*, avec l'histoire de deux frères entre lesquels il existe un "équilibre psychologique" – alors que l'un est très heureux, l'autre très triste. Le récit porte sur la lente transformation de l'un d'entre eux en une sorte de monstre – et j'aime particulièrement fouiller dans mes recoins les plus profonds (et être effrayé par eux).

Oscar Nestarez (São Paulo, SP, 1980) est écrivain et traducteur. Il a fait sa maîtrise en littérature et critique littéraire à la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) et fait maintenant son doctorat en études comparées des littératures de langue portugaise à l'Universidade de São Paulo (USP). Il a publié le roman *Bile Negra* (Ed. Pyro, 2018), qui a le Prix de l'Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror (ABERST), et la nouvelle *Claroscuro* (Ed. Draco, 2022); les livres de contes *Sexorcista e outros relatos insólitos* (2013), *Horror Adentro* (Ed. Kazuá, 2016) et *O Breu Povoado* (Ed. Avec, 2022). Ses contes ont été publiés dans d'autres anthologies. Il a traduit en portugais des œuvres de Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, Ed. Novo Século), de Edgar Allan Poe (deux parties d'*Auguste Dupin – O primeiro detetive*, Ed. Novo Século) et de William Hope Hodgson (*A casa no fim de tudo*, Ed. Novo Século). Il écrit sur la littérature d'horreur dans la revue *Galileu*.

PAULLINY TORT

Entretien accordé à Thais Lancman

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous déterminer comment ou d'où vient votre inspiration?

Je ne pense pas, le processus réel est l'acte d'écrire. Avant cela, j'ai une certaine idée de l'histoire, des esquisses mentales des personnages, des chemins possibles pour le récit, des notes occasionnelles, des phrases isolées, mais rien n'est puissant sans le temps de l'écriture (et son indispensable solitude et concentration). Je ne me fixe pas d'objectifs de productivité quotidiens, mais j'ai besoin de m'y consacrer pendant quelques bonnes heures chaque jour, sans interruptions. J'ai besoin d'être impliqué jusqu'à l'os dans l'atmosphère du livre, sinon ça ne marchera pas. Je ne peux pas écrire si je m'installe à la surface, il faut plonger, un dévouement honnête, un état de fascination pour ce qui est raconté, afin que personne ne

puisse m'interrompre pour me demander si je veux commander un iFood ou si nous allons nettoyer la maison demain. Quant à l'inspiration, parfois je comprends, oui. Pour citer un cas: seu Ico, un vieil ami de Pirenópolis, a inspiré une histoire que j'ai écrite sur un vieux sonneur de cloches dont le conflit est de n'avoir personne à qui enseigner cette tradition (bien que cet ami n'ait pas vécu ce dilemme). J'aime lire Freud ; il réfléchit sur la façon dont les écrivains créent. Dans *The Delirium and Dreams in W. Jensen's Gradiva* (1907), Freud présente une analyse particulièrement intéressante. Mais je crois qu'une partie de la genèse du fantastique – parce que la fiction est du fantastique – est un mystère, quelque chose d'introuvable. Et c'est bien qu'il en soit ainsi.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Pas exactement. Je peux lire ou avoir lu quelque chose qui dialogue avec l'univers que je suis en train de créer à ce moment-là, mais il s'agit de références générales, sans influence directe sur mon écriture. D'autre part, il existe des ouvrages qui peuvent clarifier certains aspects ou indiquer des directions au cours du processus. La lecture de *Galveias*, de José Luís Peixoto, par exemple, m'a permis de comprendre que le livre de nouvelles sur lequel je venais de commencer à travailler avait un protagoniste: la ville de Buriti Pequeno. Cette "rencontre" n'était pas prévue, le livre est apparu, s'est glissé dans mes mains, et j'en ai profité.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour un travail réussi?

Aimer l'écriture, l'aimer beaucoup. De l'aimer, d'en être un peu obsédé. Je sais que chacun a son propre processus et que la création repose sur des tendances particulières, mais, pour moi, écrire c'est réécrire. Et une réécriture inlassable, des heures et des heures de travail, sans être pressé de finir. Je ne suis pas naïf au point de croire qu'un tel dévouement mène nécessairement à des résultats reconnaissables par les autres, mais il est bon que l'écrivain ait donné le maximum et qu'il le sache.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi vous sentez-vous ainsi?

Non. Parce que je ne ressens pas ça pour la critique littéraire. Se sentir incompris est une condition de la nature humaine, cela va au-delà de l'écriture et des écrivains ; il y a des maçons, des médecins et des couturières qui se sentent incompris dans leurs domaines respectifs. Sans parler du fait que nous nous sentons incompris dans nos relations. Je préfère réfléchir au sentiment d'incompréhension lui-même, car il en dit long sur ce que nous sommes, tant individuellement que collectivement.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je pense que nous avons tendance à aimer ce qui est plus proche de nous sur l'échelle du temps, car cela correspond à une identité plus actuelle. Ce n'est pas un hasard si j'aime beaucoup la nouvelle "Bad Luck", qui a été publiée dans *Erva brava*, mon dernier livre (Match, 2021). Je préfère ne pas me définir à partir d'une œuvre spécifique, car je ne sais

pas ce que j'écrirai à l'avenir ou ce que je ressentirai dans le futur par rapport à ce que j'écris maintenant. Ce qui me définit, c'est le geste même d'écrire.

Paulliny Tort (Brasília, DF, 1979) est journaliste et a fait sa maîtrise en communication et société à l'Universidade de Brasília (UNB). Son livre de contes qui vient de paraître, *Erva brava* (Fósforo, 2021) a le prix de l'Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) dans la catégorie contes. Son premier roman, *Allegro ma non troppo* (Oito e Meio, 2016), a été nommé au Prix Oceanos de littérature. Actuellement, elle étudie les sciences biologiques et s'intéresse à l'évolution et à la divulgation scientifique.

SAMIR MACHADO

Entretien accordé à Thais Lancman

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Oui, je peux comprendre d'où vient l'inspiration ; en fait, découvrir d'où elle vient fait partie de mon processus créatif: comprendre ce qui me fait aimer quelque chose, quels sont les éléments essentiels qui me font aimer quelque chose (un livre, un film, une chanson, une époque, un sentiment) fonctionne comme une sorte de "rétro-ingénierie" de mes références, pour comprendre comment elles ont fonctionné pour moi, et comment je peux les reproduire dans mon propre travail, en les appliquant à mes intérêts.

Mais dans ce domaine, le processus créatif peut prendre des années de ce que j'appelle la "décantation": les idées s'accumulent, les notes sont prises, jusqu'à ce que tout se mette en place. Et cela se produit lorsque j'ai une idée claire de ce que sera la fin du livre. Je ne commence à écrire quelque chose que lorsque je sais comment ça se termine.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Toujours. Ils varient en fonction du projet, mais pas beaucoup. Ce sont les auteurs qui constituent la base de ma formation d'auteur, McEwan, Michael Chabon, Erico Veríssimo, Umberto Eco, Michael Crichton, Carl Barks, Stevenson.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

C'est une question à laquelle seul un éditeur peut répondre, pas un écrivain. Et cela dépend également de ce qui est considéré comme un succès, qu'il s'agisse de la reconnaissance de la critique, du succès commercial, de la bonne volonté des lecteurs ou de la reconnaissance académique, tous ces éléments distincts qui ne se parlent pas nécessairement. Et je ne suis pas en mesure, que ce soit sur le plan littéraire ou commercial, de savoir si un de mes livres aura du succès ou non.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Non. Les critiques, même lorsqu'elles sont négatives, semblent bien comprendre mon travail, et il serait très présomptueux de supposer qu'une critique négative signifie un manque de compréhension de la proposition. Comprendre la proposition de quelque chose n'est pas nécessairement lié au fait de l'aimer. Pas plus que de croire qu'il est bien exécuté.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je ne pourrais pas choisir un livre au détriment des autres. Il y a des personnages pour lesquels j'ai une grande affection, et il y a des passages spécifiques dont je suis très fier du résultat, mais il n'y a pas un livre entier dont je puisse dire "celui-ci est meilleur que les autres". Bien que, esthétiquement et littérairement, *Four Soldiers* soit le plus abouti dans ce sens. Mais c'est parce que j'ai passé huit ans à travailler dessus, et j'espère ne plus jamais passer autant de temps sur un même texte.

Samir Machado de Machado (Porto Alegre, RS, 1981) est écrivain, traducteur et *designer* graphique. Il a fait sa maîtrise en écriture créative à la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), et écrit des romans historiques et d'aventure. Parmi ses œuvres on peut remarquer *Quatro soldados* (2013), *Homens elegantes* (2016), *Homens Cordiais* (2021) et *Tupinilândia* (2018). Ce dernier a reçu le Prix Minuano de meilleur roman traduit en français (même titre) et aussi le Prix Jabuti du meilleur roman brésilien publié à l'étranger. Il est également l'auteur du livre pour enfants *Piratas à vista!* (2019) et l'un des co-auteurs de *Corpos Secos* (2020), qui a reçu le Prix Jabuti. En tant que traducteur, il a traduit des ouvrages de Conan Doyle, Stevenson, Ray Bradbury et Agatha Christie.

SANTIAGO NAZARIAN

Entretien accordé à Luana Della-Flora

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous voir comment ou d'où vient votre inspiration?

Cela dépend beaucoup du travail. Il y a vingt ans, douze livres, des dizaines de nouvelles, donc chacun a un processus, non seulement dû au contenu de l'œuvre, mais aussi à la phase dans laquelle je vis. Il y a eu des périodes pendant lesquelles j'écrivais dans les intervalles des emplois fixes, d'autres pendant lesquelles j'étais sans travail et ne pouvais me consacrer qu'à l'écriture ; le rythme quotidien, le processus, varie beaucoup à cause de cela. Il y a aussi des livres qui ont nécessité plus de recherches, d'autres qui ont été écrits dans un élan. Mais l'inspiration vient toujours de thèmes qui me troublent et me motivent, ce qui varie aussi en fonction de la phase que je traverse, du moment que traverse le pays... et de l'étape de ma carrière elle-même. Le temps d'écrire un livre pour enfants, par exemple, ou de me consacrer davantage aux nouvelles. J'ai également reçu des commandes de livres, où il faut canaliser son inspiration pour répondre à une demande spécifique.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Vous avez toujours besoin de références littéraires, notamment pour éviter de répéter ce qui a déjà été fait. Si vous voulez écrire un livre sur la paternité, par exemple, il est bon de rechercher ce qui a déjà été fait. Mais la vérité est qu'après quelques années, vous devenez l'auteur que vous connaissez le mieux. Je n'ai lu personne d'autre que moi-même – notamment en raison de la quantité de révisions, de réécritures qu'un livre nécessite. Ainsi, lorsque je commence un livre, j'essaie toujours de le situer dans mon propre travail, et lorsque des phrases surgissent, elles me renvoient toujours à des constructions antérieures, qui deviennent parfois presque des mots-clés.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour un travail réussi?

Le terme "succès" est relatif: doit-il être lié aux ventes, aux prix, au fait d'être publié par une grande maison d'édition, à l'épreuve du temps? Parmi tout cela, le plus important est peut-être d'atteindre les personnes que vous voulez atteindre – et pour cela vous devez savoir comment parler à votre public – que ce soit le lecteur ordinaire, le critique, les générations futures? C'est un travail délicat que de trouver un équilibre entre l'originalité et l'identification, de proposer quelque chose de nouveau tout en restant familier.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi?

Non. Je ne sais pas ce que les critiques pensent de mon travail. Il est très rare que je trouve dans la presse une analyse approfondie de ce que j'écris. Et lorsque je reçois des travaux universitaires sur mon travail, je ne les lis généralement pas. Je l'apprécie, j'en suis fier, mais je ne le lis pas, car je ne peux pas m'identifier à ce genre d'analyse.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et lequel vous définit le mieux?

Je pense que *Biofobia*, un roman de 2014, est le livre dans lequel j'ai posé les questions les plus personnelles, discuté de sujets qui me préoccupent. Ma plus grande fierté est le plus récent, *Faith in Hell* ; c'est le livre qui m'a demandé le plus de travail.

Santiago Nazarian (São Paulo, SP, 1977) est l'auteur de plusieurs romans. Parmi ses œuvres, on peut remarquer *Fé no Inferno* (Companhia das Letras, 2020), *Biofobia* (Editora Record, 2014) et *Mastigando Humanos* (Nova Fronteira, 2006, Record 2013). Il décrit son projet littéraire comme un "existentialisme bizarre", dans lequel il mélange des questions intemporelles de la littérature existentialiste avec la culture *pop*, le sarcasme et l'horreur. Ses œuvres ont été publiées dans plusieurs pays d'Amérique Latine et d'Europe et leurs droits ont été vendus pour le cinéma et le théâtre. En 2003, il remporte le Prix Fundação Conrado Wessel de littérature avec son premier roman. En 2007, il a été élu l'un des jeunes écrivains les plus importants d'Amérique Latine par le jury du *Hay Festival* de Bogotá. En 2021, il a été nommé aux prix Jabuti et Oceanos et a reçu la deuxième place au Machado de Assis, de la Biblioteca Nacional. En plus d'être écrivain, il est traducteur, scénariste et collabore à plusieurs périodiques.

THAIS LANCMAN
Entretien accordé à Helena Bonito

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous déterminer comment ou d'où vient votre inspiration?

L'inspiration d'une nouvelle ou d'un roman peut venir d'une idée qui, pour une raison ou une autre, s'est fixée dans ma tête, ou même d'une série d'idées, de références et de scènes auxquelles je m'attache et dont je réalise, au bout d'un moment, qu'elles sont liées entre elles. Sinon, cela peut venir de ces points de rupture et du désir de les relier. Souvent, mon inspiration vient précisément de ce défi.

Pendant l'écriture, le processus alterne entre le cérébral, quelque chose comme la résolution d'un puzzle ou le simple désir de surmonter de petites étapes, avec quelque chose de plus fluide, proche de ce qu'on appelle habituellement l'inspiration ou l'image classique de l'artiste. J'essaie toujours de garder un œil sur ces moments afin de ne pas bureaucratiser l'écriture.

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

J'aime toujours faire des recherches préalables sur les thèmes et les formes que j'ai l'intention de travailler. Je pense que le dialogue avec la tradition et les contemporains apporte toujours des questions importantes, principalement parce que j'aime que mes récits aient dans une certaine mesure une réflexion sur la littérature elle-même.

J'ai l'impression qu'à mesure que mon écriture mûrit, je suis moins soumis à l'influence immédiate de ce que je lis sur le moment. Je peux distinguer les œuvres qui me plaisent de celles qui, d'une manière ou d'une autre, orientent mon travail.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

Considérons qu'une œuvre réussie est celle qui est reçue par le lecteur comme l'écrivain le souhaiterait. En ce sens, je pense que la principale condition est une certaine cohérence dans le travail. Cela signifie que s'il s'agit d'une œuvre qui entend présenter une réflexion profonde sur quelque chose, elle ne peut être superficielle. Si l'auteur a voulu promouvoir une lecture divertissante, elle ne peut pas être ennuyeuse. Et cela vaut également pour le degré d'effort dont le travail fait preuve. L'auteur peut montrer dans son texte combien il s'est efforcé d'être drôle, cultivé, etc., ou bien il peut le faire de telle manière que l'ensemble de son œuvre apparaisse comme quelque chose de naturel. Tout dépend du projet de l'auteur, mais il faut qu'il soit en accord avec l'objectif qu'il se fixe (bien sûr, il peut découvrir ces objectifs en écrivant, mais il doit alors retravailler l'œuvre pour lui donner cette cohésion).

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Je n'ai pas beaucoup de critiques. En général, j'ai le sentiment de ne pas être compris par l'ensemble de mes pairs, mais j'ai trouvé ici et là des passerelles, des critiques et d'autres auteurs avec lesquels je m'identifie dans un univers d'écriture et de lecture, et là je suis compris.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes aimez-vous le plus? Et lequel vous définit le mieux?

Meu ano Flávio de Carvalho, mon livre le plus récent, est pour l'instant mon préféré et celui qui me définit le mieux. En effet, il représente pour moi une maturation des lectures et une manière de lire en tant qu'écrivain, ainsi que des questions sur les genres littéraires et la littérature comme réflexion sur le temps. Je pense avoir réussi à réunir dans ce récit mon côté le plus rationnel et intellectuel et le plus passionné, à la fois de la littérature et de la vie, en concluant après tout que l'un n'existe pas sans l'autre, qu'ils se nourrissent et s'embellissent mutuellement.

Thais Lancman (São Paulo, SP, 1987) habite São Paulo. Diplômée en journalisme, elle a fait sa maîtrise en littérature judaïque et son doctorat en lettres, avec une thèse sur la représentation de l'art contemporain dans la littérature. En tant qu'écrivaine de fiction, elle a publié la nouvelle *Palito de Fosfeno* (Ed. Reformatório, 2014). Son recueil de nouvelles *Pessoas promíscuas de águas e pedras* (Ed. Patuá, 2020) a été nommé au Prix Oceanos. Elle a publié le roman *Meu ano Flávio de Carvalho*, (Ed. Folhas de Relva, 2022). En outre, elle a des contes publiés dans des magazines brésiliens, tels que *Flaubert et Raimundo*, et dans des anthologies étrangères en Allemagne, au Portugal et en Autriche. Elle est collaboratrice du magazine en ligne *Vício Velho* et a publié des textes dans *Quatro Cinco Um*, *Estado da Arte*, *Piauí* et dans le journal *O Estado de S. Paulo*.

TIAGO FERRO

Entretien accordé à Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Comment pensez-vous à votre processus de création avant et pendant l'écriture d'une pièce? Pouvez-vous comprendre comment ou d'où vient votre inspiration?

Il est difficile de parler de tout ce processus parce qu'il me semble qu'il y a des enjeux difficiles à rationaliser, et quand on le fait, on a l'impression qu'il s'agit de formules reproductibles, alors que ce qui compte vraiment, c'est le résultat du travail, la solution qui fonctionne ou non pour réunir la forme et le contenu littéraires.

Pendant l'écriture de mon unique roman jusqu'à présent, l'écriture m'a consumé. J'écrivais à la maison, dans la rue, pendant la journée, à l'aube, j'avais très peur de perdre une idée. Je ne saurais dire d'où cela venait, mais cela impliquait une plongée profonde et sincère dans mes peurs, mes passions et mes désirs, du moins aussi loin qu'il était possible d'aller. Il reste toujours un coin obscur, non?

2. Lorsque vous envisagez d'écrire un nouveau livre, avez-vous des références littéraires en tête?

Outre les références accumulées qui finissent par apparaître de manière très subtile ici et là, j'incorpore généralement au texte les références les plus immédiates, tirées de livres ou de films, avec lesquelles je suis impliqué à ce moment-là. En dehors de cela, il ne me semble pas productif d'essayer consciemment de suivre les pas de tel ou tel auteur, cela conduit généralement à de mauvais pastiches, à des copies ennuyeuses.

3. À votre avis, quelle est la principale condition pour qu'une œuvre soit réussie?

La forme littéraire doit être capable de traiter le contenu que l'on souhaite exprimer. L'art est une forme. Lorsqu'une œuvre ne réussit qu'à transmettre une idée, indépendamment de son élaboration formelle, il me semble qu'il y a là une perte. Même les romans réalistes classiques du XIXe siècle français étaient de grandes élaborations formelles, mais beaucoup de gens pensent qu'il s'agissait de simples imitations de la réalité, comme si la réalité était une chose donnée à qui veut l'observer.

4. Avez-vous, comme le soulignent souvent d'autres écrivains, le sentiment que les critiques ne vous comprennent pas? Pourquoi ça?

Non, pas vraiment. J'ai beaucoup appris de toutes les critiques de mon livre. Bien sûr, je me suis davantage identifié à certaines d'entre elles, mais le rôle de la critique est de montrer comment l'art fonctionne, en soulignant souvent ses faiblesses, et non de dévoiler les intentions des auteurs ou de les flatter.

5. Laquelle de vos histoires ou poèmes préférez-vous? Et laquelle vous définit le mieux?

Je suis l'auteur de quelques nouvelles éparses, d'un roman et de nombreux essais de critique culturelle. J'aime à penser que ma réalisation la plus aboutie est le roman *Le Père de la fille morte*, mais lorsque je relis certains de mes essais, je les aime toujours beaucoup.

Tiago Ferro (São Paulo, SP, 1976) est éditeur et écrivain et il est aussi l'un des fondateurs de la maison d'éditions numériques *e-galaxia* et de la revue d'essais *Peixe-elétrico*. Il écrit des textes sur la culture dans le journal *Folha de São Paulo*, entre autres. Il a fait sa maîtrise en histoire sociale à l'Université de São Paulo (USP) et actuellement réalise son doctorat dans la même université, sur l'œuvre du critique littéraire Roberto Schwarz. Son roman de début, *O pai da menina morta* (Brasil: Todavia, 2018; Portugal: Tinta da China, 2018; Colômbia: Planeta, 2020; Argentina: Planeta, 2021) a reçu le Prix Jabuti dans la catégorie roman et le Prix São Paulo de Literatura, en 2019.

“*Les Caravanes*” : exclusion sociale, exclusion raciale¹

Résumé

Une lecture de «As Caravanas» de Chico Buarque est proposée, qui vaut comme un traité sur l'exclusion sociale, le racisme et l'islamophobie. L'ambiguïté de la toponymie carioca est explorée, voyant dans les *favelas* non seulement la scène de la létalité policière, mais aussi d'authentiques noyaux de la culture noire. Dans le même temps, une comparaison est proposée avec la réalité contemporaine, ancrée dans les récents reportages des médias. A la manière d'Antonio Candido, l'analyse met en évidence un clivage dans le corps du poème, qui correspond au clivage dans le corps social de ce pays qui a l'esclavage au cœur de sa formation.

Abstract

This paper is a reading of “As Caravanas”, a song from Chico Buarque, which is well-nigh a treatise on social exclusion, racism and the islamophobia. It explores the ambiguity of Rio’s toponymy, seeing the *favelas* not merely as the stage for lethal police incursions, but also as authentic centers of black culture. At the same time, it proposes a comparison with our contemporary reality anchored in recent news. In the manner of Antonio Candido, this analysis identifies a cleavage point in the poem that corresponds to a cleavage in the social body of Brazil rooted in entrenched slavery.

La chanson “Les caravanes”, de Chico Buarque, du CD de même nom, lancé en 2017, vaut un traité sur la question de l’esclavage, de l’exclusion sociale, du racisme et du “nouveau racisme”. Je vais analyser la lettre de la chanson comme un poème, en avertissant les lecteurs que cette manière d’aborder le texte sera toujours incomplète, vu que la lettre et la musique forment un tout, et que la mélodie, elle aussi, produit de la signification. Quoiqu’il en soit on peut toujours faire appel à la mémoire musicale du lecteur. Voici le texte²:

¹ Une version plus complète de cet article a été précédemment publiée en portugais dans la *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 18-32, dez. 2021.

Traduit en français par Helena Bonito Pereira et Marc-Mathieu Münch

² <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/discografia/caravanas-2017/>

“Les caravanes”

1

1. C’est un jour de royale grandeur, de tout azur
2. Une mer turquoise inondant les yeux comme à Istanbul
3. Un soleil à torrifier les meninges
4. Lorsque se pointe à Copacabana
5. La caravane d’Ararat, de Caxangá, de Chatuba

2

6. La caravane d’Irajá, la troupe de Penha
7. Sans barrière qui retienne ces étranges
8. Suburbains, genre musulmans de Jacarezinho
9. En chemin vers le Jardin d’Allah
10. C’est super, c’est le babil, le brouillamini

3

11. On dit qu’ils cachent leurs lames et leurs dagues
12. Dans leurs maillots gonflés dans leurs caleçons difformes
13. Oui, on dit qu’ils ont d’énormes bites
14. Et leurs bourses sont comme des bombes
15. De la périph de Maré

4

16. Avec leurs nègres torsos nus qui mettent la pagaille
17. Chez les gens bien et valeureux qui demandent
18. À la police de renvoyer
19. La populace dans la *favela*
20. Ou au Bengale, ou en Guinée

5

21. Le soleil, la faute en est au soleil
22. Il cogne sur la caboche, le soleil
23. Et fait crever les veines, la sueur
24. Qui enfume les yeux et la raison
25. Et ce boucan dans la prison
26. Des Créoles entassés dans la cale
27. Des caravelles de haute mer

6

28. Y a qu’à frapper, y a qu’à tuer, les hurlements s’accroissent
29. Fille de terreur, la rage est mère de couardise
30. Ou bien le fou c’est moi qui écoute des voix
31. Y a personne de si fou
32. Ni de caravane d’Ararat
33. Y en a pas, y en a pas

7

34. Le soleil, la faute en est au soleil
35. Il cogne sur la caboche, le soleil
36. Et fait crever les veines, la sueur
37. Qui enfume les yeux et la raison

38. Et ce boucan dans la prison
39. Des Créoles entassés dans la cale
40. Des caravelles de haute mer

8

41. Y a qu'à frapper, y a qu'à tuer, les hurlements s'accroissent
42. Fille de terreur, la rage est mère de couardise
43. Ou bien le fou c'est moi qui écoute des voix
44. Y a personne de si fou
45. Ni de caravane
46. Ni de caravane
47. Ni de caravane d'Ararat

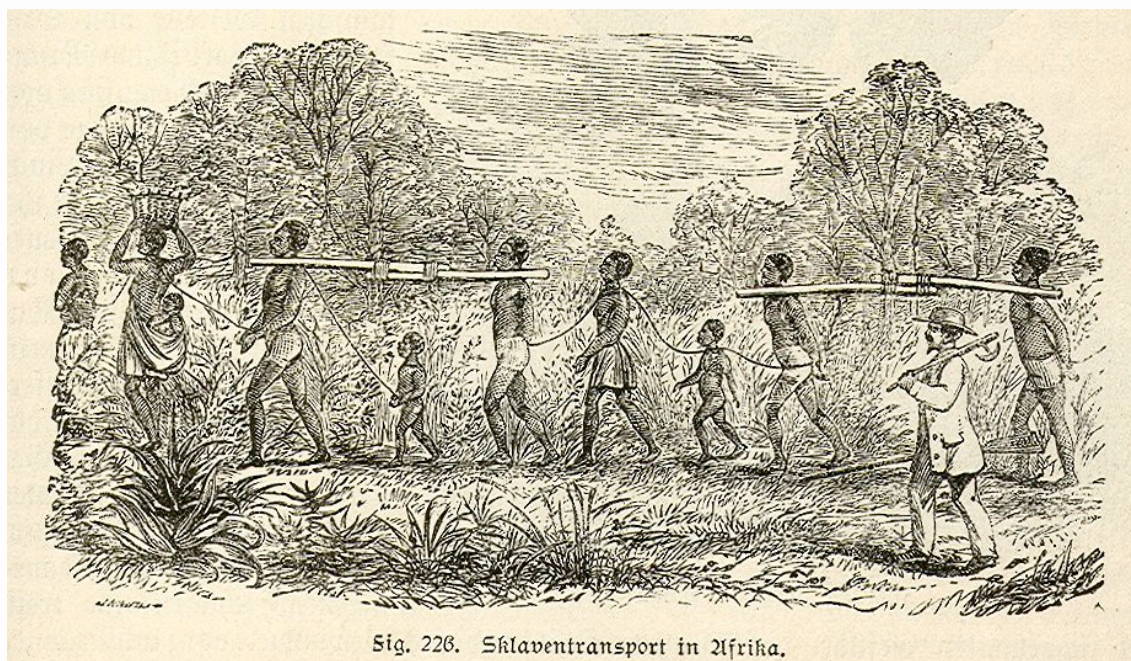
Nous savons que la littérature exerce un pouvoir originel, le pouvoir de nommer. Effectivement, dans la *Genèse* biblique, Yahweh, après avoir créé les animaux, les a envoyés à Adam pour voir comment il les appellerait. Dans *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi dit que “Le pouvoir de nomination signifiait pour les anciens Hébreux donner aux choses leur véritable nature, ou la reconnaître. Ce pouvoir est le fondement du langage et, par suite le fondement de la poésie”³. Et de fait, le poète nomme non pas les êtres du Jardin d'Eden mais les émotions, les sentiments, les existences en situations, les expériences fondatrices.

Ainsi donc, ce qui se nomme dans “Les Caravanes” est une réalité non pas de l'individu, mais de la société, du corps social. Chico Buarque s'élève donc au niveau épique, avec un extraordinaire pouvoir de condensation, qui confirme ce que disait Pound : “Poésie est condensation”.

Dès les quatre premiers vers, avec la référence à la mer et au soleil de Copacabana, nous nous situons immédiatement à Rio de Janeiro. D'un autre côté, la “royale grandeur” du premier vers est une rue à Rio, tout près des plages de la Zone Sud. Et c'est aussi une expression usuelle dans la noblesse pour s'adresser à un noble. Au premier niveau, la chanson va traiter d'étranges suburbains de type musulman qui descendent en groupe des montagnes au nord de la ville vers la Zone Sud, aux alentours du Jardin d'Allah, un parc situé entre les quartiers d'Ipanema et de Leblon. Ceci va générer les vols collectifs sur les plages nobles, terrorisant les habitués, qui se mettront à défendre leur patrimoine par le bras armé de la police ou par ceux de leurs employés: “Y a qu'à frapper, y a qu'à tuer, les hurlements s'accroissent, disent les vers des strophes 6 et 9. Mais cette chanson n'est pas une chronique de Rio, c'est en profondeur l'*ethos* du pays. Ceci en première approximation parce que, comme on le verra plus loin, une autre question qui dépasse le problème brésilien va s'ajouter.

³ Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix, 1977, p. 141.

Ici au Brésil l'étranger n'est pas de l'extérieur, mais de l'intérieur (il peut être soit un indigène soit un *nordestino* pauvre des grands centres, mais dans " Les Caravanes", du point de vue de l'exclusion il est fondamentalement afro-descendant). Au vers 16, il y a une référence aux "nègres torsés nus qui mettent la pagaille / chez les gens bien et valeureux" – d'abord il serait intéressant de penser de quelle manière "les gens bien et valeureux" se comporteraient devant ces nègres torsés nus, mais le plus important est la suite de cette phrase. Je reprends les vers 16 à 20: "nègres torsés nus qui mettent la pagaille / chez les gens bien et valeureux / qui demandent à la police de renvoyer / la populace dans la *favela* / ou au Bengale, ou en Guinée". Nous faisons allusion aussi nécessairement à l'origine, au noyau historique de l'exclusion sociale dans ce pays marqué par l'esclavagisme au cœur de sa formation. Avec le Bengale et la Guinée nous remontons au point initial de notre histoire. Ce que les vers des strophes 5 et 8 ne font que souligner: "Et ce boucan dans la prison / Des Créoles entassés dans la cale / Des caravelles de haute mer". Nous reculons au temps du trafic des esclaves, aux navires négriers. Et il s'établit une association entre caravanes et caravelles.



Caravane d'esclaves en Afrique, XIX S. – Wilhelm Redenbacher, 1890.

Maintenant nous pouvons parler du titre: caravane vient du mot arabe "qairauân" qui signifie un groupe de marchands ou de voyageurs qui se réunissent pour traverser le désert. Ces caravanes avaient souvent des chameaux; mais les textes anciens mentionnent aussi des caravanes d'esclaves.

Les esclaves étaient en général capturés lors des pillages et des guerres locales, et vendus à des trafiquants qui les réunissaient pour être conduits au littoral et

traverser l'Atlantique. Mais avant d'arriver à la côte, on traversait le désert avec ces hommes et femmes attachés par des chaînes aux pieds et liés les uns aux autres par des bois à l'épaule. Un grand nombre mourait en chemin, avant d'atteindre le littoral, de maladies, de faim et d'épuisement. D'autres allaient mourir dans le navire négrier, qu'on appelait aussi le navire tombeau. Ce n'est pas par hasard que le texte de la chanson fait un jeu de signifiants, **caravane** / **caravelle** (une de ces trouvailles où l'auteur est passé maître), dont chacun des termes renvoie à l'autre. Caravane: une observation qui signale l'importance du niveau mélodique de la chanson a été fournie par Chico Buarque lui-même, qui déclare faire une allusion à "Caravan", de Duke Ellington et à sa mélodie.

C'est l'occasion de revenir aux vols collectifs évoqués plus haut, une sorte de caravane à l'envers, formée par une "populace" qui veut aller au Jardin d'Allah (avec toutes les connotations paradisiaques que cela peut susciter), mais qui devait être renvoyée à la *favela*. Un peu de contextualisation historique spécifique est nécessaire. Les vols collectifs sur les plages de Rio commencèrent en 1992, interférant même avec l'élection pour la Préfecture de Rio de Janeiro, favorisant l'élection de Cesar Maia contre Benedita da Silva⁴, candidats adversaires dans ce cas. La gravité de la situation augmenta avec le temps, jusqu'à 2015 environ, où la police de Rio se mit à intervenir, expulsant les habitants des *favelas* des autobus qui venaient de la Zone Nord vers les plages, même s'ils n'avaient commis aucun délit⁵. En un seul jour il y eut 150 arrestations de mineurs; et dans un seul bus, des 15 adolescents "appréhendés" (un euphémisme), 14 étaient noirs⁶. Finalement, les entreprises de transport modifièrent le trajet de leurs lignes, situant leur terminus dans des quartiers éloignés des plages nobles. De fait, on empêchait l'accès à sa cité d'une partie de sa population. C'était un type d'*apartheid* à la brésilienne: non, les suburbains n'auraient pas un "un jour de royale grandeur".

Une chose qui saute aux yeux dans "Les Caravanes", c'est la présence musulmane. Ainsi voyons: la mer turquoise à la Istanbul (une double allusion à la Turquie croise l'expression "bleu turquois" avec le nom de la capitale Istanbul); les suburbains "genre musulman"; "Jardin d'Allah"; *favela* d'Ararat (qui apparaît trois fois dans la chanson). Nous savons que le mont Ararat dans la Bible est le massif sur lequel s'est échoué l'Arche de Noé après le Déluge, et qui se trouve en Arménie.

⁴ Cf. Dalmir Francisco: "Arrastão Midiático e Racismo no Rio de Janeiro". Communication dans *Núcleo de Comunicação e Cultura das Minorias, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 Septembre 2003.

[Teófilo Cavalcanti a attiré l'attention de l'auteure sur ce texte. Elle le remercie pour sa lecture critique de son analyse de *Caravanes*.]

⁵ Cf. Carla Torquato e Ricardo dos Santos Castilho: "Um retrato da exclusão social da praia na música "As caravanas" de Chico Buarque". [Voir <https://jus.com.br/artigos/88507/um-retrato-da-exclusao-social-da-praia-na-musica-as-caravanas-de-chico-buarque>]. Publié en Février 2021.

⁶ EXTRA ON LINE *PM aborda ônibus e recolhe adolescentes a caminho das praias da Zona Sul do Rio*. [Voir <https://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html>].

Mais au-delà de cette présence ostentatoire il y a d'autres éléments qui renvoient au monde islamique, et qui sont comme cryptographiés, comme c'est le cas de la *favela* Chatuba, étant donné que la commune où se situe la *favela* Chatuba est ... Mosquée, temple islamique. Il y a aussi une école de samba, "Chatuba de la Mosquée". En plus, on dit que ces suburbains de type musulman dont les bourses sont comme des bombes cachent leurs lames et leurs dagues /dans leurs maillots gonflés et dans leurs caleçons difformes". L'allusion à des bombes cachées dans leurs bourses nous fait penser inévitablement aux guerres saintes, aux *djihad*s, au terrorisme fondamentaliste, aux hommes-bombes. D'un autre côté, la référence à la sexualité exacerbée ("on dit qu'ils ont des bites énormes") liée à la violence renvoie aussi au stéréotype préconçu du musulman, comme de l'Africain. Et finalement, comme indice du monde arabe, il y a une strophe entière (la quatrième répétée à la septième).

En plus, quatre vers "Le soleil, la faute en est au soleil / Il cogne sur la caboche, le soleil / Et fait crever les veines, la sueur / Qui enfume les yeux et la raison" font allusion au roman *L'Étranger*⁷ de Camus, dans lequel est raconté l'assassinat d'un musulman sur une plage d'Algérie⁸. Le protagoniste, qui s'appelle Meursault, est emprisonné et pendant son jugement, quand le juge l'interroge sur le motif du crime, il affirme qu'il a agi ainsi à cause du soleil. Mais avant vient la narration:

[...] toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. Malgré tout, il était encore assez loin. [...] La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur se ramasser dans mes sourcils. [...] le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. [...] Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et le a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. [...] C'est alors que tout a vacillé. [...] J'ai sécoué la sueur et le soleil. (p. 89-90)

Relativement aux vers "Le soleil, la faute en est au soleil / Il cogne sur la caboche, le soleil", Chico Buarque, dans une conversation privée, a révélé encore une allusion, un jeu musical difficile à appréhender même par celui qui connaît la musique: le passage de la première à la deuxième partie de la chanson se fait sur le mot "soleil"⁹, qui tombe sur la note "sol".

Est significatif également le passage du roman racontant comment fut commis le crime: sur la plage déserte, Meursault donne un coup de revolver, l'Arabe atteint gît

⁷ L'allusion à *L'Étranger* dans "Caravanes" a été faite par les collaborateurs de Chico Buarque, sur son site, à l'occasion du lancement du CD.

⁸ Albert Camus, *L'étranger* (Paris: Gallimard, 1957).

⁹ Soleil en portugais se dit "sol".

sur le sable dès le premier tir, et, dit le protagoniste “Alors, j’ai tiré encore quatre quatre fois sur un corps inerte, où les balles s’enfonçaient sans qu’il y parût” (p. 90)¹⁰. (Disons, entre parenthèses, relativement à ce fragment, qu’il serait important de parler un peu de la figure de style qu’est l’allusion -- selon le *Petit Larousse*, “Mot, phrase qui fait penser à une personne, à une chose, etc., sans qu’on en parle”¹¹. De fait, cette mention indirecte a quelque chose d’enjeu avec la racine étymologique du mot “allusion” (*ad-ludere*) il y a le verbe latin *ludo, ludere* = jouer).

Et avec cette allusion à *L’Etranger* (titre significatif) au centre de la chanson, se situe un tournant du texte. À partir de là, le ton va changer totalement. Mais avant d’examiner ce tournant il faut s’interroger sur la présence musulmane réitérée dans ce texte. Allons-y.

Nous savons que l’esclavage existe depuis toujours chez les humains, et qu’il est présent dans des cultures aussi différentes que la babylonienne ou la romaine ou chez les peuples pré-colombiens, égyptiens etc¹². Mais, et ce n’est pas par hasard, un des chapitres de *A Escravidão*, de Laurentino Gomes, s’intitule “Au nom d’Allah”. Et voici comment il commence:

Pratiquée par toutes les civilisations depuis le début de l’histoire humaine, l’usage de la main-d’œuvre captive a pris une nouvelle ampleur à partir du VIIe siècle, avec l’expansion de l’Islam. Alors a commencé un choc de cultures et de religions – qui se voit encore en différentes régions de la planète – dont le résultat est une mise en esclavage de millions et de millions de personnes tout au long du millénaire suivant.¹³

Ensuite il y a une affirmation stupéfiante: “La mise en esclavage fut la base de l’expansion de l’Islam”. De fait, les Islamistes capturaient et étaient capturés, toujours il y a eu des esclaves des deux côtés. Des Noirs musulmans sont donc arrivés au Brésil. Par ailleurs, comme dit Lídice Meyer Pinto Ribeiro, “l’Islam fut introduit au Brésil à la fin du XVIIIe siècle par les esclaves originaires des régions d’Afrique islamisées¹⁴. Ils furent conduits surtout à Bahia et furent appelés les *malês* – de

¹⁰ Meursault a tiré quatre et non 80 coups, contre le corps inerte, comme cela est arrivé contre Evaldo Rosa dos Santos, le musicien noir qui, considéré comme suspect d’un assaut, en passant par la route du Camboatá, Rio de Janeiro. Allant avec sa famille pour fêter la naissance d’un bébé, il fut visé par 12 soldats de l’Armée le 7 Avril 2019 (donc, après la création de ‘*Caravanes*’). L’examen postérieur fait par la Police Militaire a fait monter le nombre de balles à l’incroyable quantité de 257 coups de fusil, dont 62 touchèrent la voiture. [<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>] - Voir aussi https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html]

¹¹ Entrée “allusion”. Claude Augé (org.): *Nouveau Petit Larousse Illustré*. Paris, Librairie Larousse, 1928.

¹² Laurentino Gomes: *A Escravidão*. (Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares.) Volume I, Rio de Janeiro, Globo Livros, 2019, p. 25.

¹³ Idem, p. 77.

¹⁴ Lídice Meyer Pinto Ribeiro: “Negros Islâmicos no Brasil Escravocrata. *Revista USP*. São Paulo, Número 91, p. 139-152, Septembre-Novembre 2011.

culture, en général, très supérieure à celle des colons blancs. Selon Roger Bastide, ils influencèrent le *candomblé* – d’où vient, par exemple, l’usage des tuniques, des turbans, des habits blancs prenant la place des vêtements africains en couleurs. En 1836, avec la révolte des *malês* à Bahia, beaucoup de Noirs rendus à leurs maîtres furent vendus à Rio de Janeiro. João do Rio atteste, en 1904, un mélange d’islam et de *candomblé* à Rio. Il s’est fait une fusion entre les croyances animistes et fétichistes de la plupart des esclaves. Mais ceci n’est pas assez pour justifier la présence musulmane dans cette chanson qui parle de racisme.

En effet, comme je l’ai déjà dit, un autre problème s’ajoute ici. Dans le monde entier, intensifiée par la question des migrations, des exilés, de la faim ou de la persécution politique, on voit grandir une marée de xénophobie, augmentée par la Droite. C’est le début de la “crise des réfugiés”. Et cet Autre, craint et diabolisé, dont l’image sera facilement superposée à celle d’un terroriste, en mettant la pagaille aux gens bien et valeureux, cet Autre, pour le monde entier, est le plus souvent le musulman, même si celui-ci a fui l’extrémisme. De fait, l’islamophobie est une donnée significative de l’époque, réveillant d’anciens préjugés, réactivant d’anciennes figures de cet Orient féroce dans sa confrontation avec l’Occident¹⁵. Il y a vingt ans, le 11 septembre 2001, il y eut les attentats des Tours Jumelles de New York qui attirèrent l’attention sur l’Islam, renforçant le stéréotype du musulman ennemi du monde occidental. L’Europe a subi de nombreuses attaques terroristes, et maintenant, avec l’avancée des Talibans en Afghanistan et la prise de Kaboul et l’État Islamique cela tend à s’aggraver.

Depuis, dans les dernières décennies, en ouvrant le journal, nous avons l’habitude de voir des barques clandestines pleines de Musulmans, barques qui font naufrage avant d’arriver sur les terres européennes, devenant littéralement des barques-tombeaux.

Dans un extrait de la *Folha de São Paulo* datée du 4 mai 2015 sur les migrants de la Méditerranée, on peut lire sous une photo : “Traversée précaire est recherchée par des Africains et des Arabes de plus en plus nombreux, fuyant les conflits et la pauvreté”. La photo montre une frêle barque: ne serait-ce pas une version du binôme caravanes / caravelles? De fait, comme le disent les vers sept et huit de la chanson, il n’y a pas de “barrière qui retienne ces étranges / Suburbains genre musulmans”.

Un autre extrait du même journal, du 27 avril 2005, rapporte le même drame: “Un Nigérien a survécu au désastre d’un bateau qui fait la route entre l’Afrique et l’Europe, mais il a perdu ses deux enfants”.

Ce que les historiens nomment le “nouveau racisme” augmente effectivement. Le mot xénophobie vient du grec *xenos* = étranger et *fobia* = crainte. Et comme dit “

¹⁵ V. Edward Saïd: *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Les Caravanes”, dans une brève synthèse, “Fille de terreur, la rage est mère de couardise”. De fait, la peur engendre la rage, qui génère la couardise.

Ceci dit, retournons au Brésil: il n’y a qu’à étudier l’esclavage pour comprendre ce pays et, peut être, y changer quelque chose: il a conditionné le peuple que nous sommes. Le Brésil est le plus grand territoire esclavagiste de l’Occident. À lui seul il a reçu 40% des millions d’Africains embarqués de force pour le continent américain – ce qui signifie que sont venus presque cinq millions d’Africains. Le sommet de ce déracinement humain, selon Laurentino Gomes¹⁶, a eu lieu du début du XVIIIe siècle jusqu’au milieu du XIXe siècle. Mais ce qui est fondamental, c’est que l’esclavage n’est pas un fait du passé, il continue dans le présent.

Tout cela Chico Buarque le dit dans “Les Caravanes”, non pas dans un discours conceptuel, mais – sans parler de la musique, qui, comme dit, produit du sens, mais il se sert d’un langage imagé, et de moyens qui nous touchent aussi sensoriellement. Ailleurs, Hegel dit que “La poésie est l’éclat sensible de l’idée”.

* * *

Retournons au texte de la chanson, aux trois premières strophes, en focalisant les *favelas* qui y apparaissent. Selon la déclaration du Ministre de l’Égalité Raciale, Edson Santos (sous la présidence de Lula), le 13 mai 2008, quand on commémorait les 120 ans de la signature de la Loi d’Or qui avait aboli l’esclavage au Brésil en 1888, “Le noir a quitté la *senzala*¹⁷ pour vivre dans la *favela*”¹⁸.

Donc, en conséquence, avec les *favelas* citées dans la chanson, se vérifie une constante, qui les réunit dans un douloureux dénominateur commun, elles furent (et sont) des espaces d’opérations policières sanglantes – comme la *Favela* de Chatuba, qui est devenue fameuse en 2012, quand il y a eu un massacre de six jeunes. Quelques-unes allaient offrir, dans les années suivantes à la production de “Les Caravanes”, des indices croissants de mortalité dans les incursions policières – ce qui signifie que ceci fait référence à quelque chose de structurel, et que nous sommes au milieu d’un processus. La situation des *morros*¹⁹ est extrêmement complexe, avec des problèmes de drogue, de trafic et des milices... le tout culminant dans l’extermination

¹⁶ Laurentino Gomes, *op. cit.*

¹⁷ “Senzala”: une sorte de logis précaire destiné aux esclaves.

¹⁸ Journal “Correio Braziliense”, 2008.

¹⁹ “Morros”: la partie montagneuse au Nord de la ville, où sont la plupart des *favelas*, habitées par les plus pauvres, en général afro- descendants.

de la population noire par des agents publics²⁰. Selon l'un des leaders de la communauté de Jacarezinho, Rumba Gabriel, "la police réussit à remplacer le rôle des *Capitães do Mato*"²¹ qui mettaient les Noirs en prison".²²

Des statistiques macabres²³ disent qu'un jeune noir est assassiné toutes les 23 minutes. Selon la *Carta Capital*, l'Atlas de Violence de l'année 2021, produit par IPEA (Institut de Recherche Économique Appliquée, et par le FBSP (Forum Brésilien de Sécurité Publique), du 31/08/21 affirme que, en 2019, le risque encouru par une personne noire d'être assassinée est de 2,6 fois plus grand que pour une personne non noire. Les Noirs représentent 75,7% des victimes d'homicide au Brésil²⁴. Pourtant, on n'a même pas besoin de statistiques: la lecture du journal ou les nouvelles télévisées montrent avec évidence que cette disproportion a augmenté dans les derniers temps. Ces assassinats sont commis non seulement par la police, mais par des entreprises de sécurité privée²⁵. Et il y a aussi ceux qui sont lynchés sur les réseaux sociaux.

Revenons aux *favelas* de Rio, qui apparaissent dans "Les Caravanes", dont j'ai souligné le fait qu'elles sont souvent la scène d'opérations policières. Mais il y a un autre dénominateur commun important: ces *favelas* sont des noyaux de résistance de la culture noire de grande qualité. Il arrive souvent que de grands noms de la musique brésilienne sont nés ou se sont formés dans ces *favelas*. Par exemple: Dolores Duran chantait dans les fêtes d'Irajá²⁶, où, d'ailleurs, sont nés Zé Ketí e Zeca Pagodinho; c'est là que Nei Lopes a gravé la *Samba de Irajá*, qu'il chante avec Chico Buarque. Il est intéressant de se souvenir que la région d'Irajá avait, à la fin du dix-huitième siècle, treize propriétés agricoles de canne à sucre (*engenhos*) dont tous les travailleurs étaient des esclaves.

²⁰ Comme récemment la *favela* de Jacarezinho, le 6 Mai 2021, qui a été le scénario du plus grand assassinat collectif policier de l'histoire (29 morts, dont un policier). Le président de la République a "félicité" cette opération et a regretté la mort de ce policier. Le vice-président a dit: "Tous des bandits". Voir aussi <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>

²¹ "Capitão do mato": une sorte de gendarme, au temps colonial, de bras armé des maîtres des esclaves, qui emprisonnait ceux qui fuyaient leur captivité.

²² Voir William Reis. <https://vejario.abril.com.br/blog/william-reis/historia-favela-jacarezinho/>

²³ C'est l'une des constatations du rapport final de la CPI du Sénat sur l'assassinat de jeunes au Brésil de l'année 2016. Voir <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>

²⁴ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/31/negros-assassinato-brasil-atlas-da-violencia.html>

²⁵ C'est le cas de l'agence "Vector Segurança Patrimonial Ltda", du Supermarché Carrefour, à Porto Alegre, dont les employés battirent et asphyxièrent à mort João Alberto Silveira Freitas, dit Beto, à la veille du Jour de la Conscience Noire de 2020. Mais il y eut aussi le cas de l'adolescent noir qui a été enchaîné nu, fouetté et torturé pour avoir volé une barre de chocolat dans un supermarché de Vila Joaniza de São Paulo, le 02/09/2019. [<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/adolescente-e-despido-amordacado-e-chicoteado-por-furtar-chocolate.shtml>] Ce qui rend ce fait spécifique, c'est la réaction et le soutien sur les réseaux sociaux, faits par les "gens bien et valeureux" aux agresseurs, parce qu'un d'eux, probablement pour s'en vanter, a fait circuler une courte vidéo de la torture, qui a beaucoup tourné. (Entre parenthèses: ces exemples seraient innombrables – ceux que je commente maintenant sont des faits qui sont gravés dans ma mémoire, tout simplement pour illustrer des cas de gens qui veulent faire la "justice" comme autrefois au temps de l'esclavage.)

²⁶ <https://www.wikirio.com.br/Irajá>

À propos de la *Favela* de Penha, issue du “*Quilombo da Penha*”²⁷ (mais je crois que l’on peut généraliser cette observation à d’autres *favelas*), William Reis dit que l’héritage des *quilombos*²⁸ reste vivant dans “la samba, le *funk*, l’esthétique noire reproduite dans les salons de beauté, dans le football et chez les militants”²⁹.

De Jacarezinho, connu comme quilombo de ville, vient Bezerra da Silva, qui se sert de la samba pour caractériser les questions sociales des *morros* et qui a un disque de 1987 dont le titre est “Justice Sociale”.

À propos de la *favela* de Maré, qui est la dernière à être mentionnée dans la chanson, c’est là que naquit et a vécu Marielle Franco. Éluë conseillère municipale par le PSOL (un parti politique de gauche) elle a été victime d’un attentat le 14 mars 2018 et fut assassinée dans sa voiture, au moment où elle rentrait d’une causerie à la **Casa das Pretas**, lieu collectif pour les femmes noires de la Lapa³⁰. Remarquons le nom du sujet de la rencontre, “Jeunes noires font bouger les structures”.

En somme, il y a l’amalgame entre la résistance culturelle, la résistance politique et les assassinats.

Et la *favela* de Caxangá (v. 5)? Caxangá: ce mot réveille dans nos têtes une chanson enfantine, ou mieux, un jeu chanté, accompagnant une chorégraphie des mains: “Esclaves de Job / Jouaient Caxangá / Retire, met, laisse rester...” (Ce n’est pas par hasard, *eslaves*).

D’ailleurs, une lecture ou une écoute un peu plus attentive de cette chanson révèle l’extraordinaire travail d’adéquation de la toponymie à la thématique dominante, laquelle est la question de l’esclavage. Observons le mécanisme de la *condensation* et un emploi extrêmement compétent de l’ambiguïté. (Remarquons que, en théorie littéraire, ça pourrait s’appeler polyvalence du signe poétique).

* * *

Pour finir, je voudrais mettre l’accent sur la structure de “Les Caravanes”. J’ai dit que l’allusion au roman *L’Étranger*, de Camus, est un moment d’inflexion dans la chanson. La première partie du texte, jusqu’au vers 20, se réfère à une réalité tendue et conflictuelle, révélant un conflit actuel. Mais à partir de la strophe 4, au milieu de

²⁷ <https://www.vozdascomunidades.com.br/comunidades/complexo-da-penha/complexo-da-penha-como-tudo-comecou/>

²⁸ “Quilombo”, mot d’origine africaine, est un endroit où se rassembleaient des esclaves qui avaient fui la captivité et étaient persécutés par ses anciens maîtres. Les *quilombos* sont devenus une terre de liberté et de résistance, en développant une culture propre, respectueuse de leurs traditions africaines. Un de ses premiers leaders, à l’époque coloniale, a été Zumbi de Palmares, au XVII^e siècle.

²⁹ <https://vejario.abril.com.br/coluna/william-reis/vila-cruzeiro-legado-rio/>. Publié le 9 Juillet 2020.

³⁰ <https://jornalocidadao.net/marielle-franco-tres-anos-de-saudade-na-mare/>

la chanson, et qui, comme j'ai dit, fait allusion à l'assassinat d'un musulman – il y a un clivage au sein du poème, le style change, le ton se modifie.

En effet, la signification commence à basculer. On ne voit pas seulement ce qui est devant les yeux, qui, associé au sens, est embrumé, comme dit le vers 24, au centre exact du poème. Dans les dernières strophes apparaissent les termes “boucan”, “fou”, “déraisonnable”; l'expression “ *Ou bien le fou c'est moi qui écoute des voix* ” (v. 30/43). Est-ce la schizophrénie? Ou bien pourrait-on penser que ces voix entendues pourraient être les “Voix d'Afrique”³¹ du poème de Castro Alves?

Ensuite, la négation va dominer. “Y a personne de si fou / Ni de caravane / Ni de caravane / Ni de caravane d'Ararat.

À la fin, un *crescendo* souligne la négation. C'est en partie une “dénégation” (au sens psychanalytique) de la part de la communauté brésilienne mais c'est aussi une dénégation institutionnelle,³² proche de la folie. On constate une rupture du tissu social de ce peuple qui, tant individuellement que collectivement et institutionnellement, ne prend en compte ni son origine ni son histoire.

J'ai parlé plus haut de clivage dans le texte de “Les Caravanes”. Dans le domaine de la minéralogie, “clivage” est la propriété de certains minéraux, de certains cristaux, de se fragmenter selon leur structure, selon un plan déterminé par sa structure. Il y a donc un clivage dans la société brésilienne au niveau de cette relation maître-esclave.

Et voici le dernier point sur lequel je voudrais insister: le fait de ce clivage au corps du poème correspond à un clivage au corps de la nation. Nous voyons dans ce texte, concrètement, l'idée d'Antonio Candido se référant aux relations entre littérature et société. Il s'agit du fond qui devient forme. Ce qui est extérieur, c'est-à-dire, le social, est devenu intérieur, un élément intégrant la structure de l'œuvre.

Stigmatisés par notre passé esclavagiste, nous résistons à envisager la situation présente, les yeux et les sens embrumés. Pourtant, cela continue au présent, et ce qui n'est pas vu est effectif. Le vers “Y a qu'à frapper, y a qu'à tuer” se rapporte aux châtiments corporels du temps de l'esclavage, autant qu'aux lynchages et aux assassinats contemporains. “Et ce boucan dans la prison” renvoie aux bateaux négriers, mais la proximité avec “des Créoles entassés” se rapporte au système

³¹ Il s'agit d'un poème très connu de Castro Alves, poète abolitionniste, du romantisme brésilien. (Publié en 1868).

³² Jair Bolsonaro en 2018, encore comme candidat en campagne pour l'élection présidentielle du Brésil, a institué comme un de ses projets de gouvernement de ne pas reconnaître de terres *quilombolas* -- où étaient établis les *Quilombos* dès l'époque coloniale. [*Pour “quilombo”, Voir Note 28.*] Dans cette occasion il a offensé les ex-esclaves. [<https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/>]. Après avoir été élu, il a nommé pour présider la “Fondation Zumbi dos Palmares” Sérgio Camargo, qui a déclaré que l'esclavage a été un bien pour les nègres, qui se font passer pour des victimes. Il y a eu des réactions provoquées par cette déclaration, mais cet individu continue à son poste et prêche que le mouvement nègre doit s'éteindre, défendant la thèse suivante: il n'y a pas de racisme au Brésil. [<https://www.brasilefato.com.br/2020/06/03/presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita>]

carcéral actuel au Brésil.³³ C'est encore une fois la condensation et l'ambiguïté. Ne manquons pas de dire que la reprise d'un donné fondamental de la société au niveau *formel* d'une **œuvre**, dans sa structure, apparaît dans les grandes œuvres chez les grands auteurs.

On peut souligner qu'un certain nombre de notes de bas de page se rapportent à des faits qui sont arrivés après la création de "Les Caravanes". Ce qui tend à prouver, de nouveau, combien cette chanson définit une réalité brésilienne structurale en progrès – qui trouve son origine dans le passé, se développe et augmente dans le présent, gagne des échelons aujourd'hui – et malheureusement se développera encore dans le futur, si aucune action effective n'intervient.

Une observation pour terminer: la résistance en poésie de Chico Buarque, un grand "poète social", se trouve dans la rencontre – qui est sa marque – d'une posture éthique, unie à une splendide élaboration esthétique.

[Adelia Bezerra de Meneses](#)

³³ Dans les derniers 15 ans, la proportion des Noirs dans les prisons brésiliennes a augmenté de 14%, tandis que celle des Blancs a diminué de 19%. Actuellement, 2/3 des emprisonnés sont noirs. [Cf. 14^e Anuário Brasileiro de Segurança Pública, divulgué par le Fórum Brasileiro de Segurança Pública. (19 octobre 2020)] -- <https://www.brasil247.com/brasil/racismo-estrutural-proporcao-de-negros-nas-prisoas-cresce-14-em-15-anos-enquanto-a-de-brancos-cai-19-9vye3v6x>

L'esthétique de Fernando Pessoa

Résumé

L'œuvre poétique et théorique de Pessoa illustre les deux faces de la théorie esthétique de l'effet de vie. Du côté de la face singulière, il dit et répète que le processus fondamental de l'art consiste à rendre une fiction présente et comme vraie. Du côté de la face plurielle, il fait coïncider cette idée de base avec son idiosyncrasie personnelle de poète ayant besoin de se créer des hétéronymes et de toujours mettre en doute ce qu'il est en train de penser ou de ressentir. C'est ainsi qu'il est devenu l'un des symboles tragiques d'un vingtième siècle tombé dans le drame du pluriel du vrai.

Abstract

Pessoa's poetic and theoretical work illustrates the two sides of the aesthetic theory of the life effect. On the singular side, he says over and over again that the fundamental process of art is to make a fiction present and true. On the plural side, he makes this basic idea coincide with his personal idiosyncrasy as a poet who needs to create heteronyms for himself and to always question what he is thinking or feeling. This is how he became one of the tragic symbols of a twentieth century fallen into the drama of the plural of the true.

Introduction

Le projet de cet article de fond est de montrer l'efficacité de la théorie de l'effet de vie à propos d'une œuvre non seulement particulièrement complexe du point de vue de ce qu'elle dit, mais aussi hautement intéressante comme œuvre en cours de création et de réflexion sur la création, celle de Fernando Pessoa.

La théorie de l'effet de vie montre que les poétiques explicites des grands écrivains du monde entier sont la combinatoire des corollaires d'un invariant, invariant propre à *homo sapiens* et de variants qui sont, eux, personnels et culturels.

Contrairement à ce qu'on a pensé pendant des siècles, les recherches ont montré qu'une œuvre n'est pas réussie parce qu'elle répond à un certain nombre de critères finis, définissables et éternels, mais parce qu'elle est capable de créer dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur un effet de vie. Le chef-d'œuvre n'est pas un objet, c'est un phénomène. Il est conçu pour être vécu comme tel. Il réunit un créateur, un récepteur et un objet dit objet d'art.

Pendant la lecture ou l'audition d'un texte, le récepteur entre dans un monde qui n'est pas celui de son quotidien, mais qui est autre et dans lequel il a le bonheur de

pénétrer parce qu'il lui semble plus désirable ou plus fascinant que le sien propre. Bien entendu, il n'est pas dupe de la fiction que le texte lui propose, mais, comme le dit si bien Du Bellay, un poète français du XVI^e siècle, il se réjouit d'un art qui le fait « indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref qui [tient la] bride de ses affections, [le] tournant ça et là à son plaisir¹ ».

Dans toutes les civilisations, les grands écrivains développent cette même idée ou, du moins ne la contestent pas. Dans l'Antiquité classique cela s'appelle *enargeia*, *evidentia* ou *hypotypose*, en Chine, c'est le *wen*, au Japon le *bungaku*, dans l'Inde ancienne, le *kavya*. Enfin dans les légendes les plus anciennes du monde, c'est Shéhérazade qui sauve physiquement sa vie tous les soirs grâce à... l'effet de vie que son art suscite chez son prince.

La thèse de l'effet de vie pensée par Pessoa

Or ce thème se trouve chez Pessoa dans l'un de ses poèmes les plus célèbres²

Le poète crée des feintes.
Or il les feint si bien
Que la douleur qu'il feint
Est la douleur qui le tient.

Pessoa exprime cette idée de différentes manières selon le moment ou la situation d'écriture dans laquelle il se trouve. Dans *Le Marin* qui est un drame statique en un tableau, il présente l'effet de vie à travers le rêve d'une jeune fille qui veille une jeune morte. Elle imagine l'histoire d'un marin perdu dans une île déserte. Comme il ne peut rentrer chez lui, comme il ne peut donc pas retrouver son passé, il s'invente une autre patrie qu'il rêve de jour comme de nuit. Et cela lui réussit «Bientôt il eut une autre vie antérieure».

Certes, ce n'est pas encore une œuvre d'art, mais c'en est la condition. Elle se trouve dans la puissance d'imagination et de rêve de l'être humain. Le rapprochement entre la puissance imaginative et l'art est fait par Pessoa dans une lettre à Francisco Manuel où il lui raconte l'effet de vie qui fut le sien à la lecture de *Sacha* : « J'en ai regardé les épisodes plus que je ne les ai lus. Je les ai traversés, comme on passe entre des gens. Et j'ai eu le plaisir de faire en votre compagnie cette traversée bariolée³ ». Tel est le processus artistique. « Le processus artistique c'est de rendre une impression fictive de telle sorte qu'elle semble absolument naturelle et

¹ Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*, éd. crit. H. Chamard, Marcel Didier, 1948, p. 314.

² Pessoa, *Obra poetica*, Rio de Janeiro, R J, Editor Nova Aguilar, 1981. « O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente ». Fernando (Nous traduisons).

³ F. P., in *Contemporanea*, vol III, N° 8, Lisbonne, février 1923.

vraie ⁴ ». Aussi veut-il fonder l'esthétique « non pas sur l'idée de beauté mais de force⁵ ».

Dans *O Livro do Desassossego* Le Livre de l'intranquillité il affirme « qu'il y a des métaphores qui sont plus réelles que les gens qui marchent dans la rue [...] j'ai écrit des phrases dont le son haut ou bas – on ne peut occulter le son – est absolument une cause qui gagne absolument l'extérieur et l'âme toute entière⁶ ».

Son expérience de l'effet de vie est si forte que cela peut parfois le conduire à des exagérations : « Qui sait, écrit-il si le roman n'est pas une réalité plus parfaite que Dieu a créée à travers nous et que nous –qui sait - n'existons que pour créer⁷ ? » Finalement l'art c'est « donner la vie à une œuvre d'art ⁸».

Or, la théorie de l'effet de vie a réussi à isoler six corollaires du principe même du phénomène art et une dizaine de variants. Ces six corollaires se trouvent chez Pessoa. Quant aux variants, ce sont ceux qui correspondaient à son idiosyncrasie.

Le premier corollaire est celui du matériau incitatif. Pour qu'une œuvre d'art soit efficace, il faut que le matériau utilisé parle au récepteur, qu'il soit quelque chose qui touche profondément son expérience de vie depuis l'enfance comme c'est le cas entre autres pour les couleurs ou les gestes du corps humain. Je me permets d'ajouter en passant que la puissance incitative n'est pas la même pour tous les matériaux et que certaines trouvailles modernes hyper-originales comme le chiffon manquent d'efficacité.

Pour ce qui est du langage, Pessoa a parfaitement conscience de sa valeur incitative. « J'aime dire, dit-il dans le *Livro de desassossego*, je dirai mieux, j'aime parler. Les paroles sont pour moi des corps qui se touchent, des corporalités sensibles ⁹ ». On sait qu'il ne pouvait voir un bout de papier, même souillé, sans y griffonner quelques mots et qu'il était persuadé que la langue portugaise est l'une des plus complètes, des plus subtiles et des plus opulentes qui soit au monde¹⁰.

Ceci dit la théorie de l'effet de vie a un secret : pour réussir une œuvre, il ne suffit pas d'éveiller le sens du matériau ; il faut réveiller toutes nos facultés, tout notre être, autrement dit le corps-esprit-cerveau. Cela crée un sentiment de présence au

⁴ F. P. 1981, p. 220, « O processo artístico é relatar uma impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira ».

⁵ F.P., 1981, p. 240, « não na ideia de beleza, mas na de força ».

⁶ F. P. *Livro do desassossego*, Companhia das Letras, 1999, p. 172 « Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua [...]. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo - é impossível ocultar-lhes o som –é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente ».

⁷ F. P., *ibid.*, p. 202. «Quem sabe, escreveu ele, se o romance não será uma mais perfeita realidade que Deus cria através de nós, que nós –quem sabe – existimos apenas para criar?»

⁸ F. P., 1981, p. 232 « dar vida a uma obra de arte ».

⁹ F. P., 1981, p.254, « Gosto de dizer, dizer melhor gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sensualidades incorporadas. »

¹⁰ cf. F. P., *Obras em prosa, volume unico*, Rio de Janeiro, RJ Editora nova Aguilar, 1982, p. 261 et suiv.

monde, une expérience de totalité qui est l'effet de vie. Aussi le deuxième corollaire est-il celui de la forme vive. Pour qu'une œuvre soit réussie il faut que sa forme réveille le sens de la forme que nous avons en nous, c'est-à-dire, pour donner quelques exemples, des formes géométriques mais aussi des formes comme l'enchaînement, le contraste, le dédoublement, la hiérarchie, l'infini, le chaos, etc.

En littérature, pour Pessoa, la forme est surtout dans le rythme à condition qu'il soit en correspondance, en écho avec le sens et avec les connotations du sens. Il donne alors l'exemple du mot « alma » (âme) qui possède pour tout esprit des connotations qui en élargissent le sens. Mais il possède aussi un son qui joue un rôle dans le rythme du passage où il intervient. Soyons bien attentifs au raisonnement suivant : « C'est pour cela que le plus clair des textes, si médité ou approfondi par tel ou tel, s'ouvre en divergences selon le sens intime de l'un ou de l'autre [...]»¹¹. Dans un autre passage du recueil de ses *Obras em prosa* (p. 270), il considère que la poésie consiste en trois choses, le sens, la couleur et la forme.

Proche du corollaire de la forme vive, il y a celui de la cohérence. Il concerne l'unité de l'œuvre. C'est une loi, nous dit Pessoa «de relation, d'interdépendance entre toutes les parties d'une composition» et il ajoute entre parenthèses que c'est « la loi de l'unité¹² ».

Le mot de « loi » utilisé par Pessoa ne doit pas nous étonner. En effet, de tous les corollaires subsumés par le principe de l'effet de vie, il est le seul à être reconnu comme tel par toutes les esthétiques. A Rome, pour ne prendre qu'un exemple, le poète Horace dit que « l'œuvre sera ce que l'on voudra, il faut tout au moins qu'elle soit simple et une ». On la trouve souvent citée comme une autorité sous sa forme latine simplifiée « simplex dumtaxat et unum¹³ ».

On la retrouve aussi chez Pessoa, par exemple dans un texte définissant les critères auxquels l'œuvre d'art doit obéir. Elle doit être, entre autres « un objet composé de parties faisant un tout ; ces parties sont dans ce tout en tant que parties d'un tout et ne le sont qu'en relation au tout ; et le tout, pouvant être considéré comme une cause indépendante des parties mais seulement en vertu de l'harmonisation des parties dans le tout¹⁴. Ou pour le dire plus simplement « [...]]

¹¹ F. P., 1982, p. 262. « É por isto que o mais claro dos textos começa, quando é aprofundado ou meditado por este ou aquele, a abrir-se em divergências de íntimo sentido de um para outro. »

¹² F. P., 1982, p. 218, « É uma lei, nos diz Pessoa «de relação, de interdependência entre todas as partes de uma composição» et ele acrescenta entre parênteses que é « a lei da unidade».

¹³ Horace, *Épître aux Pisons*, éd. Fr. Villeneuve, vers 23.

¹⁴ F. P. 1982, p. 217. « Um objeto composto de partes formando um todo ; essas partes existem nesse todo em virtude de serem partes de tal todo, nem se consideram partes senão em relação a tal todo ; e o todo, podendo ser considerado como uma causa independente das partes, só o pode ser em virtude da harmonização das partes na formação desse todo». Ou, para dizer mais simplesmente « [...]] a obra a arte há de produzir a impressão total definida e que cada elemento seu deve contribuir para a produção dessa impressão¹⁴ ».

l'œuvre d'art doit produire l'impression totale définie et que chaque élément doit contribuer à la production de cette impression¹⁵ ».

Les différents corollaires de la théorie de l'effet de vie sont liés les uns aux autres comme le sont les organes d'un être vivant. Ainsi le matériau incitatif implique une forme et la forme implique la loi d'unité qui n'est elle-même qu'un aspect du fait que le cerveau humain ne peut fonctionner que dans la cohésion. Le corollaire qui suit, la plurivalence, est fondamentalement lié à celui de l'unité.

La plurivalence est l'ensemble des techniques qui répondent à la question suivante. Puisque le matériau utilisé, la langue, ne s'adresse qu'au sens, qu'à la construction intellectuelle du monde par le cerveau humain, comment peut-il réussir l'effet de vie, c'est-à-dire comment va-t-il se dépasser ? Le mot désignant une émotion ne fait pas naître cette émotion dans le corps-esprit-cerveau. La description ou le récit d'un printemps ne fait pas naître ce printemps dans mon cœur comme le dit très bien Antoine de Saint Exupéry. Il faut plus, il faut des procédés capables, avec les seuls mots, de faire rayonner dans tout l'être non pas le sens mais la chose. Il faut donc inventer des *stimuli* capables de dépasser le sens. Nous en avons déjà vu un et c'est la forme prise par le texte pour réveiller le sens formel qui est en nous. La plurivalence est l'ensemble des procédés capables de disperser la chose dite dans tout le corps-esprit-cerveau de manière à dépasser le niveau du sens.

Exprimé de cette manière, le corollaire de la plurivalence paraît étrange. Pourtant à l'instant même où l'on tente d'en repérer le principe, on est ébahi du grand nombre de techniques qui semblent avoir été inventées pour cela. On les connaît, elles ont des noms dans les différents arts, mais on ne les analyse pas en fonction de leur but. Dans l'art littéraire, par exemple, toutes les figures sont des techniques de dispersion.

Je prends un exemple dans *O Livro do desassossego* de Pessoa¹⁶:

Soudain, je me suis senti inquiet. D'un coup, le silence avait cessé de respirer.
Subitement, d'acier, un jour infini vola en éclats. Animal, j'agrippai mes mains de griffes inutiles à la table lisse. Une lumière sans âme avait pénétré nos recoins et nos âmes et un son de montagne proche avait chuté d'en haut, déchirant dans un cri les soies de l'abîme. Mon cœur s'arrêta. La gorge me battait. Ma conscience ne vit qu'une tache d'encre sur un papier.

¹⁵ F. P. 1982, p. 246. « Um objeto composto de partes formando um todo ; essas partes existem nesse todo em virtude de serem partes de tal todo, nem se consideram partes senão em relação a tal todo ; e o todo, podendo ser considerado como uma causa independentemente das partes, so o pode ser em virtude da harmonização das partes na formação desse todo¹⁵ ». Ou pour le dire plus simplement « [...] a obra a arte ha de produzir a impressão total definida e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão¹⁵ ».

¹⁶ F. P. 1999, P. 325. « Senti-me inquieto já. De repente, o silêncio deixara de respirar. Súbito, de aço, um dia infinito estilhaçou-se. Agachei-me, animal, sob a mesa com as mãos garras inúteis sobre a tábua lisa. Uma luz sem alma entrara nos recantos e nas almas, e um som de montanha próxima dasabara do alto, rasgando num grito sedas do abismo. Meu coração parou. Bateu-me a garganta. A minha consciência viu só um borrão de tinta num papel. »

Si l'effet de vie est réussi, le lecteur aura en lui le souvenir effrayé, vivant, de l'effet d'un éclair et d'un coup de tonnerre dans un environnement banal vécu par un moi banal assis à un bureau. Oui, vivant, c'est-à-dire qu'il aura vécu une vraie émotion et qu'il est sensible à la force de l'art.

En vérité ce texte est assez génial. Je laisse de côté les effets faciles qui consistent à dresser un décor, à personnaliser un récepteur et à dire clairement que le narrateur est « inquieto ».

Il faut une heure pour discuter tous les effets de style où se loge le génie de Pessoa. Cela est passionnant à faire en dialogue dans une salle de classe. J'en montre quelques-uns qui sont typiques.

Il y a de nombreuses personnifications : du silence, de l'âme, des recoins ; il y a deux rapprochements-confusions entre l'homme et l'animal. Cela met par exemple en surimpression et partant en relation le « je » du récepteur et le « je » du silence, des recoins, etc...

Il y a un jeu sur la sonorité de « infinito estilhaço ». En effet les lecteurs qui relient inconsciemment le son des trois « i » au sens du mot « infinito », ne peuvent s'empêcher de sentir qu'il explose ensuite dans « estilhaço » car il ne s'y trouve aucune répétition de son. Ensemble la chose et le mot « infinito » volent sensuellement, auditivement, et non pas intellectuellement, en éclats.

Il y a la trouvaille du rapprochement des mots *grito* et *abismo* avec le mot *sedas* qui peut créer un monde inouï de cauchemar en rapprochant les domaines du toucher, de l'ouïe et du vertige. Il y a la brusquerie du rythme de la première phrase qui est un vrai prélude musical au paragraphe.

Tous ces rapprochements obéissent au principe de plurivalence. Il y en a d'autres car chacun a sa propre lecture ; on ne peut réagir à tout et le poète ne peut tout prévoir, mais il sait que tous les humains appartiennent à la même espèce vivante et que leur cerveau est constitué de milliards de connexions latentes qui sont prêtes à s'allumer.

Vous allez sans doute me dire que vous lisez Pessoa sans penser à tous ces corollaires. Mais justement ! Ils fonctionnent inconsciemment ; ils doivent rester inconscients. Ce n'est que dans un retour sur soi qu'ils peuvent devenir conscients.

Pessoa connaît le principe de plurivalence. Il n'utilise pas ce mot pour définir la même chose mais il l'explique comme nous à partir du fonctionnement d'un texte. Je vous renvoie au long texte que l'on trouve dans *Obras em prosa* sous le titre *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*. Comme je viens de le faire, il prend des textes. Celui-ci par exemple, qui est d'un poète français aujourd'hui oublié Albert Samain :

Je ne dis rien et tu m'écoutes
Sous tes cheveux immobiles¹⁷

¹⁷ F. P. 1982, p. 382.

Pessoa explique que le saut qui fait passer le lecteur du silence et de la mutité à l'immobilité d'une chevelure produit ce qu'il appelle « la sensation directe d'un silence à deux¹⁸».

Le corollaire suivant est celui de l'ouverture du texte à l'originalité des lecteurs. Un effet de vie n'est complet que si le récepteur actualise avec son propre moi ce que le créateur lui apporte, s'il remplit un « trou » qu'on lui prépare tout exprès. Il n'est pas nécessaire de chercher loin un exemple. Il y en a un, et mallarméen, dans le texte que nous venons de voir. Si Pessoa évite de nous donner les mots du vocabulaire de l'orage qui dit le sens de son texte, c'est bien parce qu'il espère que nous y mettrons non pas un concept mais le souvenir d'une chose, c'est-à-dire un moment de notre propre vie.

Le matériau incitatif, la forme vive, la plurivalence, l'ouverture et la cohérence, voici donc les cinq premières techniques que les écrivains capables de dépasser le sens doivent savoir manier. Le dernier corollaire est justement celui qui explique ou plutôt qui expliquerait comment travailler. Or les grands créateurs répondent tous de la même manière : il faut du génie. Un point c'est tout.

En conclusion de cette partie, je ne nie pas qu'il y a toujours une part de mystère dans la réussite d'une œuvre d'art, mais je pense que les corollaires de l'effet de vie apportent cependant un début de réponse à la question générale et si difficile de l'art.

La personnalité de Pessoa

Il reste maintenant à voir comment la personnalité idiosyncrasique de Fernando Pessoa se combine avec le principe de l'effet de vie. La grande sensibilité dont il fait preuve dans le domaine des arts se retrouve, extrême, dans son rapport aux choses, aux gens, aux sensations, aux couleurs, aux formes. Il avait « des sensations affreusement aiguës¹⁹ » au point que ses sens l'angoissaient. Une odeur pouvait lui faire voir des scènes en imagination. Un ciel de nuages pouvait le troubler au point qu'un jour les nuages étaient devenus sa « principale réalité [le] préoccupant comme si les voiles du ciel fussent un des grands dangers menaçant [son] destin.²⁰ ». On comprend qu'il est difficile dans ces conditions de se forger une identité. Qui sait vivre, qui sait agir sans une identité ferme et construite ?

La sensibilité de ses sens était d'ailleurs liée à la virtuosité de sa pensée caractérisée par une capacité d'abstraction qu'il qualifie de stupéfiante. Elle lui fait analyser les choses et les événements en les décomposant jusqu'à l'angoisse.

¹⁸ A sensação direta de um silêncio a dois » *Id.*, *ibid.*

¹⁹ F. P. 1999, p. 55. « Uma acuidade horrível das sensações ».

²⁰ F. P. 1999, p. 210. « a principal realidade, preocupando [o] como se o velar do céu fossem um dos grandes perigos do [seu] destino²⁰ ».

Il possède en plus la manie, pourrait-t-on dire, de situer les choses sur l'axe du plus et du moins c'est-à-dire du bien et du mal. Or l'extrémité A de l'axe le renvoie à l'extrémité B et inversement. Il cherche alors à sortir du problème qu'il s'est posé ce qui le fait souvent tomber dans un monde absurde parce que ce qui est n'est peut-être pas et inversement. Elle est poignante la souffrance existentielle d'une remarque comme celle-ci : « Tous les problèmes sont insolubles. Avoir un problème c'est, par essence, ne pas avoir de solution. Chercher un fait signifie ne pas avoir de fait. Penser, c'est ne pas savoir exister²¹ » ?

Comme il est par ailleurs fasciné par l'intensité du film de sa vie intérieure, film qui est beaucoup plus riche que sa vie pratique, il ressent toute la souffrance d'être aimanté par son intelligence dont les raisonnements le conduisent au thème de l'absurde : « Nous sommes morts [...] Lorsque nous nous jugeons vivants, nous sommes morts²² ».

Dans ces conditions, il préfère fuir la vie et donc les gens, l'action et même l'amour : « Nous n'aimons jamais une personne. Nous aimons seulement l'idée que nous nous faisons de cette personne. Et, en un certain sens, c'est en somme nous-mêmes que nous aimons²³ ».

Il a donc fui dans le rêve. Les textes de Pessoa dans lesquels il s'affirme comme un rêveur impénitent sont innombrables tant dans ses poèmes que dans ses articles, que dans *O Livro do desassossego*. Je n'en cite qu'un seul : « Je n'ai jamais rien fait sinon rêver. Tel est et est encore Je n'ai jamais eu de vraie préoccupation si ce n'est celle de ma vie intérieure²⁴ ». Il y a des jours où il dit avoir raté sa vie parce qu'il ne l'a pas vécue, mais il y en a d'autres où il affirme que la vie rêvée est très supérieure à la vraie vie qui n'est qu'une mort : « Tout est dans les songes²⁵ ».

Car, selon le célèbre poème de son hétéronyme Alvaro de Campos, *As passagem das horas* il faut savoir ²⁶

Tout sentir de toutes les manières
Vivre tout de tous les côtés
Être la même chose de toutes les façons possibles et en même temps
Accomplir en soi toute l'humanité de tous les moments
Dans un seul moment diffus, profus, étendu et complet.

²¹ F. P. 1999, p. 134. « Todos os problemas são insolúveis. A essência de haver uma problema é não haver uma solução. Procurar um facto significa não haver um facto. Pensar é não saber existir ».

²² F. P. 1999, p. 189. « Somos morte. [...] Quando julgamos que vivemos, estamos mortos ».

²³ F. P. 1999, p.137. « Nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso - em suma, é a nós mesmos ».

²⁴ F. P. 1999, p.120. « Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior ».

²⁵ F. P. 1999, p. 130 « Em sonhos consegui tudo ».

²⁶ F. P., 1981, p. 278. « Sentir tudo de todas as maneiras / Viver de todos os lados, / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo / Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo ».

En somme, la personnalité de Pessoa est d'une grande complexité contradictoire comme la critique littéraire l'a dit et répété. La cause profonde s'en trouve, me semble-t-il dans l'enfance et dans l'adolescence du jeune Fernando. Il a été triplement déraciné de sa quiétude enfantine par la mort de son père lorsqu'il avait 5 ans, par le remariage de sa mère à 8 ans et par le dépaysement de Lisbonne à Durban dans une Afrique du Sud alors anglaise. Le moment où il a pris conscience de la condition humaine incompréhensible et de son excès de conscience de soi semble être aussi celui où il a compris que le bonheur, celui de l'enfant, n'était plus possible.

Pessoa est une intelligence qui, en pensant une chose, pense qu'il est en train de la penser, sait qu'il pourrait tout aussi bien penser autre chose et se demande si c'est bien sa pensée qu'il pense ou celle d'une circonstance extérieure qui la lui impose. Et quand il se souvient d'avoir vécu sans s'en rendre compte sa vie d'enfant dans la chaleur évidente de l'amour des siens, il est pris d'une sueur d'angoisse, de nausée comme un philosophe en train de se dire qu'il est sur Terre pour savoir, tout en sachant que les mots du savoir ne correspondent pas aux choses à savoir. L'angoisse de Pessoa est métaphysique. Aussi trouvons-nous sous sa plume des passages poignants consacrés à l'amour impossible, à l'absence d'amis, à la transparence des gens et pour reprendre sa propre expression au « démon du réel »²⁷. Le démon du réel, peut-être est-ce l'expression qui résume le mieux la « litanie du désespoir »²⁸ d'un homme qui a dit « Je n'ai jamais appris à exister »²⁹.

Nous avons donc affaire au destin d'un désespéré qui disposait contre son malheur de deux stratégies, la rêverie et l'art. Nous avons vu ce qu'il a fait de la rêverie, voyons ce qu'il a fait de l'art. En tant qu'artiste, il a réussi une grande œuvre de poète anglais et portugais. Il a participé à la critique littéraire de son temps en particulier dans les revues *Orpheu*, *A Aguia*, *Contemporânea* et d'autres. Il a aussi rédigé de nombreux textes concernant les sciences occultes, la philosophie, le commerce, la politique qui sont intéressants, mais sans plus. Enfin, il a laissé, outre le *Livro do desassossego* qui est son chef d'œuvre, une esthétique.

L'esthétique originale de Pessoa

Le début de cet article affirmait que tout grand artiste réalise une esthétique combinant l'invariant de l'effet de vie et les variants de son idiosyncrasie. Les hétéronymes inventés par Pessoa, sont sans doute le variant le plus célèbre de son esthétique. Dans le double sillage de tout enfant qui s'invente des personnages et dans celui de nombreux écrivains qui entrent dans la peau de leurs personnages de théâtre ou de leurs symboles, Pessoa aime se réfugier dans un autre moi. Seulement, il va si loin dans cette direction qu'il s'invente des doubles avec lesquels il peut

²⁷ F.P., 1999, p. 342, « o demônio do real ».

²⁸ F. P., 1999, p. 326. « a litania da desesperança »

²⁹ F. P., 1999, p. 219. « Nunca aprendi a existir ».

s'entretenir et se donner l'illusion formidable d'être un peu comme un démiurge. Quand on souffre d'une vie qui vous écrase, on a plaisir à se glisser dans une autre. Quand on dispose d'une intelligence tentée par toutes les hypothèses, on y plonge volontiers sous un autre nom auquel on peut même offrir une date de naissance. Quand on ne sait pas très bien qui on est, quel soulagement de pouvoir chercher ailleurs ! « Je regrette amèrement, bien souvent, de ne pas être le conducteur de cette voiture, le cocher de cette calèche, n'importe quel Autre imaginaire dont la vie, n'étant justement pas la mienne, me pénètre intimement, délicieusement, par la force de mon seul désir, et me pénètre justement grâce à son altérité³⁰ ».

Un autre point original de l'esthétique de Pessoa concerne son idée de la fonction de l'art littéraire. La question du rôle de l'art dans la vie des hommes est l'une des plus débattues du monde. Pessoa ne pense pas, comme tant de modernes, que l'art possède par sa nature, comme le voulait Jean-Paul Sartre, une influence morale et éthique sur son temps. C'est aujourd'hui la position dominante, mais Pessoa est du côté opposé, celui de l'art pour l'art. En effet, l'art « est le résumé del'expérience de l'être humain : l'essentiel de l'art est d'exprimer ; ce qui s'exprime est sans importance³¹ ». Il va même jusqu'à dire qu'il s'agit simplement de distraire. Nous produisons comme le « jeune qui brode des oreillers pour se divertir, mais sans plus³². On remarquera que cette fonction est à la fois dans l'esprit de l'invariant de l'effet de vie et dans le variant de la fonction.

Si Pessoa a pu dire que le sujet d'une œuvre compte peu, il n'est pas toujours d'accord avec cette idée parce qu'il y a pour lui des choses très importantes. La plongée dans la conscience, la pensée complexe voire absurde, les sensations, les sentiments, les rêveries, en un mot la vie intérieure, tel est son sujet privilégié. Il a même tenté d'en faire, en 1916, une école, le sensationnisme.

Le sensationnisme repose sur la constatation que

« [...] rien n'existe, rien n'existe de réel, mais seulement des sensations. Les idées sont des sensations, mais de choses qui ne sont pas localisées dans l'espace et, parfois même pas dans le temps.

La logique le lieu des idées est un autre genre d'espace.

Les songes sont des sensations à deux dimensions. Les idées sont des sensations à une dimension.

Une ligne c'est une ligne³³ ».

³⁰ F. P. 1999, p. 110. « Quantas vezes me punge o não ser o manobranete daquele carro, o cocheiro daquele trem ! Qualquer banal Outro suposto cuja vida, por não ser minha, deliciosamente se me penetra de eu querê-la e se me penetra até por ser alheia ».

³¹ F. P. 1982, p. 219, « é o resumo da experiência do ser humano: o essencial na arte é exprimir ; o que se exprime não tem importância ».

³² F. P. 1999, p. 46. « menino que borda almofadas, para se distrair, sem mais nada ».

³³ F. P. 1982, p. 441. « nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações. As ideias são sensações mas de coisas não colocadas no espaço e, por vezes, nem mesmo no tempo. A lógica, o lugar das ideias, é outra espécie de espaço. Os sonhos são sensações com apenas duas dimensões. As ideias são sensações com apenas uma dimensão. Uma linha é uma linha ».

Pour comprendre ces affirmations, il faut se rappeler que nous sommes au début d'un siècle qui va tenter de comprendre d'abord comment fonctionne la psyché. Aussi ne sommes nous pas étonnés de lire tout de suite après cette phrase soulignée par des italiques : « Le sensationnisme, qui a conscience de cette réalité réelle, prétend décomposer artistiquement la réalité en ses éléments géométriques psychiques [...]. De cette façon « nous augmentons notre autoconscience³⁴».

Mais pratiquement comment y arriver ? Par l'« interseccionisme » ! Pessoa l'explique à partir de l'exemple du cube : « Tout cube a six côtés : ce sont, du point de vue sensationniste la sensation de l'objet extérieur comme objet, la sensation de l'objet extérieur comme sensation, les idées objectives associées à ces sensations³⁵ ». Autrement dit le cube est vu par l'observateur avec son propre tempérament, avec sa propre manière d'observer, avec sa conscience abstraite. En somme de différentes manières.

Ce n'est pas tout. Pessoa revendique le sensationnisme comme une esthétique universelle admettant, sous le comportement individuel de celui qui envisage quelque chose, deux principes artistiques. Le premier exige que l'art fasse voir les choses en vitalité, le second que les parties du tout d'une œuvre soient cohérentes entre elles et avec le tout ³⁶.

Ce que nous retrouvons dans ces textes, c'est, n'est-ce-pas, le principe de l'effet de vie et deux de ses corollaires, la cohérence et la plurivalence. En effet l'exigence de voir un objet sous trois points de vue différents, me fait nécessairement penser à l'invariant cherchant à éveiller tout le corps-esprit-cerveau.

Enfin, dans d'autres textes plus philosophiques Pessoa subsume toute sa réflexion esthétique sous le principe suivant : « L'œuvre d'art est, fondamentalement une interprétation objective d'une impression subjective³⁷ ». Elle s'applique parfaitement au *Livro do desassossego* dont il me reste à présenter la fortune.

Conclusion : La Fortune du *Livro do desassossego*.

Du temps de la vie de Pessoa, c'est-à-dire jusqu'en 1935, son œuvre a été peu connue dans le monde et même en Europe. Au Portugal, il était respecté comme poète anglais et portugais, on savait qu'il avait joué un rôle dans les revues littéraires de son temps, mais il avait peu publié et n'avait pas eu le don –hautement nécessaire de nos

³⁴ F. P. 1982, p. 441. « O sensationismo, cōscio desta realidade real, pretende realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos [...]. Assim « aumentamos nossa autoconsciência»

³⁵ F. P., 1982, p. 442. « Todo cubo tem seis lados : estes lados, do ponto de vista sensationista, são : a sensação do objeto exterior como objeto ; a sensação do objeto exterior como sensação ; as ideias objetivas associadas a esta sensação ».

³⁶ F. P., 1982, pp. 438-448.

³⁷ F. P., 1982, p. 217. « A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objetivada de uma impressão subjetiva ».

jours- de se pousser sous les feux de la rampe. Aussi s'étonne-t-on aujourd'hui de sa célébrité mondiale *post mortem*. On s'en étonne d'autant plus qu'il a laissé son chef-d'œuvre en feuilles volantes dans un coffre mal rangé et dans une graphie difficile à déchiffrer.

Mais on s'est rendu compte peu à peu que le livre qu'on en a tiré incarne le grand drame intellectuel du vingtième siècle occidental, l'effondrement du Sens (avec Majuscule) de la Vie et du Monde (avec Majuscules). Depuis l'origine de la civilisation occidentale, en somme depuis la Grèce antique, la plupart des penseurs avaient cru en trois valeurs absolues, le Vrai, le Bien, le Beau ou bien à une religion sachant expliquer le Monde et la condition humaine par un Absolu.

Cette certitude reposait sur l'opinion, sentie comme évidente, que l'idée d'une chose est conforme à cette chose. Un premier doute est intervenu à propos de Beau au tournant des XVIIIe et XIXe siècles. C'est là que la comparaison des œuvres d'art venues de régions différentes et d'époques très éloignées a montré que l'on pouvait paradoxalement apprécier, aimer, admirer des œuvres faites sur le modèle de canons incompatibles les uns envers les autres.

C'est ce que j'ai appelé le « pluriel du beau ». L'effondrement du Beau a été un drame pour les plus grands penseurs du tournant du siècle et elle a abouti au relativisme esthétique qui règne toujours et dont le conformisme s'oppose à la découverte de l'invariant de l'effet de vie que l'on ne sait pas comment associer aux variants de l'idiosyncrasie des artistes et des œuvres³⁸.

Eh bien, la même aventure est arrivée au Vrai au vingtième siècle. Elle est typique dans le chef-d'œuvre de Pessoa. Il incarne parfaitement le drame de l'effondrement du Vrai.

Mais sa souffrance laisse un grand message : la condition humaine exige une stratégie pour être supportable. L'art en est l'une des meilleures.

[Marc-Mathieu Münch](#)

³⁸ Cf ma thèse d'Etat, *Le Pluriel du Beau. Essai sur sa genèse au XVIIIe siècle et sur l'émergence du principe de relativité de l'esthétique. France, Allemagne*. Une version abrégée a été publiée à Metz en 1991 par le Centre de recherche littérature et spiritualité. Il suffit pourtant d'admettre que l'œuvre d'art vivante combine, comme tout vivant, une individualité unique et l'appartenance à une espèce spécifique.

Obituários poéticos em *Além dos Ciprestes* (1991), de Viriato Moura

Resumo:

Viriato Moura é um escritor rondoniano com 20 livros publicados. Médico, jornalista, professor e artista plástico, sua literatura ainda é pouco conhecida. Isso posto, o presente artigo busca evidenciar uma de suas obras e uma de suas temáticas poéticas no âmbito da poesia: a morte. Para tanto, propõe-se um caminho analítico que parte da mitologia, da temática dualista vida/morte e das relações imagens-textos que compõem a obra *Além dos Ciprestes* (1991), uma das primeiras do autor. Espera-se, dessa forma, evidenciar como o jogo criador de Moura apresenta obituários poetizados.

Palavras-chaves: Viriato Moura, Morte, Iconotexto, Rondônia, Jogo Criador.

Resumé:

Viriato Moura est un écrivain né à Rondônia (Brésil) avec 20 livres publiés. Médecin, journaliste, enseignant et artiste plasticien, sa littérature est encore peu connue. Cela dit, cet article cherche à mettre en lumière une de ses œuvres et un de ses thèmes poétiques dans le domaine de la poésie : la mort. À cette fin, un parcours analytique est proposé qui part de la mythologie, du thème dualiste vie/mort et des relations image-texte qui composent l'œuvre *Além dos Ciprestes* [Au-delà des Cyprès] (1991), l'une des premières œuvres de l'auteur. On espère donc montrer comment le jeu créatif de Moura présente des nécrologies poétisées.

Mots-clés : Viriato Moura, Mort, Iconotexte, Rondônia, Jeu créateur.

Introdução

A popularização das tecnologias de informação, bem como os novos mecanismos de acesso a conhecimentos anteriormente inalcançáveis vêm, de alguma forma, atingindo todo o conhecimento social, político e intelectual da literatura. No Brasil, o cânone está sendo revisto com base em descobertas de textos e na divulgação deles. Por conseguinte, a nova História Literária passa a referenciar autores negros, autoria feminina desconhecida e autores ditos regionais.

Se, de um lado, o regionalismo está ligado a imagens, temas e estilos escritos e orais de determinada região do Brasil, de outro lado, também são considerados regionais autores que não são conhecidos no grande circuito de difusão, avaliação e reconhecimento da literatura, ou seja, na universidade, na escola e nos prêmios institucionalizados. Esse é o caso da maioria dos autores amazônicos como Viriato Moura.

Viriato Moura nasceu no Acre (Xapuri), em 1950, mas sempre viveu em Rondônia. É um profícuo autor das terras do Rio Mamoré, que escreveu mais de vinte livros, entre eles, *Fragmentos existências* (1988), *Implosões – versos e traços* (1989), *Além dos Ciprestes* (1991), *Haicais Mutantes* (2016), *Labirinto com rota de saída* (2017), *Descontos - nano e microcontos* (2018), *Abra-se para poesia: aldravias* (2019) e *Imersões no talvez* (2020). Além de obras literárias, versou sobre seu ofício – a medicina –, e igualmente se dedicou ao jornalismo e às artes plásticas – nesta área, alcunhou o estilo “planimorfismo”, no qual as figuras e imagens são arranjadas ou compostas exclusivamente por planos.

Considerando a densidade do autor, este texto será dedicado à obra *Além dos Ciprestes* (1991). Estuda-se aqui uma temática cara à vida e ao ofício do médico-escritor: a morte. Interessa saber de que forma ela aparece disposta na antologia poética. Para isso, o presente artigo aborda as reminiscências mitológicas de Moura, a dualidade da vida/morte e as relações texto-imagem da obra.

Vale a pena mencionar que *Além dos Ciprestes* (1991) é composta de 45 poemas de diferente extensão, em versos livres e acompanhados de 19 figuras executadas pelo próprio autor – à exceção de uma fotografia creditada a Marcos A. Grutzmacher. Tal conjunto de iconotextos remete à atmosfera dos questionamentos sobre a morte e seu entrelaçamento com a vida em muitos aspectos e situações. Esse efeito de vida causado no leitor se dá pelo “jogo criador” de Viriato Moura que, nas palavras de Marc-Mathieu Münch (2019, p.153), é “um jogo do artista com o(s) material(ais) escolhido(s) para criar uma forma original”, tal como vê-se a seguir.

Das alusões mitológicas: personificações e representações da morte

Segundo a mitologia grega, Cipárisso, rapaz filho de Télefo, pediu aos deuses para chorar eternamente, após matar involuntariamente seu veado de estimação. Os deuses o transformaram num cipreste – árvore simbólica da tristeza (KURY, 1990, p. 381). À luz dessas informações, Moura compõe pelo menos três poemas com referências diretas a mitos gregos. “Momento de Tanatos” é um deles, no qual é possível tecer algumas considerações acerca da morte:

Tanatos,
Deus misterioso,
Que galopa do alazão das trevas,
Com seu manto opaco e negro.
Que faz chorar os ciprestes
No caminho da extrema morada
Que nasceu nos confins do fim
E investe contra o começo.

Tanatos,
Deus maldito
Que espreita na encruzilhada do tempo
E espera o contratempo.
Que incita negligência e imprudência
Que busca no acaso o seu momento fatal:
Momento de Tanatos!
Deus do medo
Que chega irado
Exalando putrefação.
Para esfriar o calor da existência,
Suprimir a derradeira expressão,
Silenciar o suspiro final,
Matar a última esperança.
(MOURA, 1991, p. 83)

Na mitologia grega, Tânato ou Tânatos era a personificação da morte, representada por uma nuvem prateada, capaz de arrebatá-las vidas (KURY, 1990, p. 1756). No poema, o nome é sucedido pelos apostos “Deus misterioso” e “Deus maldito”, de valor também metonímico, tal qual “Deus do medo”, que surge mais adiante, na segunda estrofe. O verso “Que faz chorar os ciprestes” desvela uma relação com o título do livro, *Além dos Ciprestes*. A partir disso, pode-se inferir que os ciprestes dão margem a uma interpretação simbólica da morte, germinada no cerne de cada poema. De acordo com Jean Chevalier e Alain Cheerbrant:

Cipreste. Árvore sagrada para numerosos povos. Graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida (cipreste-tuia). Para os gregos e romanos, estava em comunicação com as divindades do inferno. É a árvore das regiões subterrâneas. E está ligada por isso mesmo ao culto de Plutão, deus dos infernos. Orna, também, os cemitérios. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 250)

Outrossim, a palavra “Além” pode ser compreendida por meio de duas formas distintas. Em primeiro lugar, como advérbio, o termo adquire sentidos ligados à localização (aquilo que está no lado oposto; que está para o lado de lá). Em segundo lugar, o “Além” é definido como substantivo masculino (o mundo dos mortos; o mundo em que os espíritos habitam). Seja como for, prevalece a ambiguidade terminológica, reforçando a invenção e o domínio poético do autor.

Do ponto de vista formal, a segunda estrofe do poema é constituída por rimas externas (Tempo/Contratempo), (Impudência/Existência). Quanto a essas rimas, faz-

se necessário ressaltar a palavra (Negligência), que incide sobre uma rima interna. Putrefação/Expressão e Fatal/Final arrematam o conjunto das rimas externas. Nos quatro últimos versos (*Para esfriar o calor da existência/Suprimir a derradeira expressão, /Silenciar o suspiro final, /Matar a última esperança*), os sons sibilantes incididos pelas consoantes (S, X e Ç) materializam a gélida iminência da morte. Tanatos se aproxima exalando putrefação e dá seu golpe final com a reiteração em T, pulsante e eclodida no transcorrer do poema (*Matar a última esperança*). Assim, forma e conteúdo se entrelaçam dando força ao jogo criador do autor.

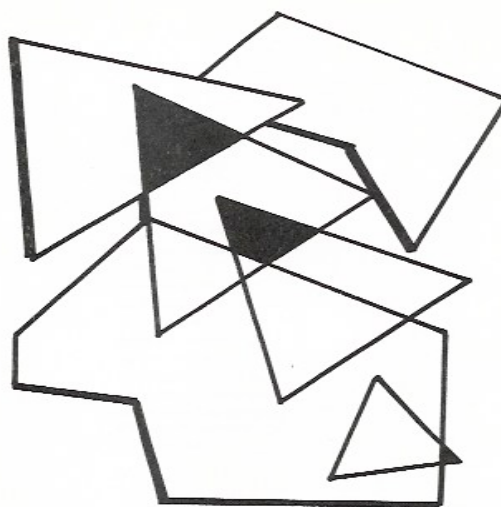
No poema “Agonia de Narciso” apreende-se mais uma alusão à mitologia. Nesse caso, a morte não é personificada tal qual em “Momento de Tanatos”. Em uma quadra, o poema pode ser interpretado como uma refração do mito grego, com os traços modernistas do autor:

Que razão haveria
para mais viver,
se todos os espelhos
estão quebrados?...

(MOURA, 1991, p. 28)

O texto faz uma associação entre o mito de Narciso – personagem que se apaixonou pela própria imagem – e a busca pela identidade ou de identificar-se com algo. Sem os meios (*os espelhos estão quebrados*) para que a identificação aconteça, não há mais objetivo de viver; logo, isso é uma agonia. Na página posterior, repara-se a transposição do poema para o desenho (Figura 1), elaborado pelo próprio autor. Tal como em seu poema, no desenho de Moura desencadeia-se, visualmente, um estilhaço de imagens cujos ângulos geométricos (triângulos) e pontiagudos remetem ao espelho quebrado.

Figura 1



(MOURA, 1991, p. 29)

Na imagem feita por traços grossos e finos, há quatro triângulos que parecem remeter aos quatro versos do poema. É interessante destacar que os triângulos estão todos na mesma direção, assim como os quatro versos se unem em uma só ideia que ressignifica ou mesmo define o título. As imagens próximas aos triângulos – que parecem estar na parte de baixo deles – dão continuidade à figura em seu formato fragmentado, ocasionando a ideia de finitude de pensamento e de reflexão – algo que acontece igualmente ao final da leitura do poema. Inclusive, a sobreposição de tais figuras despedaçadas parece remeter à mesma sobreposição do título do poema ao poema em si – ou seja, é no todo verbal (título e versos) que o sentido acontece. Dessa forma, é por meio da leitura do poema e da imagem, em paralelo, que se depreendem correspondências.

O poema “Inocente” encerra a tríade de textos atravessados por alusões à mitologia:

Jazia ali...
Inerte
e fria:
Uma flecha
Tra[n]sfixara-lhe
o coração
e a vida!...
Libertem Cupido!
Cupido não teve culpa.
(MOURA, 1991, p. 73 *sic*)

A figura de Cupido é evocada como culpada do sofrimento do coração. Ao passo que se alude à vida em sofrimento amoroso, do mesmo modo, a morte de um amor é anunciada por meio do sofrimento. Sofrer deixa o ser inerte, preso em uma só sensação: o amor que acaba, morre e desfalece. Nota-se que todo esse padecimento do ser que jaz inerte é em virtude de uma flecha:

A flecha é o símbolo da penetração, da cobertura. A flecha simboliza também o pensamento, que conduz a luz e o órgão criador, que abre para fecundar, que desdobra a fim de permitir a síntese... é ainda o traço de luz, que ilumina o espaço fechado, porque o abrimos. Ela é, igualmente, assim como a escada, símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 435)

De fato, é impossível negar que tanto a mitologia quanto o vocábulo escolhido por Moura não remetam à morte – desde as formas mais explícitas até as mais implícitas, como no poema “Inocente”. Além da mitologia, tal temática também se faz presente de outra maneira, discutida na sequência.

Banalidade da vida e exposição da morte

A morte, assim como a vida em óbito, pode ser compreendida como um *leitmotiv* nos poemas. Logo, são possíveis leituras poéticas de Moura a partir do que se nomeia banalidade da vida e exposição da morte nos seguintes poemas: “Cena de um Suicídio”, “Notícia” e “Aniversário”. Entende-se aqui banalidade da vida como insignificância do ser e exposição da morte como evidenciação do obituário.

“Cena de um Suicídio” é o nome do poema que abre o livro, apresentando a morte como um fio condutor no transcorrer dos demais textos. A distribuição dos versos direciona o leitor à construção de uma imagem verticalizada e decrescente, conforme se nota ao ler o quarteto:

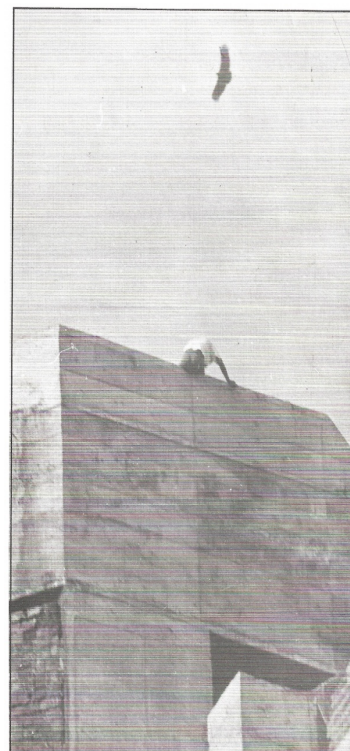
No alto,
Um urubu sobrevoa
A iminência da morte...
E espera o momento de degustá-la.
(MOURA, 1991, p. 15)

O poema disposto em versos livres, sem regularidade métrica, capta uma cena totalmente aberta e ampla. A alusão ao suicídio se dá devido à sugestão do título, construindo um processo de contiguidade entre o título e o poema propriamente dito. Ademais, sua característica narrativa é perceptível pelas sequências de versos, conferindo-lhes unidade semântica. Nesses versos, percebe-se a vinda da morte por meio de imagens e símbolos do campo semântico da morte (urubu, suicídio, espera). Soma-se a isso a descrição de uma ambiência da vida de forma mais irrisória, mínima: a existência resumida à comida (*degustá-la*) de um observador (*urubu*) que se nutre de carne putrificada.

No desfecho, emprega-se uma figura metonímica, ao substituir o/a suicida pela morte, o concreto pelo abstrato: a morte será degustada, afinal. A tragicidade e a banalidade expostas são projetadas em uma fotografia na página anterior à do poema.

A imagem que funciona como prenúncio do poema alude ao ambiente evocado verbalmente (no Alto), à ave (urubu) e à suposta situação de “Iminência da morte”, já que a figura de uma pessoa parece sugerir um suicídio. É interessante notar que a perspectiva vertical da fotografia, bem como os elementos narrativos do enquadramento

Figura 2



Fotografia de Marcos A. Grutzmacher (MOURA, 1991, p.

(personagem = pessoa, lugar = um prédio, ação = corpo sugerindo salto / urubu sobrevoado) dão um efeito de complementariedade e, igualmente, de ampliação de compreensão ao poema.

Ao contrário do poema anterior, em “Notícia”, o poeta simula a retórica jornalística para ironizar a própria dinâmica do jornalismo sensacionalista.

Precisa-se
de sangue
para imprimir
os jornais de manhã.

– Olha o jornal!
“Mulher mata o marido
com 10 facadas”

– Olha o jornal!
“Sete mortos na chacina do Roque”

Precisa-se
de mais sangue
para transfundir
mais mortes.

– Olha o jornal!...
(MOURA, 1991, p. 23)

Nesse texto, afora o elemento narrativo, existe a inserção do discurso oral, característico da prosa e do texto dramático e menos comum na poesia moderna. A sobreposição dos versos que emulam a fala do jornaleiro: “Olha o jornal!” eclodem no poema, trazendo a fatalidade enunciada aos berros nos versos seguintes: “Mulher mata marido com 10 facadas” [...] “Sete mortos na chacina do Roque”. Os numerais (**10** facadas e **sete** mortos) exercem a função chocante e fatalista empregada nos meios de comunicação que propagam as tragédias cotidianas. Finalmente, as estrofes iniciadas por (Precisa-se de) vão ao encontro dos anúncios de empregos que estampam as seções dos classificados.

Pode-se, portanto, estabelecer analogias entre “Notícia” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Em seguida, apresenta-se o poema de Bandeira:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num

barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado. (BANDEIRA, 1986, p. 107)

Os textos se aproximam pela lógica do simulacro, por meio da qual os autores se utilizam retoricamente de jargões do jornalismo, seja pelo breve caráter descritivo, seja pelo modo exagerado, no poema de Moura, e banalizado, em Bandeira, para causar um efeito similar à forma de como as notícias são arrojadas publicamente. Além disso, ambos fazem menções a referências locativas: “morro da Babilônia”, “bar Vinte de Novembro”, “lagoa Rodrigo de Freitas”, no caso de Bandeira; já em “Notícia”, faz-se alusão ao Roque, bairro localizado no município de Porto Velho/Rondônia.

Nesse sentido, é possível pontuar uma dinâmica paradoxal na construção dos poemas, pois existe uma identificação dos lugares, ao passo que os sujeitos são anônimos. Ainda que João Gostoso seja nomeado, ele representa um sem-fim de personagens transeuntes, apelidados por uma multidão que não o (re)conhece, senão pela alcunha. A comparação entre os poemas permite observar uma aproximação temática e formal entre os poetas. Em relação a isso, destacam-se o teor narrativo, a apreensão de cenas comuns inseridas na irregularidade métrica dos versos livres e a temática do óbito de pessoas. Pode-se imaginar que Viriato Moura teria lido Manuel Bandeira. As semelhanças levam a acreditar que sim.

Em “Aniversário”, outro poema de Moura, a morte é elucidada a partir de um plano material, físico em situações sociais da vida cotidiana:

No chão
jaz inerte
um corpo
com o crânio esfacelado
e o ventre rasgado.
Do chão,
levanta-se um morto
para saber da vida.
Os jornais do dia
anunciam seus anos
de falecimento.
Hoje, ao cair da tarde,

apagará mais uma velinha
ao som de “parabéns pra você”
e festa com salgadinhos
e bebidinhas.
(MOURA, 1991, p. 31)

Nesse texto, a morte tem elementos concretos: o corpo inerte, o crânio esfacelado e o ventre rasgado. Percebe-se a construção de uma fisiologia da morte, ao contrário da morte abstrata evocada no poema “Cena de um Suicídio”. De certo modo, o poema pode ser lido sob o viés de Mikhail Bakhtin (2010, p. 17), no que concerne à vida como um fenômeno cíclico e cósmico. Ou seja, a morte faz parte desse ciclo, pois finaliza a esfera que compreende o mundo material-corporal. Esse elo entre vida e morte é invertido no poema, uma vez que primeiro se vislumbra a cena da morte, transcorre-se o dia, e ao final, há uma cena de aniversário, que remete ao nascimento; o poema é encerrado com uma sequência de trivialidades, intensificadas pelo uso do diminutivo nas palavras “salgadinhos e bebidinhas”.

Além de tudo, a narrativa tem algumas temporalidades: a mostra do corpo morto, o seu anúncio no jornal e o aniversário de mais um corpo em vida. Pode-se dizer que o poema trabalha com uma história corporal cíclica, que pode ser lida pela tríade morte-memória-aniversário. Nos três espaços do poema – chão, jornal e festa –, a vida é mediocrizada, e a morte é elucidada com vigor. No chão, o crânio esfacelado; no jornal, o tempo de óbito contabilizado; na festa, o fim do dia, o fim de um ano de vida e o início de outro. Tudo isso se dá pelo anonimato dos corpos evocados – não interessa saber quem são, mas tão somente que estão no ciclo da dualidade vida/morte.

Cenas, imagens, figuras tais como as do poema anterior são visíveis na antologia de Viriato Moura não apenas na sua forma verbal, mas igualmente na sua forma figurativa e gráfica – como se verifica com maior realce na próxima seção.

Iconotextos de obituários poéticos

O Iconotexto, segundo Liliane Louvel, é uma zona de transição entre imagem e texto. Ele funciona

[...]como um *bi-média* sobre o modo binário, modo clássico da variação do texto, de acordo ou em desacordo com ele, um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem. De onde surge a ideia fundamental e frutuosa, sugerida pelo sentido primeiro de *méta-phore* (“Conduzir além”), a da “transposição” (LOUVEL, 2006, p. 195).

Na antologia poética de Viriato Moura, as imagens que acompanham alguns poemas são ritmadas pelo texto poético. Não se sabe quem veio primeiro: poemas ou imagens. Entretanto, é inegável que ambos conversam entre si e com o todo da antologia. Vale ressaltar que as imagens estão em página solo e são construídas por meio de traços finos ou grossos em preto e branco – o que de certa forma pode remeter à binaridade vida-morte, temática central do livro.

Contrapondo-se ao poema de abertura (Cena de um suicídio) – visto anteriormente –, em que havia uma visão vertical, do alto, no poema seguinte, a morte está projetada no corpo estatelado horizontalmente:

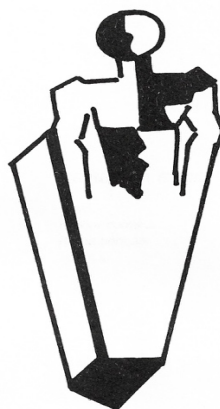
Corpo presente

SALA
FRIA
EX-
ALA
CALA-
FRIO
MESA
TESO
POSTO
MORTO
DE-
POSTO

(MOURA, 1991, p. 76)

Em “Corpo Presente”, a tensão entre conteúdo e forma é levada à exaustão. Único texto da coletânea disposto em caixa alta, delinea a imagem de um morto. Isso é confirmado até mesmo pela figura ao lado do poema:

Figura 3



(MOURA, 1991, p. 77)

O recurso da caixa alta contribui para a construção de um aspecto visual do poema, por meio do qual se sugere a imagem de um corpo na distribuição das palavras, posicionado em decúbito dorsal. Outrossim, o título do poema permite essa leitura: um corpo presente no campo temático e formal. Na sequência, apresenta-se o poema alinhado horizontalmente, a fim de ilustrar o argumento, bem como a própria imagem:



Afora essas questões, o poema tem caracteres fonéticos escalonados, que podem ser interpretados com base em uma fricção sonora: (Sala/Fria/Ex-/Ala/Cala). As palavras selecionadas integram os cinco primeiros versos. Neles, é perceptível a intensificação da vogal “A” oral, produzindo uma assonância clara e aberta. Em contrapartida, a partir da segunda metade do texto, verifica-se a vogal “O”: *Teso/Posto/Morto/De-/Posto*. Evidentemente, a mudança das vogais “A” e “O” alude a uma gradação do claro ao escuro, que pode ser vislumbrada como a introdução de um corpo que passa de uma mesa para uma gaveta mortuária, possivelmente em uma sala de necropsia. Desse modo, o poema inicia-se com uma imagem aberta e clara (Sala) e encerra-se paulatinamente na escuridão total de uma gaveta (Deposto). Por fim, a aliteração em T, consoante oclusiva, causa um efeito lúgubre para o arremate dos cinco últimos versos. Tal acontecimento verbal é transladado em imagem ao se perceber que a figura do corpo se torna um caixão/caixa/gaveta na apreensão do desenho em detalhes com maior intensidade no quase retângulo preto final da imagem.

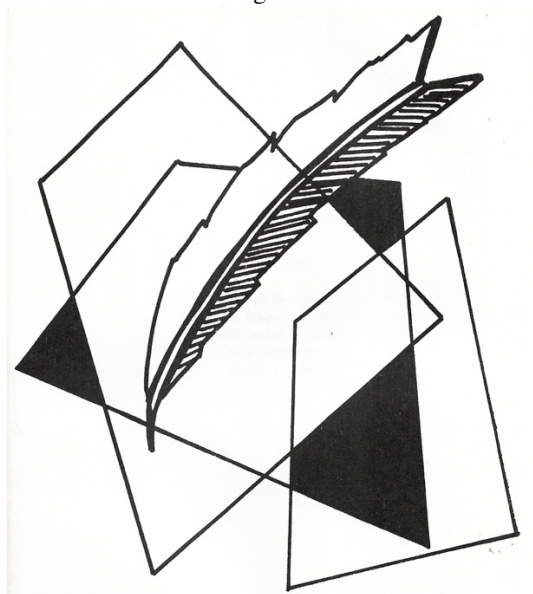
O poema “Sopro”, cingido por uma duplicidade semântica, diz o seguinte:

Página em branco
 é folha morta
 que a escrita pode dar
 vida – até imortalidade.
 Ou sepultar de vez.
 (MOURA, 1991, p. 36)

Uma das características que mobilizam o texto é seu aspecto metalinguístico. Os vocábulos transitam por meio da correlação entre escrita e vida. O primeiro verso

sugere a manifestação do processo criativo para que, na sequência, os versos confluam em terminologias articuladas à vida e à morte. O próprio título permite vislumbrar essa interpretação, tendo em vista que sopro contém expressiva carga semântica, evocando simultaneamente princípio e finitude (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 851). Ademais, sopro também pode ser compreendido como criação artística, mais especificamente no que condiz à instância poética. Logo após esse poema, segue-se a figura:

Figura 4



(MOURA, 1991, p. 37)

Na imagem, tem-se papéis sobrepostos e uma pena centralizada. O papel principal está totalmente em branco, inclusive nos seus momentos de intersecção/sobreposição. As figuras (pena e papéis) remetem ao tema da escrita. O papel negro que está em branco apenas nos momentos de intersecção dos outros papéis brancos dá um tom de binaridade do claro/escuro- preto/branco, ou seja, do momento em que se tem a ideia e do momento em que não se tem ideia alguma. A pena também é binária, apresentando um lado totalmente liso (de uma cor só, o branco) e outro lado com traços (“cor não-homogênea”).

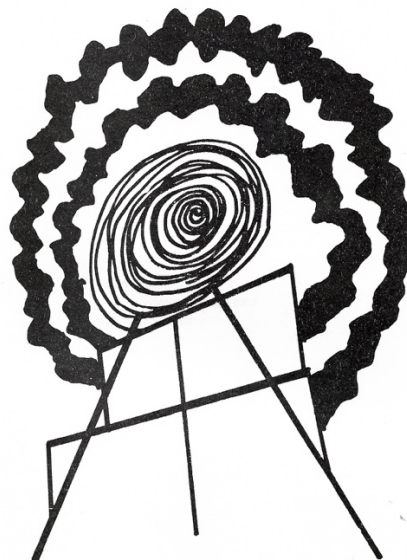
Destaca-se, entretanto, que a disposição das folhas e a própria remissão material da ideia de pena sugerida pelo desenho levam o observador a imaginar um certo movimento, um sopro, um vento. Algo que não está parado, embora em preto e branco. Os objetos em sua forma estática podem não ter vida, podem estar mortos, todavia, o sopro (a disposição, a sugestão de movimento) leva a uma interpretação de vida, de existência e presença. Mais uma vez, imagem e texto se fundem à leitura, em

conjunto do verbal ao figurativo e do figurativo ao verbal. Ao mesmo tempo, estão presentes a morte do texto e a vida da escrita.

Em “Enigma terminal”, elos iconotextuais também são explorados pelo autor-artista plástico:

Que mistérios habitam
Além dos ciprestes? ...
Não há sinais seguros
De límpidas auroras
Ou de noites sem fim.
Há apenas sobrenaturais
dúvidas...
(MOURA, 1991, p. 50)

Figura 5



(MOURA, 1991, p. 51)

Este poema também faz alusão ao título da obra e à figura do cipreste. Percebe-se o tom triste do eu poético. As palavras “além”, “mistérios”, “auroras”, “sobrenaturais” e o advérbio “noites sem fim” criam um sentimento de enigma, de oculto, de impenetrabilidade, charada, desconhecimento com base em um campo semântico místico. O eu poético se questiona sobre a vida e o além da vida. O poema oferece antíteses - “sinais seguros/ sobrenaturais dúvidas”, “límpidas auroras/noite sem fim” -, além de frases retóricas - “Que mistérios habitam além dos ciprestes?” / “Há apenas sobrenaturais dúvidas”. Todo esse tom de mistério é translocado para a imagem em antíteses de cores e traços grossos e finos. O círculo central é uma espiral policêntrica que, na matemática, tem uma simbologia de infinito e mistério. Os três traços que a sustentam espiral dão centralidade ao desenho, bem como os dois grossos traços duplicados ao redor dela, em forma de nódoas continuadas, com se fossem uma espécie de aura ou mesmo a aurora clara, límpida que aparece verbalmente no poema.

Isso posto, a imagem também apresenta quatro quadrados. O quadrado é o símbolo da terra, do universo criado, a antítese do transcendente. Simboliza a parada ou o instante antecipadamente retido, ou, em outros termos, pode também ser visto como a estabilização da perfeição (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 751). Portanto, há também a soma de tons de enigma que o poema traz aos leitores. Até mesmo as reticências, que podem ser vistas como uma pausa do leitor para continuar

tal pensamento, parecem ter sido transpostas em imagem pelo impacto que a sua leitura traz: a busca pela compreensão de tais símbolos em conjunto e dispostos graficamente. Há de se sublinhar, ainda, que a morte aparece como tema (no poema e no desenho) da forma mais abstrata possível: mistério, enigma, incógnita, alegoria.

Conclusão

Além dos Ciprestes (1991) é apenas uma das obras de Viriato Moura. A temática da morte em suas múltiplas facetas é explorada gráfica e verbalmente como se mostrou ao longo do artigo. A escrita do autor é ampliada em imagem a partir da mesma cor e do mesmo fenômeno no suporte livro: a união de traços que abundam em imagens. Todos os textos apresentam tons impessoais com extrema atenção ao uso recorrente das reticências e de perguntas/frases retóricas.

A união entre os títulos e as estrofes dão coerência e amplificam os sentidos que orbitam implicitamente a essas partes distintas. Em outras palavras, existe um campo interpretativo proposto pela totalidade provocada pela soma dessa combinação. A morte, para além de temática, produz uma poética, e essa hipótese ganha força quando se considera a unidade semântica articulada ao vocabulário selecionado pelo escritor. Em suma, os poemas aludem à morte, entretanto há um movimento de reflexo que não incide necessariamente sobre a morte em si, mas sobre a apropriação de termos que remetem a ela ou mesmo ao ciclo que retesa vida e morte em múltiplas situações do cotidiano.

Numa visão holística, pode-se dizer que essa antologia de Moura faz do jogo criador um forte viés para que o efeito de vida da poesia seja despertado em seus leitores. Ademais, a morte – como tema e efeito poético – é compreendida não somente de forma carnal, mas igualmente abstrata, enigmática, sentimental, mística, social, política, ontológica, icônica, gráfica e verbal. Em síntese, na pena-bisturi desse médico-artista plástico, a morte é um obituário poetizado para além dos ciprestes.

Dennys Silva-Reis ¹

Anderson Ricardo Nunes da Silva ²

¹ Professor e pesquisador na Universidade Federal do Acre (UFAC) e na Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

² Especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís (FESL), graduado em Letras-Português pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16 Ed. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- KURY, M. G. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. (Tradução: Luiz Cláudio Vieira de Oliveira) In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.
- MOURA, V. *Além dos ciprestes*. Porto Velho – RO: Editora Gênese, 1991.
- MÜNCH, M-M. *A beleza artística – a impossível definição indispensável*. Tradução Helana Bonito Pereira. São Paulo: Mackenzie, 2019.

Étude «en échos» de l'art photographique de Sebastião Salgado

Résumé

Cette contribution étudie dans une démarche comparatiste le génie de Salgado. Certaines de ses photographies sont confrontées d'une part à d'autres œuvres plastiques et d'autre part à l'effet produit sur les spectateurs. Cela met en valeur le raffinement avec lequel l'artiste se sert des techniques connues de la photographie comme le portrait, le noir et blanc, la diagonale, le point de vue inattendu, l'ambiguïté, sans oublier le sens moral du geste humain.

Abstract

This contribution takes a comparative approach to Salgado's genius. Some of his photographs are compared with other works of art on the one hand and with the effect on the viewer on the other. It highlights the sophistication with which the artist uses known photo-graphic techniques such as portraiture, black and white, diagonal, unexpected viewpoint, ambiguity, and the moral significance of the human gesture.

Que peut-on encore dire de Sebastião Salgado qui n'ait été déjà dit?

En toute une carrière de photographe, nous avons tous eu le temps d'apprécier l'humaniste, l'homme de convictions, l'écologiste, l'artiste – c'est-à-dire en fait, l'Homme.

La théorie de l'« effet-de-vie » de Marc-Mathieu Münch ne s'était pas encore beaucoup appliquée à la photographie, à cause du pré-supposé de réalité. La photo serait toujours « vraie » : je regarde donc je suis, en quelque sorte, ou pour le dire autrement : je photographie donc cela est.

Il est à noter au passage que chacun est ou a été un jour photographe, donc si chacun est créateur, comment reconnaître « le » photographe qui va apporter quelque chose ? Et qu'apporte-t-il ?

Simple mécanique fixant du réel, « l'effet-de-vie » de la photo en serait donc, en quelque sorte, « inévitable » ? C'est après tout parce qu'on est sûr que la photo agira sur celui qui la regarde qu'on la montre – et peut-être même qu'on l'a prise... Mais

parfois, à l'inverse, on assiste à des scènes réelles tellement incroyables, si surprenantes ou si parfaites, qu'on a du mal à y croire.

Or pourtant il y a du chemin entre le document et l'art ! *La photo est pour moi une écriture. C'est une passion, car j'aime la lumière, mais c'est aussi un langage, très puissant*, dit Salgado¹. Qu'est-ce que le photographe a comme outils pour ajouter du sens à une réalité qui, par définition, en est déjà saturée ?

Autre paramètre, celui du temps. L'écriture (et la lecture) ont une durée et c'est une durée longue. La peinture, la sculpture, une pièce musicale, la danse, aussi. Mais la photographie, c'est l'instantané. Compte-tenu de cette particularité, est-elle donc vraiment la réalité ? Est-elle donc vraiment de l'art ?

Enfin, [...] *lorsque nous approchons une œuvre d'art, nous cherchons à entendre la voix de l'artiste. [...] entendre une voix dans ce qu'elle a d'unique, tel est l'un des grands plaisirs de l'expérience artistique. Et quand cette voix possède une force exceptionnelle, au point d'exalter son sujet, nous éprouvons une joie rare entre toutes, celle de la transcendance*².

Nous allons essayer d'envisager ces questions dans une stricte démarche comparatiste, c'est-à-dire en associant autant que possible le large champ d'exploration des photos de Salgado à d'autres représentations de même nature, sujet ou procédé et en étudiant ce qui s'en dégage.

Neuf « échos » donc plutôt que confrontations, c'est-à-dire neuf réverbérations : de la réalité à l'œil photographiant, de la réalité à l'image, des images entre elles, des images au spectateur, etc. Comme l'écho musical, « réflexion » en tous les sens du terme, perception « avec délai » aussi, dynamique reconstruite à partir de morceaux de nos mémoires. La photographie, une anamnèse ?...

Le premier écho posera la question-clé du récit de la représentation : le spectateur est-il toujours certain de voir ce qui est à voir ?

Les deux suivants nous parlerons du groupe en tant qu'échantillon ontologique d'humanité ; puis de l'activité humaine.

Le quatrième écho s'intéressera au geste, élément graphique entre enfer et paradis.

L'ambivalence cachée/montrée du portrait consenti sera notre cinquième écho.

La monumentale part que Salgado réserve aux paysages nous occupera ensuite, avec ses constantes : intemporalité, vastitude, transcendance.

Les échos sept et huit porteront sur quelques ruses de la fabrique de l'image et éléments de style récurrents.

¹ SALGADO, Sebastião, *De ma terre à la Terre*. p.49.

² Salman RUSHDIE in *Salgado, Territoires et Vies*, p.10, catalogue BNF de la galerie photographie 2005 (année du Brésil)

Nous terminerons un peu différemment, par une évocation de Salgado-le-Brésilien, en une revue de symboles assumés.

Mais c'est tout-à-fait volontairement que nous n'entrerons pas dans les polémiques de l'esthétisme, ou du photo-journalisme militant. Elles ne sont non seulement pas le sujet de cette étude, mais encore à notre avis réductrices envers Sebastião Salgado qui s'en est expliqué ainsi : *Certains disent que je suis un photojournaliste. Ce n'est pas vrai. D'autres que je suis un militant. Ce n'est pas vrai non plus. La seule vérité, c'est que la photo est ma vie*³.

Enfin, nous nous excusons par avance du manque de présentation des photos, qui bien que tout-à-fait essentielles ne sont présentes ici que comme support à notre étude et renvoient évidemment aux publications et expositions de référence dont elles sont tirées⁴.

1 - Quelle histoire! Image et vérité

Une toute jeune fille, assise sur un bout de bois. Quelques colliers pour tout vêtements. Elle attend, immobile sur le sol en terre battue (voir photo d'une jeune indienne in *Amazônia*, p.98).

C'est la photo d'un mystère total ! Mais inquiétant.

Tout d'abord on ne comprend pas, car on ne voit pas son visage caché par ses cheveux. On dirait un mannequin abandonné dans une vitrine et disloqué : le corps vers nous et la tête vers l'arrière à 360°. Ce n'est que dans un deuxième temps que l'on réalise qu'une longue frange bien peignée recouvre tout le visage.

Mais on ne comprend pas plus ce qu'elle fait là, dedans-dehors, au centre de l'obscurité absolue d'une sorte de case sans fenêtre, mais léchée par un rayon de vif soleil entrant de l'unique porte.

La pose statique, les jambes jointes expriment la patience. Les mains l'une sur l'autre, les genoux et les chevilles serrées de bandelettes, le renoncement, une certaine souffrance.

Oui, il y a dans ce non-portrait (sans visage) d'une jeune fille une impression de malaise qui ne nous lâchera plus. On met alors des mots durs sur ce que l'on voit : une séquestration, des sévices corporels qui gonflent ses mollets et bandent ses yeux, un billot, des liens, l'abandon et le dépouillement total. Evidemment on s'attend au « sacrifice », porté à la fois par l'âge de la jeune vierge, sa réclusion et l'abandon de ses membres selon la représentation chrétienne classique des *Ecce Homo*...

³ Sebastião SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p. 52

⁴ Sebastião SALGADO, *L'Homme et l'Eau*, Ed. Terre Bleue, 2005 ; *Genesis*, Taschen, 2013 ; *De ma terre à la Terre*, Presses de la Renaissance, 2013 ; *Terres de Café*, La Martinière, 2015 ; *Amazônia*, Taschen, 2021.

Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik nous raconte une histoire en mots aux mêmes échos que cette histoire en image . *J'ai attrapé le tout petit poignet de la jeune fille et l'ai entraînée de l'autre côté de la route. [...] Une voiture s'arrête. [...] (Le conducteur sportif) m'interpelle. Au loin j'entends le bruit de ferraille d'un autre camion. J'attrape le poignet de la petite. Elle se débat. De sa robe bleue, mal fermée, un petit sein est sorti. Il faut faire vite. [...] Je tiens son poignet. Elle se débat, gémit doucement. « Venez, je vais vous offrir du chocolat. » La robe s'ouvre encore plus. Deux jeunes motards se sont arrêtés... [...] Le camion a donné un coup de volant et freiné de toutes les forces de sa mécanique. La fille hurle. Le sportif a claqué la porte de sa voiture. Les deux motards s'approchent, menaçants*⁵.

La description de cette scène laisse au lecteur peu de doutes sur son caractère de violence, voire de pédophilie. C'est exactement ce qu'en ont aussi compris les témoins sur place, conducteurs de la voiture de sport, du camion et gendarmes.

Sûrs que nos sens ne nous trompent pas, notre observation du monde à travers une image est forcément lourde de notre interprétation. L'absurde de la photo de la jeune fille ou de la scène routière ne peut pas se contenter d'échapper simplement à notre compréhension. *Tout recueil d'information est forcément partiel. Et l'observation morcelée provoque toujours une sensation de mystère et d'étrangeté. [...] Plutôt que de chercher à s'informer, le témoin intègre cette information réelle dans son système de pensée, dans sa représentation idéologique du monde et, le plus logiquement du monde, en arrive à une conclusion illogique, mais apaisante car conforme à ses désirs*⁶ ou à ce qu'il connaît.

Toute la scène du bord de route est désamorcée par l'arrivée d'une infirmière disant : *Ah, docteur ! Vous êtes arrivé à temps !* Instantanément le « violeur » devient médecin, le bourreau devient sauveur, l'enfant en danger si elle est attrapée devient en danger si on la lâche, l'innocente jeune fille raptée en chemin devient une autiste en pleine crise d'angoisse, inconsciente du danger et échappée du proche hôpital psychiatrique – et les témoins menaçants sourient !

De ce point de vue, l'image est plus pauvre en outil que le langage. On pourrait aussi dire que sa charge émotionnelle étant plus puissante, elle ne se désamorce pas si facilement. Il faut que Salgado y ajoute une longue légende, expliquant que chez les Xingù du Mato-Grosso, les jeunes filles à leur puberté vivent un an dans une case spéciale, hors de toute lumière et de toute sociabilité, dont elles sortiront au cours d'une fête, pour être « présentées » à leur village en tant que « bonnes à marier ». Une seconde naissance, en somme, cette fois en tant que femme.

⁵ Boris CYRULNIK, *Mémoire de Singe et Paroles d'Homme*, Coll. Pluriel Hachette 1983, p.67

⁶ Id, p.68.

*L'évènement psychique est tellement reconstruit par la personnalité de celui qui le perçoit que, bien souvent, il apporte plus de renseignements sur la structure mentale de celui qui observe que sur la chose observée*⁷.

Ainsi si l'étrangeté de cette photo demeure, après ce complément d'informations notre malaise s'apaise. Nous pouvons alors, et alors seulement, remarquer également le dos droit qui dit la fierté d'accéder au monde des adultes, la sérénité de l'acceptation de ce rite de passage, la sollicitude et la tendresse de celles qui ont coiffé la jeune fille de manière à préserver ses yeux d'une brûlure que causerait inévitablement une lumière trop brutale après cette longue obscurité.

Nous admirons dans l'art du photographe, la pureté de cette esthétique du dépouillement qui convient si bien à ce nouveau commencement. Entre ombre et lumière, c'est la parfaite définition de l'état physique et psychique de cette jeune fille. Le rayon de soleil frappe ses pieds. Ce sont eux qui la libèreront en courant hors de la hutte, entre les deux garçons venus chercher la jeune fille encore chancelante pour la faire pénétrer dans sa nouvelle vie.

*Enfin, s'il n'y avait qu'une seule question [...] ce serait : « Comment fait-on pour observer ? »*⁸ peut-on se demander avec le neuropsychiatre...

2 - Tout groupe est-il une humanité?

Le portrait de groupe est cadré serré sur huit hommes d'âge mûr. Ils nous regardent et nous les regardons, à distance respectueuse et hauteur d'homme (voir la photo « Indiens du Haut-Xingu », in *Genesis*, p. 476-477).

C'est un portrait consenti et posé. Certains se sont peints, d'autres se sont fait des ornements de plumes aux bras, les deux plus âgés portent des toques en fourrure de jaguar, un tient un bâton. A l'évidence, ces hommes se sont faits beaux et sont fiers de ce qu'ils sont.

Mais qui sont-ils ? Des chefs ? Est-ce un portrait collectif d'autant d'individualités, ou véritablement d'un groupe ?

Comparons-le aux maîtres hollandais du genre, par exemple à la peinture de « La Maigre Compagnie » (1633-37) de Franz Hals et Pieter Codde, qui est au Rijksmuseum d'Amsterdam.

⁷ Id, ibid.

⁸ Id, p.69.

Dans la Hollande du XVII^{ème} siècle, les hommes aussi ont une haute opinion d'eux-mêmes et posent, frontalement, avec une certaine complaisance. Le groupe est également statique, certains assis, sur un arrière-plan strié de bâtons.

Mais là s'arrête la comparaison. Les miliciens du capitaine Reynier Reael sont des individus, flamboyants ou discrets, mais sans cohésion, et notre regard flotte de l'un à l'autre, au gré des taches de couleurs et des poses avantageuses.

Au contraire, une grande unité et une grande force se dégagent de la photo de Salgado. Sans démarcation de sol et liés par le noir du fond, les hommes font bloc autour de l'homme assis au centre, plus grand, plus paré, et dont la statique même renforce la présence.

Il n'a pas besoin d'une pose « baroque » semi-retournée ni de pinceaux de lumière pour attirer l'attention. Il est, central, mais seulement un parmi ses pairs, tous luisants doucement sous un éclairage uni. *Pas de sentimentalisme dans les images [...] que nous présente Salgado, pas de « glamour » non plus, et pourtant la puissance organisatrice de son œil ajoute chaque fois du sens à ce qu'il nous montre*⁹.

De sens, un autre portrait de groupe en est saturé. On le comprendra aisément si l'on sait que le peintre, Uri Gil, ancien pilote de combat israélien, entré au Guinness Book par sa longévité en service, a représenté ici son escadron « Tayeset 253 ».

Un groupe ? La ligne du fond forme un triangle renversé qui pointe le seul homme assis : Uri lui-même. Il regarde au loin, sur le côté, ni nous ni ses compagnons. Au nombre de 16 comme les miliciens volontaires 350 ans plus tôt, ceux-ci ne sont que 4 à nous faire face. Tous les autres « vivent leur vie », centrés sur leur propre monde : *If you look closely at the painting, you'll notice that the pilots there are very solitary people, says Gil. Each one is standing alone, none is looking at any of his comrades*¹⁰.

Au centre du tableau, une chaise vide avec un casque : c'est le portrait « en absence » de celui qui ne reviendra pas. *It functions like the skull in the Renaissance paintings, which is there to signify 'memento mori' Gil explains*¹¹.

Les huit Indiens ne laissent pas d'espace vide et tous nous regardent – sauf un ! Est-ce le premier qui va mourir ? Serait-il déjà mort ?!

Car ces hommes puissants sont en fait les chamanes des tribus rassemblées pour une fête. Ils sont les seuls à pouvoir fumer et ont voulu poser ainsi, en pleine tabagie,

⁹ Salman RUSHDIE, *op.cit.*

¹⁰ *Si vous regardez attentivement la peinture, vous remarquerez que les pilotes y sont des gens très solitaires. Chacun se tient seul, aucun ne regarde un de ses camarades. Uri GIL in Uri in the Sky* » film du Prof. Amir MAR-GIL, 2015.

¹¹ *Ça fonctionne comme le crâne dans les peintures de la Renaissance, qui est là pour dire 'memento mori' (souviens-toi que tu vas mourir). Id.*

la fumée de leurs pipes s'échappant de la photo par le haut, comme vecteur évident entre le monde d'ici-bas et l'au-delà.

Ce ne sont donc pas des individus statiques qui ont été photographiés, mais un groupe soudé par un pouvoir spécial, porteur de temps et d'espace, et nous appelant du regard pour y entrer à notre tour.

Magie est l'anagramme d'image, a dit Laurent Gervereau¹²!

3 - La «Comédie humaine»

L'homme à l'état de fourmi. N'existant plus que par la terre et pour la terre. N'étant plus que travail, dans une jungle de boue.

Nous avons tous vu ces photos que Salgado a prises dans la mine dantesque de Serra Pelada, Etat du Pará, au Brésil (voir *Territoires et vie*, p. 87).

Comme le rappelle Marion Gautreau dans son exhaustif article de la revue *Caravelle*,¹³ Sebastião Salgado n'y était pourtant pas le seul reporter. Côté polémique, le Chilien Alfredo Jaar en 1985 avait monté dans le métro new-yorkais une installation de ses photos intitulées « Gold in the Morning » en regard du cours boursier de l'or ; côté poétique, le Brésilien Miguel Rio Branco, presque en même temps que Salgado s'y intéresse aussi et *Sua fotografia se desenha na extrema sensibilidade em relação à cor, às sombras e aos reflexos, intuídos pela pintura que um dia exerceu...*¹⁴.

Alors pourquoi sont-ce les seules photos de Salgado qui ont cristallisé cette mine aux yeux du monde ?

Paradoxalement, on pourrait dire tout d'abord: à cause du choix du noir et blanc !

En effet, quel autre photographe aurait volontairement renoncé à la couleur de l'or, suprême valeur symbolique, celle qui teinte nos rêves humains depuis la pierre philosophale des alchimistes du XIV^{ème} siècle aux pépites des « forty niners » californiens, en passant par la recherche de l'Eldorado qui justifia la Conquista espagnole ?! Pourtant, seul ce renoncement pouvait permettre d'atteindre au mythe par la généralisation : parties de cette mine d'or-là, ces photos deviennent

¹² Laurent GERVEREAU, *Les Images Mentent*, Seuil 2000, cité par Daniel MERMET, *Fabriquer de l'Évitable*, p.11 à 17, *Reporters Sans Frontières*, septembre 2000.

¹³ Marion GAUTREAU, revue *Caravelle*, n°111, 2018, [Le regard de Sebastião Salgado sur les -travailleurs de la mine de Serra Pelada \(1986\) : esthétique d'une servitude moderne \(openedition.org\)](https://www.openedition.org)

¹⁴ *Sa photographie puise dans l'extrême sensibilité, par rapport à la couleur, aux ombres et aux reflets, intuitionnée par la peinture qu'il exerçait autrefois. Carta Capital*, septembre 2016 <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-recriacao-documental-nas-imagens-de-miguel-rio-branco/>

symboliques de toutes les mines où l'homme travaille à mains nues dans des conditions particulièrement difficiles, puis de tout travail déshumanisant.

Une autre réponse quant à la puissance de ces photos tient à leur cadrage extra-large.

En plongée, elles nous tirent vers le centre de la terre, là où grouillent nos instincts les plus bas. Ce que l'on voit des hommes en avant-plan n'a pas changé en 130 ans : *...entre la cupidité frustrée, le choléra, le scorbut, la dysenterie, la faim, la crasse, l'épuisement et la désillusion, ces hommes [aux principes et à l'éducation convenables au départ], au moment où ils arrivaient en Californie, se comportaient déjà, aussi bien entre eux que vis-à-vis d'étrangers, comme des brutes déshumanisées. L'or semble avoir un effet destructeur sur la psyché humaine*¹⁵.

En contre-plongée, chaque visage collé au dos qui le précède, c'est l'escalade périlleuse et sans fin des falaises de boue, dont le sommet se perd dans la poussière ou le brouillard. Les échelles de corde tracent comme autant de lignes d'insectes condamnés à porter cette terre.

*La renommée de ce reportage est très certainement due à la conjonction de deux mythes qui se rejoignent dans les photographies : le mythe de la ruée vers l'or et le mythe de Sisyphe, ce dernier anéantissant immédiatement l'imaginaire véhiculé par le premier*¹⁶.

Condamnés par les dieux ? Le plus absurde (désespérant ?) est qu'il s'agit d'un esclavage volontaire : ces mineurs sont libres, organisés en équipes et assez bien payés, mais condamnés par leur passion, leur avidité ou leurs rêves démesurés. Ce travail n'aura jamais de fin puisque leurs désirs ne cesseront jamais de grandir.

J'aimerais mettre en regard une autre photo célèbre de travailleurs « fourmis » dans un univers hors de proportion, celle des mille ouvriers du 28 Liberty St, Chase Manhattan building, de Robert Mottar, New York, 1959¹⁷.

Les méandres boueux de la mine se sont changés en « étagères » d'acier et de béton bien rangées, dans un paysage complètement absent. Ces ouvriers du bâtiment n'ont pas poursuivi de rêve. Ils ne se résument pas à des dos en sueur. Leur travail ne dépend pas de la chance d'un filon.

Avec leurs contremaîtres, ils s'alignent, décontractés face à l'objectif, casqués et gantés pour leur sécurité, et l'on dit que la séance de pose, prise sur leur temps de travail a coûté à leur patron \$10,000. Un « coup de pub » ?

En tout cas, si mythe il y a, c'est ici celui de l'Amérique triomphante, au balcon de sa réussite, avec son plein emploi et sa puissance de production. En ordonnant

¹⁵ Theodora KROEBER, *Ishi*, le dernier survivant des Yahi de Californie du Nord, mort en 1916, p.79.

¹⁶ Marion GAUTREAU, *op. cit.*

¹⁷ in *Industry and the Photographic Image*, Ed. by F.Jack Hurley, Dover Publications, NY, 1980, p. 146.

soigneusement ses cases, cette photographie nous donne à lire, sans ambiguïté, un temps encore « sous contrôle » où un capitalisme global pouvait combler des rêves individuels.

Les photos de la Serra Pelada quant à elles, visuellement belles et puissantes, nous attirent et nous choquent à la fois, par ce qu'elles nous montrent du courage et de la misère humaine, et de notre impact sur l'environnement.

Admiration ? Témoignage ? Ou dénonciation ? *The ancient Greeks understood that heroic enterprise was often tragically flawed. [...] We know now that there has been a powerful element of overweening pride in doing things bigger, better and faster [...] and that this pride has cost us heavily. Photographers cannot ignore this (and have) to make the visual language of industrial photography richer and far more subtle. (They) have had to learn to deal with ambiguity*¹⁸.

4 - Le geste: un vecteur de dignité

Un volcan paisible et ensoleillé accroche un nuage blanc. La ligne d'horizon, au milieu de l'image, est faite de vergers et de fermes. Au premier plan, 6 hommes, d'un même geste, tracent leurs sillons dans les grains de café (voir « séchage, village de Sirisirisiri », Sumatra 2014 in *Terres de café*, p. 180-181).

A l'opposé des forçats des mines, ces travailleurs-là savent faire cause commune : même taille, même casquettes, même outils, même pas, même pré, les unissent sans rivalité. Comme un grand râteau à 6 dents, les 6 hommes tracent leurs paisibles rayures de jardin zen. Tout respire l'équilibre et l'harmonie. Le nuage nous montre que le vent souffle dans leurs dos, amicale aide de la nature pour rendre leur travail moins pénible. Il fait beau, le café sèchera bien.

Ils sortent presque déjà du cadre, leur travail terminé. Le geste parfait, collectif et coordonné, sujet de la photo, n'a pu exister qu'en symbiose avec ce paysage-là. *La photo, c'est ça. A un moment, tous les éléments sont liés : les gens, le vent, l'arbre, le fond, la lumière*¹⁹. Rare moment où la Terre est un paradis.

Car pendant des décennies les photos de Salgado ont plutôt témoigné d'une Terre marâtre, avare en eau et en fraternité mais grande pourvoyeuse de famines, d'épidémies, de massacres et d'exodes. Dans un monde saturé d'images, pourquoi

¹⁸ *Les Grecs de l'Antiquité avaient compris qu'une entreprise héroïque était souvent défectueuse. [...] Nous savons maintenant qu'il y a eu un puissant élément d'orgueil outrepassant à faire les choses plus grandes, meilleures et plus rapides [...] et que cet orgueil nous a coûté un prix très lourd. Les photographes ne peuvent pas l'ignorer (et ont) à construire le langage visuel de la photographie industrielle plus riche et plus subtil. (Ils) ont eu à apprendre à tenir compte de l'ambiguïté. Id, chapitre « Conflict and Ambiguity : Industrial Photography in an Age of Questions », p.130.*

¹⁹ Sebastião SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p.56.

certaines auront-elles plus d'impact que d'autres ? Quelle est la responsabilité du photographe, ou pour mieux le dire : montrer suffit-il à dénoncer ? En 1936, Walker Evans était accompagné de l'écrivain James Agee pour donner une voix aux pauvres fermiers Blancs d'Alabama²⁰: *In what way were we trapped ? Where, our mistake ? What, where, how, when, what way, might all theses things have been different, if only we had done otherwise ? If only we might have known ?*

Mais si le photographe est doué et sincère, le texte n'est qu'une redondance de l'image : *If I could do it, I'd do no writing at all here. It would be photographs ; the rest would be fragments of cloth, bits of cotton, lumps of earth, records of speech, pieces of wood and iron, phials of odors, plates of food and of excrement*²¹. Où quand l'écrivain lui-même reconnaît la défaite des mots face aux traces concrètes de réalité dont font partie les photos en tant qu'objets de papier !

Doit-on composer une image choquante et laide pour dénoncer ce qui est choquant et laid ?

Non, répond Salgado, car ce serait faire fi de la dignité des hommes, d'autant plus remarquable qu'ils sont dans le malheur.

Une femme marche dans un désert tout blanc. Elle nous ignore et nous a dépassés, accompagnée de deux petits enfants nus ; le reste de sa famille va devant. Tous sont d'une maigreur dramatique (voir « Sahel –The End of the Road » Mali 1985).

Cette femme est devenue un symbole de l'exode dû aux désastres climatiques : elle n'est qu'un mouvement, avec son grand voile noir gonflé, qui semble avoir plus de consistance qu'elle, à l'omoplate si saillante. Bien sûr il marque aussi la diagonale de ce cheminement, de cette errance sans fin dans le vide absolu, où les deux petits aux jambes décharnées n'arrivent plus à suivre ! Accompagnant le «grand geste» de la marche, une multitude de «petits gestes» nous touchent par leur humanité. C'est le bras de la mère tenant ferme ses bébés, c'est l'enfant de gauche qui se frotte les yeux de fatigue et du sable qui souffle, ce sont leurs petites jambes squelettiques avançant symétriquement, de chaque côté de la mère, c'est l'aînée qui se retourne, inquiète, pour voir si tout ce petit monde suit. Ces gens, épuisés, n'ont plus rien, mais sont encore une famille ; c'est l'amour qui les fait tenir.

Avec cette Terre au goût de punition, on se demande quelle faute a été commise et on pense à « Adam et Eve chassés du paradis » d'après la gravure de Gustave

²⁰ *De quelle façon a-t-on été piégés ? Où est-ce qu'on s'est trompés ? Quoi, où, comment, quand, de quelle façon, toutes ces choses auraient pu être différentes, si seulement on s'y était pris autrement ? Si seulement on avait pu savoir ?* James AGEE-Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941, p.74.

²¹ *Si j'avais pu le faire, je n'aurais ici rien écrit du tout. Il n'y aurait eu que les photos ; le reste aurait été des fragments de vêtements, des petits bouts de coton, des grumeaux de terre, des enregistrements de conversation, des morceaux de bois et de fer, des fioles de mauvaises odeurs, des plats de nourriture et d'excrément.* Id., p.12.

Doré²². Oui, ils fuient aussi, mais savent quoi : un Dieu qu'ils ont mécontenté. Aussi la honte les courbe-t-elle, entre pleurs et colère, sans dignité. Cette iconographie chrétienne classique ne nous apitoie pas. C'est un malheur sans injustice, construit pour servir de contre-exemple: une image de comptable !

En parfait contraste à la photo d'exode, nous voici revenus au Paradis. D'un seul bond !

L'espace était vide, il est saturé de végétaux. Notre regard s'abaissait sur les enfants, nous levons la tête vers la canopée. Les gens avançaient en traînant des pieds, l'homme saute d'arbre en arbre. C'était un déplacement forcé et pénible, c'est une chasse libre comme un jeu. L'espace blanc indéterminé était traversé par la voile noire de l'humanité, une jungle luxuriante est fendue comme l'éclair par un homme de lumière. Voir chasse au Singe chez les Zo'é, Eat de Para in *Genesis*, p. 448-449).

Portrait en action d'une sorte de Tarzan romantique issu du rêve idéal de l'homme à l'état de nature ? Non, cet homme est réel, un des rares 275 Zo'é survivants (re-vivants ?) et il chasse pour manger.

Partant, cette image est une sorte de miracle *Ces photos*, dit Salgado modestement, *ils me les ont données et je les ai reçues. Elles sont chargées d'un véritable pouvoir pour moi[...] Quand je les ai montrées, elles ont quelques fois transmis cette puissance*²³.

Serait-ce trop audacieux d'aller jusqu'à établir une parenté avec le vocabulaire iconographique des « Résurrection » de Jésus ? Le mouvement ascendant, aisé et puissant est bien le même, la lumière aussi²⁴. (Voir *La Résurrection de Jésus par Signol, Émile*).

*Genesis en particulier (au titre biblique!) rapproche l'ensemble du travail de Salgado d'une visée épique et prophétique, tressage serré de mythologie (personnelle et universelle) et d'histoire*²⁵.

5 - Portraits: le regardé regardeur

Ce sont des portraits d'une beauté à couper le souffle! (Voir « Bela Yawanawa » in *Amazônia*, p. 239 et « Sina Marubo » in *Amazônia* p. 467). Beauté de l'étrange, de

²² Gravure de Gustave DORÉ (détail), « Adam et Eve Chassés du Paradis » Doré's English Bible, 1866.

²³ Sebastião SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p.59-60.

²⁴ Emile SIGNOL, « Esquisse pour l'église St-Eustache, avant 1856 », Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

²⁵ Anne BIROLEAU, « Grandes Fatigues de la Terre » in « SALGADO, *Territoires et Vies*, catalogue BNF de la galerie photographie 2005, p.13-20.

l'exotisme, beauté de la puissance des regards directs. Cette jeune fille et cet homme nous fascinent-ils parcequ'ils sont simplement « différents » ?

Avec l'art du portrait, nous abordons presque l'état premier de la peinture puis de la photographie, c'est-à-dire la conscience de soi et sa représentation. Le visage est notre premier contact de l'Autre, reconnu comme semblable (humain) et différent (non-Moi). Il est ce par quoi les humains établissent un contact, avant la parole. Il nous survivra dans la mémoire de ceux qui nous ont rencontrés.

Cadrée en plan serré, le visage spectaculairement peint placé au centre exact de la photo, la jeune fille en tenue de fête occupe tout le cadre, sur fond végétal minimum. Sa coiffe de plumes semble darder des rayons qui auréolaient les saintes des églises, échos de ses yeux : Salgado a construit une icône ! En transmuant une simple adolescente Yawanawa en une apparition quasi mythologique, la photo nous fait sortir du monde réel pour celui des symboles : un triangle partant de son front jusqu'aux pointes des seins est contenu dans l'orbe de plumes, elle-même entourée du rectangle du format photographique, l'ensemble tenant par son regard qui nous transperce. C'est lui le vrai sujet de la photo.

La représentation plus « vivante » que son sujet ? *Tah-zee-kee-da-cha, of the Yankton band, arose and said – Father [...] you told our chiefs and warriors, that they must be painted. (..) (the painter – George Catlin) looks at our chiefs and our women and then makes them alive ! (..) he can do us much harm ! - you tell us that they are not alive – we see their eyes move ! - their eyes follow us wherever we go, that is enough!*²⁶

Comme les Sioux de 1840 qui voyaient un portrait pour la première fois, nous ne regardons plus un autre regard mais nous subissons sa toute-puissance - et l'admirons ? Il n'y a pas d'identification possible, mais totale sujétion. L'Autre est « envoûtant » ou n'est pas, *...contenu dans un splendide et rigoureux isolement, son contact foudroierait l'imprudent qui le touche* ²⁷.

William Case et Horace Draper étaient basés en Alaska aux alentours de 1900 et photographiaient les Tlingit. Kaw-Claa elle aussi nous apparaît de face, peinte et parée « *in full potlatch dancing custome (sic)* » est-il écrit sur sa photo²⁸.

Mais il s'agit d'un simple portrait « documentaire »: la couronne de griffes d'ours et les perles de la riche robe brodée sont davantage le sujet de la photo que Kaw-Claa elle-même, malgré le halo qui l'entoure, artificiellement obtenu au

²⁶ *Tah-zee-kee-da-cha, de la bande de Yankton, se leva et dit – Père (...) tu as dit à nos chefs et à nos guerriers, qu'ils devaient se faire peindre. (...) [Le peintre] a regardé nos chefs et nos femmes et leur a donné vie ! (...) il peut nous faire beaucoup de mal ! - tu nous a dit qu'ils n'étaient pas vivants – on voit leurs yeux bouger ! - Leurs yeux nous suivent où qu'on aille, ça suffit ! in George CATLIN « North American Indians » (1841), Penguin Classics, 2004, p.246.*

²⁷ « *en grand costume de fête (potlatch)* » in William H.GOETZMANN « The First Americans », photographs from the Library of Congress, Starwood Ed, p. 116.

²⁸ Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, Folio Essais 1950, p.120.

développement. Son regard d'une morne satisfaction nous tient éloigné d'elle, dans l'espace, la culture et le temps.

Toute différente est l'« *expression sceptique inestimable* » du Shoshone Weasaw, immortalisé par le studio ambulant Rose et Hopkins, à Denver en 1899²⁹.

Digne et non dénué de noblesse d'âme, c'est l'interrogation et presque l'ironie qu'il contient qui nous rivent à ce regard. Qu'a compris cet homme de lui-même, du photographe et de ceux qui verront sa photo ? « *La conscience de soi est en même temps la conscience du tout* » dira Lévinas³⁰.

Si nous revenons au portrait du tatoué Marubo du village de Maronal, ces codes volent en éclat : Sina est nu, excessivement proche de nous puisque sans marqueurs d'« exotisme » et dramatisé par de raffinés clairs-obscurs : silhouettées en sombre sur la toile claire, ses épaules et sa tête s'offrent à nous dans un jeu de courbes nettes, tandis que seuls le biceps, les pectoraux et la joue gauches reçoivent une touche de lumière, mettant en valeur leurs fins tatouages.

Rare dans l'œuvre de Salgado, c'est un portrait façon « Studio Harcourt », à la pose érotisée sophistiquée : le torse de profil sur un fond uni, la tête se tourne vers nous, feignant la surprise... et nous sommes subjugués ! Le regard laisse voir non seulement la conscience de soi, mais surtout le désir d'avoir un spectateur ! C'est le grand jeu de la séduction, qui opère ici en 3 temps : attirance d'une beauté régulière et suffisamment familière (cf. W. Menninghaus)³¹ / répulsion d'un intrigant jeu d'oppositions noir-blanc et découverte du visage bipartite / complicité entre regardeur et regardé dont le regard, par ce qu'il montre d'intelligence et de distanciation par rapport à lui-même, le rapproche paradoxalement de celui qui le regarde.

Le photographe joue de son éclairage et de la peinture dont s'est enduit son modèle, pour une rencontre forte et complexe qui n'est ni simple « document » ni « témoignage ». Que voyons-nous ? Un homme blanc peint de noir ou noir peint de blanc ? Pourquoi nous attirer avec son beau profil « glamour » si c'est aussi pour nous inquiéter par son demi-visage d'ombre ? En fait qui est-il ? *Le Moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste, [...] à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive*³².

Au début du XXI^{ème} siècle, les références en photo ne sont plus les lois de la peinture conventionnelle ou du pathétique et les portraits soulèvent plus de questions

²⁹ *Id*, p. 118.

³⁰ Emmanuel LEVINAS, *Ethique et Infini*, p.69.

³¹ Prof Dr. Winfried MENNINGHAUS, Max Plack Institut für Empirische Aesthetik – Frankfurt am Main, cité dans l'émission Xenius d'ARTE « L'Esthétique : quand la science mesure le Beau », 25 mars 2021. « Une des grandes lois de l'esthétique est que l'homme a tendance à trouver beau ce qu'il a souvent vu. La plupart du temps on préfère ce qui vient de sa propre culture.

³² Emmanuel LEVINAS, *op. cit.*, p.25.

qu'ils ne donnent de réponses. C'est ce monde mutant, incertain et perméable que captent aussi les images de Salgado et ses héros, couchés en 2D sur papier satiné, sont des Janus dont on ne verrait parfois qu'une face.

- *Father ! You know that I am the brother of Mah-to-tchee-ga – you know that I loved him – both sides of his face were good, and the medicine-man (again the painter G.Catlin) knew it also ! Why was half of his face left out ? He never was ashamed, but always looked white man in the face ! Why was that side of his face shot off ?*³³ se demandait un autre jeune Sioux...

Alors, ne sachant en effet pas quelle partie de votre personnalité le photographe va vous voler, ni si peut-être il ne va pas vous la voler toute, le plus beau de tous les portraits n'est-il pas celui de ce chasseur Korubo ? (voir Chasseur Korubo in *Amazônia*, p. 382).

Oui, l'aventure de l'Autre est toujours un choc, mais l'Homme paradoxalement en aurait toujours envie.

Celui-ci n'a pas posé pour la photo, mais ne s'est pas sauvé non plus ! Membre d'une peuplade microscopique d'une centaine d'individus qui ignoraient encore en grande partie l'homme blanc en 2017, que peut être pour lui le visage de l'Autre ? Et le sien, prisonnier d'une boîte ?

Envahissant toute la photo, la jungle est partout, autour de l'homme, comme aussi son seul univers mental : elle est tout pour lui.

C'est ici le portrait d'un regard « en absence », qui voit plus qu'il ne laisse voir. Salgado a été à sa rencontre « à visage découvert », mais son modèle « ne perdra pas la face ».

6 - Transcendance du paysage

Il est difficile de ne pas avoir de glorieux aînés quand on photographie quelque élément remarquable du paysage³⁴. (voir Darius KINSEY, Mt Rainier 1923)

Un gamin qui avait aidé Kinsey à porter les énormes boîtes photo 11x14'' de l'époque, se rappelait en 1972, devenu un vieux monsieur : «*he was a stickler for getting the right viewpoint and the right angle of view even though he was using a big*

³³ - *Père ! Tu sais que je suis le frère de Mah-to-tchee-ga – tu sais que je l'aime – les deux côtés de son visage étaient beaux, et le sorcier [le peintre George Catlin, à nouveau] le savait aussi ! Pourquoi a-t-on gommé la moitié de son visage ? Il n'était jamais intimidé, mais toujours regardait l'homme blanc en pleine figure ! Alors pourquoi ce côté-là a-t-il été laissé de côté ?* in George CATLIN, *op. cit.*

³⁴ in *Kinsey Photographer*, Bohn & Petschek, Black Dog & Leventhal Publisher, NY 1978, p.283.

*view camera. And he was a master of it.»*³⁵ Le résultat est notre aimantation vers l'énorme volcan du Washington, happés par la vallée où chaque sapin se détache en un riche et précis camaïeu de gris. Quel en est « l'effet-de vie » ? Nous entrons dans la photo facilement et y volons certes, comme un oiseau...

Mais l'impact de la photographie d'Adams est tout autre : il ne s'agit plus ici d'une « vue » de la montagne, mais de son « portrait ». « *That was the first time I realized how the print was going to look [...] and was actually thinking about the emotional effect of the image... I began to visualize the black rock and deep sky. I really wanted to give it a monumental, dark quality»*³⁶. (voir Ansel ADAMS, *The face of Half Dome*, 1927)

La montagne avait désormais une « personnalité ».

Quant à Salgado, il fait en quelque sorte la synthèse de ses deux maîtres : regard happé vers le point culminant de l'horizon, diagonale de falaises sombres et massives, succession de plans en autant de dégradés. Sa touche particulière : des voiles de nuages qui semblent balayer la photo ajoute une part de contingence et de rêve à une présence géologique évidente... (voir *Ethiopie 2008*, Parc National du Simien in *Genesis*)

Affirmons-le donc sans ambage : une photographie de paysage, moins que tout autre, n'est jamais neutre!

Dans une scène de la vie, le hasard peut jouer pour beaucoup. Dans un portrait, le photographe n'a que peu de choix, il placera son objectif de face ou de côté, et il aura fallu « l'extrémisme » d'une Leni Riefensthal pour le placer sous le plongeoir ou dans la fosse du perchiste³⁷.

Mais devant un paysage, les points de vue possibles s'avèrent infinis; en choisir un, c'est « élire » un aspect que le photographe veut souligner, parce qu'il a trouvé en lui un écho particulier. En le reconnaissant, dès les années 1890, la vieille querelle peinture/photographie se vidait de tout sens, avec l'entrée de plain-pied de cette dernière dans l'Art. Les photos, dit Susan Sontag *ne se contentent pas d'enregistrer le monde, mais elles le jugent également. Il devint clair que le regard n'était pas une activité simple, homogène (que l'appareil photo enregistrerait, soutiendrait) mais*

³⁵ Jesse EBERT, *Correspondance* 1972 : « *il était enragé pour trouver le bon point de vue et le bon angle de prise de vue même s'il utilisait ce gros appareil photographique . Et s'en était un maître.»* in *op. cit.*, p.292.

³⁶ Ansel ADAMS : « *C'était la première fois que je réalisais à quoi aller ressembler le tirage papier (...) et en fait je pensais à l'effet émotionnel de l'image... J'ai commencé à visualiser le rocher noir et le ciel profond. Je voulais vraiment lui donner une qualité monumentale et sombre.* » cité par Robert TURNAGE, *The Role of the Artist in the Environmental Movement*, mars 1980, The Ansel Adams Gallery, <https://www.anseladams.com/ansel-adams-the-role-of-the-artist-in-the-environmental-movement/>

³⁷ Leni RIEFENSTAHL, *Les Dieux du Stade (Olympia)*, film documentaire de propagande sur les Jeux Olympiques de Berlin de 1936.

qu'il existait un « regard photographique³⁸. (voir les volcans Tolbatchik (800 m) et Kamen (4579 m) in *Genesis*, Kamtchatka, 2006. p. 346-7)

Celui de Salgado est vaste et subtil, pour ne pas dire « rusé ».

Une ligne sombre et floue partage horizontalement ce paysage en deux. Dans sa moitié basse, une ample vallée ondulante nous mène, par plans successifs, à un volcan éteint, triangle régulier placé au centre de la photo. Au-dessus de la ligne sombre et d'une égale hauteur, deux rayures de nuages clairs. Si la photo était coupée à cet endroit, elle aurait l'air tout-à-fait « normale » et cohérente, en mode panoramique, avec le volcan se détachant, bien net, comme sujet - ce serait « du Kinsey » !

Mais au-dessus des nuages vaporeux, « cisailant » toute la longueur de la photo de son bord cranté, émerge la pente d'un deuxième volcan, mystère « flottant » sans base ni sommet.

La vue de face, simple, banale, du « petit » volcan n'a été choisie que pour mieux endormir notre regard en quelque sorte, et prendre alors de plein fouet le choc du changement d'échelle du tiers supérieur de la photo ! Ce « bondissement » de l'image, c'est la matérialisation photographique de la surprise de Salgado devant ce paysage – et partant, de la nôtre. *At first glance a photograph can inform us. At second glance it can reach us*³⁹.

L'art photographique de Salgado n'est pourtant ni « analytique », ni surréaliste, l'œil qui regarde et surtout le cœur qui ressent priment toujours au déclenchement de l'appareil. Il a raconté son émotion à survoler des paysages, tandis qu'à côté de lui, doucement sa femme pleurait, sous le coup de la même beauté ? fragilité ? sentiment de fugacité ou d'éternité de la Nature ? Pourquoi nous le raconter ? Comme protestation de son « honnêteté » face aux accusations de « pictorialisme » artificiel ? Quel mauvais procès ! Sans doute tout simplement aurait-il pu vouloir, comme Ansel Adams, *verser dans la petite boîte magique son étonnement et son extase*⁴⁰. (voir « Parc National du Pico da Neblina », 2018, in *Amazônia*, p. 63)

« Magique », « extase » : pur vocabulaire émotionnel et mystique, a priori inattendu en photographie, art mécanique et précis !

Pourtant, avec une focale grand angle, un point de vue plongeant, un ciel extrêmement polarisé où la lumière n'est que contrastes, une terre disparue sous les vagues de la forêt vierge, le photographe nous offre bien un paysage de Genèse, ce que J-N Jeanneney appelle *un monde libéré de nos chronologies ordinaires, une*

³⁸ Susan SONTAG, *Sur la Photographie*, 10/18, 1983, p.113.

³⁹ Minor WHITE (American photographer 1908-1976): «*Au premier coup d'oeil la photo peut nous informer. Au second elle peut nous atteindre*», cité sur Artnet : artnet.com/artists/minor-white/

⁴⁰ Ansel ADAMS *op. cit.*

*vision épique qui nous conduit jusqu'à l'aube rêvée de l'humanité*⁴¹. Rien pour nous donner l'échelle. C'est un monde encore inordonné, ciel noir et mer d'arbres où avancent les ombres des nuages : la Terre et l'Eau en train de se séparer. Le point de vue de Dieu !

Avec le même souci de représenter l'irreprésentable que les peintres anciens tentant de figurer l'Arche biblique, Salgado capte l'éclair créateur, pacte d'une fraction de seconde entre le Ciel et la Terre.

Mais alors « qui » est le photographe ? Un « voyant » ? un passeur ? *La vérité d'un poème ou d'un tableau est celle de l'intériorité et de l'intégrité spécifiques de sa mise en forme*⁴² et George Steiner d'élargir, cette fois tout-à-fait selon la théorie munchéenne, en direction de tous les arts mais également du récepteur : *En un sens entièrement fondamental et pragmatique, le poème, la statue, [la photo], la sonate, ne sont pas tant lu, contemplé ou écouté qu'ils sont vécus. La rencontre de l'esthétique est [...] l'injonction la plus pénétrante à la transformation dont dispose l'expérience humaine.*

On sait les Salgado très impliqués dans l'écologie et la préservation du patrimoine naturel de l'humanité. D'autres ont photographié des décharges, des champs de bataille ou bien sûr les enfants estropiés de Minamata. Salgado n'ira pas plus loin que nous montrer un homme à terre englué de pétrole devant un puits en feu, ou des veuves irakiennes arborant le portrait de leurs défunts. Plutôt que de nous montrer le Mal, il préfère nous faire sentir le malheur. *Where the accepted approach in photojournalism up to that time had been for the photographer to put himself in the reader's place, Salgado had found a way to put himself in his subject's place*⁴³.

Si au fil des années son travail s'est recentré sur la Nature, c'est pour s'ancrer du côté de l'espoir, mettant l'esthétique au service de la prise de conscience de l'humanité.

Nous avons essayé de montrer comment une image, simple « reflet », peut enrichir la réalité, elle peut aussi construire du sens et un discours transcendantal universels. Les plans extra-larges de paysages « immémoriaux » et la végétation déclinée à l'infini nous sortent des contingences de temps et d'espace. Mais c'est le ciel omniprésent et extraordinairement vivant qui nous indique où situer l'essentiel. *La lumière, les ciels acquièrent une présence presque sacrée, pour laquelle Salgado revendique une influence baroque*⁴⁴. Pour pouvoir lui donner toute

⁴¹ Jean-Noël JEANNENEY, préface de SALGADO, *Territoires et Vies*, op. cit., p.8-9.

⁴² George STEINER *Réelles Présences, les Arts du Sens*, NRF Gallimard Essais, 1989, p.174 et 176.

⁴³ « Là où l'approche du photo-journalisme communément acceptée jusqu'à maintenant avait été pour le photographe de se mettre à la place du lecteur, Salgado avait trouvé un moyen pour se mettre lui-même à la place du sujet ». In Jim HUGHES, *Eugene Smith, Shadow and Substance*, NY 1989, p.95, cité in *Camera International* n°28, printemps 1991 « The Legacy of W.Eugene Smith – Le Mythe ».

⁴⁴ Anne BIROLEAU, op. cit.

son importance, seul le travail du tirage noir-et-blanc – une démarche d’abstraction ! permettait cette re-création du monde idéal. *Je trouve son pouvoir vraiment phénoménal. [...] C’est pourquoi sans hésitation, c’est en noir et blanc que j’ai voulu rendre hommage à la nature. La photographier ainsi, c’était pour moi la meilleure façon de montrer sa personnalité, de faire ressortir sa dignité*⁴⁵.

Ainsi la jungle, le fleuve, la canopée ne seront pas vert, bleu ou bronze, parce que c’est le ciel qui a le plus besoin du contraste du noir-et-blanc ! Symbole universel de l’espérance, même l’arc-en-ciel perdra ses couleurs ! Mais ce faisant, par la volonté du photographe, sera passé de la joliesse météorologique à la puissance des mythes. (voir « Etat du Roraima, 2018, et « Salgado au même moment », par Cpt Felipe Reichert, *in Amazônia*)

7 - Ruses de la fabrique de l’image

La peinture a pendant des siècles raconté des histoires, mythologiques, religieuses ou politiques ; il aura fallu attendre le XIX^{ me} siècle romantique pour qu’elle autonomise le paysage, c’est-à-dire qu’elle ne nous « raconte » plus rien comme certitude, mais nous « représente » un monde de « possibles ».

Mais ce n’est qu’au XX^{ me} siècle. que nous assistons à la fragmentation du réel et il n’est sans doute pas faux d’y voir l’influence de la photographie. Après tout, Alfred Stieglitz dans les années 1920 morcelle le corps de Georgia O’Keefe en autant de photos-portraits synecdotiques (ses mains, son torse, son cou, etc), avant que Georgia, en écho ne se mette à peindre des fractions de fleurs en gros plan. Le morcellement, première ébauche de l’abstraction ?

C’est la queue d’un iguane et immédiatement reconnaissable comme telle, bien qu’on en voie le dos sans le corps et une seule cuisse sans la patte. L’animal, statique, semble cependant traverser l’image, posé dans l’eau en diagonale. Suivant les bords de sa queue à une certaine distance mais selon le même angle, des morceaux de rocher « emprisonnent » cette queue dans la photo en haut et en bas. (voir « Iguane marin » Galapagos, 2004, *in Genesis*, p. 122)

Moins célèbre que « la main » appartenant au même animal, cette photo ne pose pas le problème de l’antropomorphisme. Pourtant c’est ce que l’on pourrait appeler une « photo maligne » à de multiple degrés. Arrivons-nous trop tard ? L’animal, piquant vers le bas du coin droit, s’est-il déjà enfui ? *Le postulat*, dit Susan Sontag [...] *selon lequel chaque photo est un morceau du monde, signifie que nous ne savons pas*

⁴⁵ Sebasti o SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p.148.

*comment réagir à une photographie (si l'image présente une ambiguïté visuelle, si elle est, par exemple, vue de trop près ou de trop loin), tant que nous ne savons pas de quel morceau il s'agit*⁴⁶. Or si ici l'animal reste identifiable, tout le reste de la photo est déroutant, à commencer par « le fond » supposé liquide qui en fait reflète le ciel au centre et la terre sur les côtés. Il s'ensuit un point de vue incertain où l'on peut voir à la fois le rocher du haut et son reflet (comme vus depuis le bas) et le rocher du bas vu depuis son dessus si proche qu'il en est flou ! Déstabilisé, le spectateur distrait, focalisé sur la queue et sans repère, pourrait presque, en vue aérienne la prendre pour une colline côtière au sommet planté de sapins...

Que recherche Salgado en nous perdant ainsi ? S'il nous avait représenté la stricte réalité (un animal entier dans son milieu) cela aurait donné une planche à la Sybilla Merian⁴⁷ vivante certes, mais n'offrant aucune possibilité d'échos au spectateur. Au contraire, par le jeu de l'étrangeté savamment ordonnancé, il implique le spectateur et le rend complice de sa fragmentation. Peau ou roche ? eau ou pierre ? Cela nous force à la conscience d'une unicité du monde, l'image partielle de la réalité n'étant que la matérialisation de l'instant « T » de toute photographie.

De même l'albatros plane « à jamais » vers nous, en parfaite symbiose avec son milieu, trace médiane entre ciel et terre (dans la réalité) et entre cette réalité et nous (dans la photo).

La construction de l'« effet-de-vie » s'opère cette fois par des procédés presque inverses mais redoutablement efficaces. La fragmentation se fait démultiplication, tant des individus (au sol) que du vol (à la Muybridge, dans l'air). Le spectateur n'est plus « perdu » mais puissamment relié, intégré : c'est vers lui seul que vole l'albatros ; c'est comme devenu lui aussi oiseau et assis au centre de la photo que l'homme l'attend. Dans cette nouvelle hyper-réalité ce dernier est non seulement entré dans le cadre, a pris sa place dans le monde, un parmi tous ses semblables, mais finalement a réussi à complètement oublier l'acte photographique par lequel il y était entré !

8 - Éléments esthétiques récurrents

Y a-t-il un « style Salgado » ?

Non, si l'on remarque la diversité de ses sujets (de la guerre du Rwanda aux forêts amazoniennes, des cueilleurs de café à la transhumance des rennes.) et l'absence d'appartenance à un groupe, à une école.

⁴⁶ Susan SONTAG, *op. cit.*, p.118.

⁴⁷ Maria Sybilla MERIAN (1647-1717), Léopard Black Tegu, planche 70 de la 2^e édition (1719) de *Dissertation in Insect Generations and Metamorphosis in Surinam*.

Oui, pour sa constance dans l'usage du noir et blanc, du grand format de ses tirages, la quasi absence de monuments, le refus du banal et du bâclé à la mode, pour sa vision globale et bienveillante de l'humanité – plus quelques « tics » de construction de ses photos.

L'énoncer ainsi, c'est d'ailleurs déjà le situer dans une vision « classique » où l'image est élaborée avec soin et où le hasard n'est peut-être pas totalement banni mais toujours interprété et sublimé.

La diagonale est sans doute une des constructions préférées de Salgado, comme résolution du problème de la statique de la photographie par rapport au cinéma et à la vie, mais aussi comme trace du temps et marqueur évident des réfugiés et des nomades, signe d'un monde en marche, incertain.

Au centre d'un fond parfaitement noir, une femme est assise par terre, un métier à tisser sur les genoux. Elle n'est attentive qu'à la navette qu'elle tient de sa main droite. Les fils de chaîne en larges rayures relient le coin gauche au centre de la photo. Une autre femme passe en arrière-plan, dont on ne distingue que son écharpe et ses chevilles claires. (voir « Tissage d'une tunique d'homme chez les Ashaninka, Etat d'Acre, 2016 » in *Amazônia*, p. 189) La diagonale puissante des fils du tissage relie le spectateur au sujet de la photo, en déséquilibrant tellement ce dernier qu'il ne semble plus placé au centre. Pourquoi une telle dynamique pour un sujet statique ?

Les Ashaninkas avaient su repousser les Espagnols au XVIII^{ème} siècle mais ont récemment perdu 80 % de leur population en 40 ans. Est-ce pour cela qu'il y a tant de vide sur la photo ? La diagonale du tissage ancestral les relie au passé mais ne va nulle part. Son prolongement (« futur ») s'arrête brusquement dans le noir. Les peintures faciales de la tisserande, sensées montrer son humeur, sont à peine visibles. Il n'y a pas de tons gris, mais juste l'opposition crue du noir et du blanc. La scène paisible est chargée ainsi d'une certaine brutalité.

Seuls les pieds de la deuxième personne, flottant gaiement sur l'horizon absent, allègent la scène.

Ici ce n'est pas tant la diagonale que **l'opposition plein/vide** qui donne du sens à la photo. A gauche, une jungle variée et exubérante ; à droite, la flèche d'une pirogue chargée de quatre personnes et leurs ballots fend l'eau calme, ces deux parties se tenant en équilibre comme sur une balance. Opposition ombre et lumière aussi, c'est-à-dire protégé et vulnérable, ou proie et prédateur, statique et mouvement, plein et vide donc ? (voir « Rivière Gregorio, Etat d'Acre, 2016, in *Amazônia*, p. 69) La polysémie est infinie, voulue et assumée comme *richesse d'un cheminement animé par la conviction et l'émotion*⁴⁸ pour permettre au document de devenir de l'Art.

⁴⁸ Dominique VERSAVEL, « L'Essai Photographique selon Sebastião Salgado » in SALGADO, *Territoires et Vies* », *op. cit.*, p.26.

Mais Salgado joue aussi d'un intrigant graphisme courbes/traits. Le végétal a perdu toute proportion et l'arbre géant pourrait aussi bien être un lichen. L'eau a un plissé de tissu.

De plus, par le surprenant point de vue visant le nadir, c'est une photo qui ne serait logique qu'en la tenant dans sa main (à l'horizontale), alors que le spectateur la voit accrochée au mur ! Nous sommes ainsi extraits de la réalité et projetés dans la réflexion du photographe et dans nos propres constructions mentales.

La recherche esthétique, par le souci d'équilibre et de composition qu'elle manifeste, assure une forme supérieure de lisibilité.[...] Ce n'est pas une effusion pathétique que suscite ici l'image, mais une méditation qui différencie le réel et sa représentation⁴⁹.

Le **sens du graphisme** ne s'exerce pas « pour faire joli » chez Salgado, mais pour ajouter du sens aux images et orienter notre compréhension. Cette photo-ci, est montée en « tranches napolitaines » : sable-eau-béton-sable-ciel. Entre le béton et le sable, autre ligne horizontale, 4 robes noires minuscules, reliées par une ondulation. (voir «Chantier du canal du Rajasthan, Inde, 1990 » *in Territoires & vies*, p. 38) On pourrait trouver ces silhouettes cocasses, chahutées par le vent, ou dérisoires dans ce vaste désert, ou surréalistes, posées ainsi parfaitement équidistantes sur la berge du canal.

Sous un faux air d'instantané, tout cela est en fait construit avec soin pour attirer notre regard vers l'essentiel et l'emprisonner dans un entrelacs de symboles : c'est aux femmes qu'il revient de relier la source et le canal, c'est-à-dire d'initier le grandiose par l'infime, le pérenne par la fragilité. Pas d'engins de chantier monstrueux, pas d'hommes musclés et suants qui affirmeraient leur prise de possession du désert. Non, seule l'ondulation parfaite de ce maigre cordon (ombilical?) porteur d'eau c'est-à-dire de vie. Sans l'esthétique de ce graphisme parfait, notre regard n'aurait-il pas privilégié le canal ou le désert plutôt que cette modeste conduite « originelle » ?... (voir « Nénètses et leurs rennes, traversée de l'Ob gelé, Sibérie 2011, *in Genesis*, p. 406)

Sautons encore un cran dans la recherche graphique. Dans l'espace blanc illimité, une trace ondoyante. Hommes ? Insectes ? Cendres ? Oiseaux ?... Oui, on penserait peut-être d'abord à ces immenses nuages d'étourneaux que nous avons tous vus au moins une fois aux crépuscules d'hiver. Mais la légende de ces photos nous détrompe : pas de ciel mais un fleuve gelé, pas d'oiseaux sauvages mais des troupes de rennes encadrés des traîneaux de leurs éleveurs ; l'oiseau, c'était nous, survolant ces caravanes improbables !

⁴⁹ Anne BIROLEAU, *op. cit.*, p.13-20.

Comment montrer, en un rectangle de papier, les 52 km glacés à parcourir d'une traite par des bêtes qui en parcourent habituellement 20? Comment montrer en un « clic », une marche pénible et continue de 15 heures ? Oui, par la « diagonale », la « flèche », les vides et les pleins et le point de vue aérien ; mais si chaque photo se suffisait en soi, la construction en dyptique est évidemment un moyen exceptionnel pour un événement hors norme, où il n'est question que de vie ou de mort.

C'est cette abstraction-là qui est représentée ici, pas les hommes, ni les bêtes, ni la toundra glacée. C'est pour cela que rien de cette réalité n'est immédiatement reconnaissable. La photo est passée à une autre échelle, celle du symbole, de tout combat existentiel. Notre vie et notre mort. Notre sens.

9 - Pátria amada, Brasil!⁵⁰

*Mon enfance reste pour moi une période fabuleuse.
J'en ai conservé un immense amour pour cette terre⁵¹.*

(Voir tableau «Selva brasileira», aquarelle, 1853, Manuel de ARAUJO PORTO-ALEGRE, Museu Julio de Castilhos, Etat du Rio Grande do Sul)

*En se mettant en situation de totale intégration avec ce qui l'entoure,
le photographe sait qu'il va assister à quelque chose d'inattendu⁵².*

(Voir «Rio Gregorio, Acre 2016 » in *Amazônia* et Site archéologique de Pedra Pintada, à COCAIS, Etat du Minas Gerais, photo Camila Faria)

*Toutes mes photos correspondent à des moments que j'ai vécus intensément.
Toutes ces images existent parce que la vie, ma vie, m'a poussé à les faire⁵³.*

(Voir «Zèbres, Okavango, Botswana 2007 », détail, in *Genesis* p. 280; *Iracema*, peinture de José Maria de Medeiros (1884), d'après le roman de José de Alencar : *Iracema*, 1865; et «Jeunes filles Zo'é au bain, Etat du Pará 2009 » in *Genesis*, p. 446)

*Même dans les situations difficiles, il faut vouloir être là et assumer d'y être.
En adhérant ou non à ce qui se passe, mais en sachant toujours pourquoi on se trouve là⁵⁴.*

(Voir Basilique Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Etat de Minas Gerais, photo Elaine Gouvea; «Cérémonie d'enterrement d'un enfant au Sertão de l'État de Paraíba, 1980» in *Territoires & vies*, p. 2)

Certains disent : Salgado est mégalo. Mais je suis né dans un immense pays⁵⁵.

⁵⁰ « O ma patrie aimée, Brésil ! » : paroles de l'hymne national brésilien.

⁵¹ Sebastião SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p.18.

⁵² *Id. Ibidem*, p.55.

⁵³ *Id. Ibidem*, p.52.

⁵⁴ *Id. Ibidem*, p.65.

⁵⁵ *Id. Ibidem*, p.18.

(Voir «Christ Rédempteur du Corcovado, Rio de Janeiro» – photo AFP; et « Prière de remerciement au dieu Kioga pour une bonne récolte, Etat de Oaxaca, Mexique, 1980, in *Territoires & vies*, p. 8)

*Les cousins les plus proches des photographes sont les architectes [...] Comme nous ils naviguent entre les pleins et les vides ; dans les questions de lumière, de lignes et de mouvements ; dans la recherche de cohérence entre son propre mode de vie, son idéologie, son histoire*⁵⁶.

(Voir Roberto BURLE-MARX, paysagiste. Trottoir de Copacabana, Rio de Janeiro – photo A.Francisco Barros; et « Les Anavilhanas, le plus vaste archipel intérieur du monde, Rio Negro, 2009, in *Genesis*, p. 516-17)

Il nous a été excessivement difficile d'effectuer des choix parmi les photographies de Sebastião Salgado. Parmi des milliers de clichés, il convenait de ne pas recourir automatiquement à ceux que tout le monde connaît, mais de ne pas forcément les rejeter non plus, et devant l'énormité et la qualité de ce corpus photographique – l'œuvre de toute une vie, il est forcément frustrant d'avoir dû laisser certains aspects de côté.

Si nous avons insisté plutôt sur ses photos « paisibles » de paysages ou de portraits, c'est parce qu'elles sont ce qui se rattache le plus à une culture académique « classique » et partant ce qui facilite le mieux les comparaisons entre les arts à la recherche du « Pluriel du Beau » munchéen. Mais c'est aussi parce que Salgado lui-même a suivi cette voie au cours de sa vie quand, saturé par la misère humaine des camps de réfugiés et des guerres, il a choisi de recentrer son regard vers les trésors de notre Terre. Une « abdication » ? Pas du tout ! En dehors même de l'urgence climatique et environnementale, il y a bien identité de démarche, puisque photographe est toujours fixer la fragilité, éterniser l'instant et sauver la Beauté, c'est-à-dire remplacer la durée éphémère du Temps par la durée infinie de sa captation (du moins tant que l'objet-photo existera).

Nous avons essayé de cerner une esthétique photographique, qui tient compte de ses contingences techniques, mais surtout une esthétique « particulière » (grand-angle, cadre saturé d'éléments ou à moitié vide, lignes de force, aplats noirs ou dégradés de gris, lumière contrastée, etc) qui intègre toute la culture et la sensibilité du photographe. *Je suis né, nous dit-il avec des images de ciels chargés où passe la lumière. Ces lumières sont entrées dans mes images. En fait, j'étais dans mes images avant de commencer à en faire*⁵⁷.

Oui, il y a évidemment bien plus dans la photographie qu'une histoire d'œil (obturateur) et de lumière (le reflet sur un miroir)... Il y a notre expérience esthétique au sens premier du monde, c'est-à-dire passant par les sens, en multiples feuilletés d'images. Si en littérature ce sont les mots qui créent les images, en photographie ce sont déjà les images qui en créent d'autres. Entre les constructions mentales du

⁵⁶ *Id. Ibidem*, p.54.

⁵⁷ *Id. Ibidem*, p.20.

photographe et celles du spectateur, la « réalité » n'est qu'une boule de billard... C'est ainsi que l'Art échappe au « pittoresque », mais renonce aussi aux certitudes.

Toute la quête de Salgado nous montre que le regard est plus important que la chose regardée, induisant la place dynamique et active de l'homme dans le monde, pour le/se transcender. *La nature n'est pas donnée, elle est une construction active*⁵⁸. (voir «Désert du Kalahari, Botswana. Peuple San, campement» in *Genesis*, , p. 237)

Si l'œuvre de Sebastião Salgado a une telle puissance c'est qu'elle est d'une grande cohérence, comme il l'explique si bien, pour terminer⁵⁹: *Aujourd'hui quand je regarde en arrière, je trouve une harmonie entre ce que je suis, ce que je fais et d'où je viens. Mais bien sûr, à l'époque, je savais seulement que j'étais en train de vivre intensément*⁶⁰.

[Marie-Odile Albrecht-Barthélemy](#)

⁵⁸ Anne BIROLEAU, *op. cit.*

⁵⁹ Sebastião SALGADO, *De ma terre à la Terre*, p.53.

⁶⁰ Tous mes remerciements vont à Michel Lagoutte, pour son aide enthousiaste et spontanée!

Littérature et musique: *Les Mille et Une Nuits*

Résumé:

Le récit complexe et fascinant des *Mille et Une Nuits* a généré, à travers les âges, plusieurs traductions dans le monde entier et suscité d'innombrables reprises de son contenu dans d'autres moyens d'expression : gravures, peintures, films, pièces de théâtre, musique, etc. Cet article vise à analyser l'une de ces manifestations de manière comparative : la suite symphonique intitulée *Shéhérazade*, du compositeur russe Rimsky-Korsakov (1888). Les relations intermédiaires entre le récit et la musique dans le cas de cette œuvre particulière font appel au genre de la "musique à programme", largement pratiqué au XIXe siècle. En se basant sur une analyse contextuelle de l'utilisation de ce genre par le compositeur russe, d'une part, et en tenant compte des aspects analytiques et historico-culturels du récit des *Mille et Une Nuits*, d'autre part, il sera possible d'apprécier intermédiairement les affinités thématiques et structurelles entre les deux œuvres.

Abstract:

The complex and fascinating narrative of *A Thousand and one Nights* has generated, throughout the ages, several translations worldwide and raised countless manifestations of its content in other media: engravings, paintings, films, plays, music, etc. This article aims at analyzing one of these manifestations in a comparative way: the symphonic suite called *Shéhérazade*, by the Russian composer Rimsky-Korsakov (1888). The intermedia relations between narrative and music in the case of this particular work involve the genre of "program music", widely practiced in the nineteenth century. Based on a contextual analysis of the Russian composer's use of this genre, on the one hand, and taking into account analytical and cultural-historical aspects of the narrative of *A Thousand and One Nights*, on the other hand, it will be possible to appreciate thematic and structural affinities between the two works.

Les contes qui se trouvent dans le recueil des *Mille et Une Nuits* sont parmi les plus anciens et populaires du monde. Grâce au travail de l'orientaliste français Antoine Galland, qui en a recherché, compilé et traduit une partie en français en 1704, l'Occident a découvert ce contenu auparavant réservé au Moyen-Orient et à l'Asie. D'autres traductions, oeuvre de recherches postérieures, rassemblèrent d'avantage des textes, firent la critique des traductions antérieures et éveillèrent l'intérêt de chercheurs partout au long des siècles. Cette énorme diffusion a entraîné encore de nombreuses transpositions du contenu des contes des *Mille et Une Nuits* dans d'autres médias: gravures, peintures, pièces de théâtre, films, musiques etc. Parmi ces innombrables transpositions se trouve celle que nous nous proposons

d'analyser de manière comparative: *Shéhérazade*, suite musicale de 1888, du compositeur russe Rimsky Korsakov. Pour faire cette analyse, il faut au préalable présenter les oeuvres littéraires et musicales, en raison de leur complexité.

Le récit proprement dit

Les *Mille et Une Nuits* ont une structure commune à d'autres récits de la même région: des récits enchâssés dans un récit initial enchâssant. L'histoire qui enchâsse les contes des *Mille et Une Nuits* – racontés un conte par nuit – a pour protagoniste Shéhérazade fille du vizir du roi Shahryar, gouverneur de l'Inde et de l'Indochine. À cause de l'infidélité de son épouse et de sa déception en ce qui concerne à la loyauté des femmes en général, Shahryar avait décidé de se marier chaque jour avec une nouvelle femme, de s'unir à elle pendant la nuit, et de la faire exécuter le lendemain matin, pour ne lui laisser aucune opportunité de trahison. Après de nombreux mariages et de nombreuses morts, Shéhérazade a demandé à son père, le vizir (chargé des exécutions), de la marier au roi, parce qu'elle saurait comment procéder. Pour la dissuader de ce projet tellement risqué, son père lui raconta l'histoire du « L'âne, le marchand et son épouse », qui est le premier conte enchâssé de l'histoire de Shéhérazade et Shahryar. Cependant, la jeune fille ne renonce pas à son plan et, fermement, dit à son père que s'il ne la donnait pas en mariage au roi, elle irait, elle-même, l'informer de son refus comme d'un acte d'avarice. Pour ne pas indisposer le roi, le vizir cède et Shéhérazade met son plan en route: pendant la nuit, après la consommation de l'union, elle demande l'autorisation pour dire adieu à sa soeur avant son exécution et sa soeur lui demande de lui raconter une dernière histoire. Le plan est réussi et Shéhérazade se mit à raconter la fable « Le marchand et le génie » et, au lever du jour, elle interrompt son récit jusqu'au moment où le génie est sur le point de tuer le marchand. Elle supplie le roi de ne pas encore l'exécuter, pour qu'elle puisse continuer l'histoire la nuit suivante. Shahryar, curieux de connaître le destin du marchand, accède à son désir. Ainsi, chaque nuit, Shéhérazade conte, par brides, les parties d'un ensemble de dix histoires entrelacées, qui contiennent autant d'autres histoires enchâssées, pendant mille nuits, et le roi lui laisse la vie pour l'écouter jusqu'à renoncer, lors de la mille-et-unième nuit, à sa vengeance contre les femmes.

Selon Todorov, les histoires de récits enchâssés présentent des protagonistes conteurs – ou des « hommes-récits » – dont le rôle est d'annoncer ou de permettre l'enchâssement d'un autre conte. C'est le cas de Shéhérazade, protagoniste de « l'histoire enchâssante » ou du « récit-cadre » qui introduit, chaque nuit, les épisodes, les personnages et l'intrigue des récits encadrés. Mais le processus d'enchâssement ne s'arrête pas là: dans les histoires racontées par Shéhérazade, il y a aussi des personnages qui sont des « hommes-récits » dont l'histoire présente d'autres « hommes-récits » qui racontent aussi des histoires: le processus d'enchâssement, ou mise-en-abyme, peut se reproduire de différentes manières,

comme dans le premier livre de la traduction de Jarouche, où dans l'histoire « Le bossu du roi de Chine », où Shéhérazade raconte une histoire dans laquelle il y a Djafar, un tailleur qui raconte une histoire où il y a un barbier, qui raconte une histoire dans laquelle ses frères racontent ce qui leur est arrivé (TODOROV, 2006, p. 125).

Pour se maintenir en vie, Shéhérazade raconte chaque nuit des histoires qui attirent la curiosité du roi, qui sont interrompues au moment le plus captivant et sont connectées entre elles – soit par l'unité de l'intrigue, soit par une nouvelle histoire enchâssée. Aussi, pour le lecteur, la séduction des histoires fonctionne-t-elle de la même manière, mais en ajoutant l'architecture narrative, marquée par les paroles répétées qui encadrent le début et la fin du conte, en ouvrant les récits à la nuit, et les arrêtant au lever du jour.

La récurrence des mots, des expressions, des techniques narratives et des thèmes se manifeste tout au long du livre. Le discours des personnages est uniforme, indépendamment de leur origine et de leur position sociale. Des narrateurs non identifiés et des « hommes-récits » se servent du même langage dans ou à l'extérieur des histoires encadrées; par exemple, tous disent, « il est absolument nécessaire que » (ou des phrases similaires). Certaines ressemblances guident le lecteur quant aux encadrements, puisque beaucoup s'ouvrent et se ferment avec les mêmes mots. Il y en a d'autres, pourtant, qui le désorientent, à cause de la répétition continuelle d'expressions comme « dit l'auteur », « a dit le narrateur » pour renvoyer à des auteurs et à des personnages non identifiés, et aussi pour désigner des personnages qui sont des « hommes-récits ». Le récit des déconvenues de Shahryar, avant l'apparition, dans l'histoire, de Shéhérazade, est introduit par un narrateur non identifié, qui renvoie à un auteur également inconnu, par l'expression « dit l'auteur ». Mais ensuite, après la prise de parole par Shéhérazade, chaque matin ce personnage narrateur (« femme-récit »?) interromp les récits, n'importe où, et reprend l'histoire du roi Shahryar, diluant ainsi dans la perception du lecteur combien d'enchâssements la dernière narration englobait. La répétition a aussi lieu à d'autres niveaux textuels, constituant un comportement réitéré et cyclique général des *Mille et Une Nuits* (NADAFF *apud* AL-TAEE, 2008, p. 291).

La structure cyclique des *Mille et Une Nuits* culmine en complexité labyrinthique lors de la mille-et-unième nuit, quand Shéhérazade raconte sa propre histoire au roi, comme si c'était un conte de plus, parmi d'autres, à propos de rois et de reines, de trahisons et de violences.¹ Séduit comme toujours par les contes de Shéhérazade, captivé par la trame de l'histoire racontée, Shahryar, seulement peu à peu, reconnaît sa propre histoire. À cause de la perspective détachée d'un écoutant, il

¹ Les traductions de l'ensemble de l'œuvre reposent sur des sources différentes et sélectionnent et ordonnent les histoires différemment. On peut donc rencontrer des éditions qui n'incluent pas la mil et unième nuit ou qui la situent dans une autre nuit et pas dans la dernière. Nous avons adopté ici l'édition de Jarouche parce qu'elle est considérée comme la plus complète. Elle résulte de recherches dans toutes les sources disponibles.

en perçoit les atrocités et les regrette, renonce à son attitude vengeresse précédente et annonce la fête du mariage avec la jeune épouse, qui, à l'époque de leur mariage, n'avait pas été réalisée.

Ce récit captivant de la victoire des mots et de l'imagination sur la haine, la violence et la mort, capable d'attirer des lecteurs de tous types, a trouvé un terrain fertile pour sa diffusion grâce à l'intérêt des Occidentaux pour la culture de l'Orient. Dès l'Antiquité, comme nous le montre Edward Said, l'Orient joue un rôle d'opposition et de contrepoint à l'Occident – en étant l'Autrui -, soit en raison d'aspects positifs, soit négatifs. Au contact avec l'Orient, le contraste fut une manière de définir l'Orient proprement dit, mais aussi une façon trouvée par l'Occident lui-même de s'autodéfinir (SAID, 1990). À l'altérité orientale correspond tout ce qui est barbare et en retard, comme l'étaient pour la Grèce antique les cultures à l'est de la mer Égée. La même altérité orientale a été convoitée et considérée comme rentable par les Ibériques de la Renaissance. Les richesses de l'Extrême-Orient ont été vues comme exotiques et fascinantes par les Européens du dix-neuvième siècle comme les cultures de l'Est de l'Europe en général. C'est ainsi que l'Occidental s'auto-affirme comme non-Oriental.

La traduction française de Galland coïncide avec la période du plus grand contact et intérêt de l'Occident envers l'Orient, grâce à l'expansion des empires coloniaux européens (SAID, 1990). L'existence de traductions plus complètes que celle-ci révèle l'intérêt croissant de l'Europe du XIXe siècle pour l'Orient. Trois traductions anglaises ont suivi et ont inclus les histoires qui manquaient pour compléter les 1001 nuits, puisque l'édition de Galland n'avait que 282 nuits. La troisième de ces traductions, de 1885, faite par Richard Francis Burton, diplomate et aventurier anglais, différemment de celles de ses prédécesseurs, a maintenu, avec audace, toutes les parties érotiques du texte original qui auparavant avaient été supprimées. Le contenu des *Mille et Une Nuits* arrive, donc, à son point culminant de diffusion et inspire le compositeur russe Rimsky-Korsakov à produire, trois ans plus tard, la suite symphonique *Shéhérazade*.

Sur la suite symphonique

Le compositeur russe Nicolai Rimsky-Korsakov a produit la suite symphonique *Shéhérazade* pendant le romantisme, inspiré par certains épisodes des *Mille et Une Nuits* (KORSAKOV, 1928, p. 246). Sa composition a quatre mouvements intitulés comme des histoires : « La mer et le vaisseau de Simbad », « Le récit du prince Kalender », « Le jeune prince et la jeune princesse » et « Fête à Bagdad. La mer. Le vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain » -, tous imprégnés par la présence du personnage de Shéhérazade, représentée musicalement par des solos de violon accompagnés de harpe.

La perspective russe sur des *Mille et Une Nuits* est sans doute différente de celles des Français et des Anglais, qui furent les protagonistes du système de domination coloniale au XIXe siècle. « La Russie se place dans une posture eurasiennne (euro-asiatique) par excellence. Cela a eu de fortes conséquences sur son histoire. Placée littéralement entre l'Europe et l'Asie, entre Occident et Orient, la question de l'identité pour la Russie entre ces deux mondes se pose » (SEGRILLO, 2016, p. 247). Ainsi pour les Occidentaux, la Russie, malgré sa proximité avec l'Europe, se trouve-t-elle dans l'orbite orientale et, comme telle, prend les couleurs de l'exotisme propre de tout ce qui est loin et autre. Le même entre-lieu occupé par la culture russe aux yeux des Occidentaux, s'est mis pour les Russes comme un dilemme, tout spécialement pendant les questionnements romantiques sur les identités nationales du XIXe siècle (SEGRILLO, 2016).

L'Empire tsariste avait résolu depuis la fin du XVIe siècle, avec Pierre 1er, le Grand, de suivre l'exemple de l'Europe expansionniste et, ainsi, accepté non seulement ses stratégies politiques et militaires, mais aussi ses coutumes, adoptant particulièrement la culture française dont la langue fut parlée par toute la noblesse pour la communication publique et familière. En réaction à cette européanisation, le tournant du XVIII au XIX siècles vit paraître un mouvement slavisant anti-européen, qui a créé la polémique sur l'ambiguïté de la position russe, débat qui s'est poursuivi jusqu'à la fin de l'empire, remplacé par la révolution de 1917 (SEGRILLO, 2016). C'est dans ce contexte polémique que Rimsky-Korsakov compose sa suite symphonique *Shéhérazade*.

Au XIXe siècle, la musique savante en Russie avait pour référence les compositions européennes les plus importantes, particulièrement les symphonies et les opéras des compositeurs de langue allemande, parmi lesquelles ne manquaient pas les thématiques exotiques, dont celles des sultans terribles et des femmes sensuelles et dominées. Le dit Saint Empire Romain Germanique (qui, jusqu'à 1806, comprenait les territoires actuels de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Belgique, de Hollande, du Luxembourg, de la République Tchèque et de la République Slovaque), même quand il faisait la guerre contre l'Empire Turco-Ottoman (la plus puissante organisation politique islamique de l'histoire, qui fut en guerre avec l'Europe aux siècles XV, XVI et XVII) ne put résister à la fascination de sa culture orientale, au point que le premier opéra en langue allemande composé par Mozart – *L'Enlèvement au sérail* (1782), même s'il avait son ennemi pour thème, avait comme décor le luxe des palais arabes et des harems.

Dans son autobiographie, Korsakov se montre préoccupé de créer une musique enracinée dans les chansons folkloriques (slaves, hongroises, perses, espagnoles etc.) différente des chansons européennes. Il va même jusqu'à déclarer avoir composé *Shéhérazade* sans être influencé par Wagner (KORSAKOV, 1928, p. 250) dont il enseignait cependant à ses étudiants les techniques de contrepoint et d'harmonie (KORSAKOV, 1928).

Il s'est même proposé d'explorer davantage les timbres de chaque instrument, profitant de leur expressivité naturelle au lieu de s'exprimer majoritairement aux moyens de techniques de composition consacrées par la musique européenne (on le voit dans ses *Principes d'orchestration*, oeuvre publié après sa mort). Pourtant, il n'a pas cessé de se servir de la manière wagnérienne, quoique plus rarement, comme, par exemple, des dissonances harmoniques sur le sujet de Simbad dans le premier mouvement de *Shéhérazade*.

Le développement de l'harmonie et du contrepoint depuis la Renaissance occidentale a différencié la musique érudite des pratiques populaires traditionnelles qui ne travaillaient que la mélodie, les rythmes et les timbres des instruments. La synchronie s'est superposée à la diachronie. Korsakov a rejoint le groupe de musiciens dirigé par Vladimir Stasov, qui s'opposait à cette conception musicale et qui critiquait les Russes Piotr Tchaïkovsky et Anton Rubinstein, qui l'adoptaient. Pour s'opposer à la musique européenne, ce groupe rechercha les couleurs du folklore musical. En plus de cela, Stasov revendiqua pour la culture russe la connaissance et la proximité des traditions orientales, raison pour laquelle les compositeurs russes pouvaient adopter ces éléments avec plus de succès et d'adéquation que Mozart, Beethoven et d'autres compositeurs occidentaux. (STASOV *apud* AL-TAEE, 2008, p. 271).

Ces remarques permettent d'entrevoir que la perspective adoptée par Korsakov présuppose une contradiction: pour conquérir une voix propre et être respectée, la musique russe érudite devrait cesser d'imiter la musique européenne, et se distinguer de la musique européenne de ses contemporains; pour se distinguer, elle a choisi l'identification avec les traditions populaires européennes et avec l'Orient. Cependant, la culture populaire (non érudite) et l'Orient n'étaient pas respectable pour les Européens, qui les considéraient comme arriérées, barbares et appartenant à l'Autre. Pour s'imposer aux yeux des Européens, la Russie a choisi ce que l'Europe utilisait comme contrepoint pour s'affirmer.

Du point de vue proprement musical, une composition thématique et narrative comme la suite symphonique *Shéhérazade*, entre dans le genre de la « musique à programme » ou « musique descriptive », venue de la Renaissance et largement adoptée par les compositeurs du XIXe siècle, pendant le romantisme. Il s'agit de la musique instrumentale qui cherche à représenter ou, pour le moins, à suggérer à l'esprit une série d'objets et d'événements (GROVE, 1975), en étant, pour cela, plus proche de la peinture et de la littérature (BENNETT, 1986, p. 60). Là on se sert systématiquement de phrases musicales semblables et récurrentes avec de petites variations d'une occurrence à l'autre, toujours associées aux mêmes thèmes (tableaux, idées, personnages) – technique appelée *leitmotif*-, technique devenue paradigmatique à partir des travaux de Wagner au XIXe siècle.

Quoique *Shéhérazade* présente des motifs récurrents – par exemple les attaques impactantes des cuivres et les solos de hautbois -, il n'y a pas là de leitmotives

paradigmatiques puisque les phrases musicales récurrentes ne s'associent en général pas aux mêmes idées et conceptions poétiques. La seule exception sont les solos de violon représentant la voix de Shéhérazade -, mais ce sont des récurrences musicales qui se dispersent et s'entrelacent entre elles tout au long de la composition, associées à différents tableaux, idées et actions (KORSAKOV, 1928, p. 247), comme "un kaléidoscope d'images de contes de fée et de dessins de style oriental" (KORSAKOV, 1928, p. 248)².

Le genre « musique à programme ou descriptive » est subdivisé traditionnellement en trois sous-genres: la « symphonie programmatique ou descriptive », l'« ouverture de concerto » ou le « poème symphonique ». Comme chacun de ces sous-genres possède des caractéristiques spécifiques qui dépassent le cadre de notre analyse, leurs mentions ici ont seulement pour objectif de souligner que du point de vue de la forme *Shéhérazade*, définie comme « Suite symphonique », est fautivelement affilié à la « musique à programme ».

Le terme de « suite » vient de la pratique de la Renaissance de jouer l'une après l'autre une série de pièces composées pour la danse. Plus tard, ce terme signifia une suite de pièces instrumentales indépendantes réunies à posteriori (BENNETT, 1986, p. 41 e 60). Le terme « symphonique », qualifiant « suite », est dérivé du mot « symphonie », dont la racine grecque signifie « sonner ensemble » et définit un ensemble orchestral d'instruments variés comme une synchronie. (BENNETT, 1986, p. 48). Ainsi, le format compositionnel choisi par Korsakov, en plus d'être associé de manière ambiguë à la musique à programme, pointe-t-il, à travers la signification de ses termes, à la fois vers l'unité et la division, ce qui renforce le sens paradoxal de son message.

De lettres et de sons

Après avoir montré d'importants aspects analytiques des *Mille et Une Nuits* et de la suite symphonique *Shéhérazade*, on peut en faire la comparaison. La narrativité, qu'elles ont en commun, est sans doute l'élément central pour une lecture comparative. Dans *Les Mille et Une Nuits*, elle est relevée par le protagonisme inhabituel de Shéhérazade, dont la voix nous conduit au milieu de la structure labyrinthique des histoires encadrées, mettant en connexion une diversité de perspectives et de trames. Quand il a choisi *Les Mille et Une Nuits* comme base de sa « musique à programme », Korsakov, attentif à ce protagonisme, a assuré le rôle de cohésion de la narratrice Shéhérazade -« l'homme-récit » qui enchâsse toutes les narrations des *Mille et Une Nuits* - représentée par les solos de violon accompagnés de harpe. Ces solos font lien entre les quatre mouvements de la composition, référés comme quatre histoires différentes par leur titre.

² *a kaleidoscope of fairy-tale images and designs of oriental character* (tradução nossa).

L'identification des passages du violon et de la harpe avec la protagoniste des *Mille et Une Nuits* se fait naturellement pour l'auditeur, car le son du violon est le plus semblable à la voix humaine aigue. La harpe, à son tour, est l'instrument qui, en plus de s'allier à l'univers féminin, est lié culturellement à l'idée du rêve et de l'imagination. Elle a de plus une liaison historique avec la littérature, à cause de la récitation poétique de l'Antiquité, accompagnée par la lyre.

En dépit de la présence narrative du personnage-violon dans la suite, l'œuvre de Korsakov, comme on a déjà dit, n'accompagne pas tous les paramètres établis par la musique européenne de la « musique à programme » de son temps. Des personnages, des actions et des espaces référés dans les titres des mouvements ne s'associent pas aux *leitmotives* qu'on peut identifier, quoiqu'il y ait des récurrences thématiques évidentes le long de la composition. Par exemple, la séquence initiale, avant le premier solo de violon/harpe qui désigne l'histoire-cadre se compose d'instruments de timbres graves et a un rythme impactant, associé à la violence des actions du roi Shahryar.

Des variations sur cette séquence, cependant, surgissent le long du premier mouvement, dédié aux aventures maritimes de Simbad, et de même dans le deuxième mouvement, sur l'histoire du prince kalender (moine ou derviche) et, finalement, au dernier mouvement, sur la fête de Bagdad et le naufrage. Les divers contextes où se montrent ces variations le long de la composition donnent à la séquence initiale un sens abstrait de violence associée à la mort, puisque dans les narratives de Shahryar et de Simbad, dans l'histoire du destin tragique des trois princes kalenders et du naufrage du dernier prince kalender, il y a des violences de divers types, qui menacent des vies³.

De cette façon, la suite symphonique suit partiellement le modèle de la « musique à programme », puisqu'elle a une structure identifiée au personnage Shéhérazade, qui décrit de manière sonore son récit, mais dans les autres parties de la composition, l'identification des composants narratifs est incertaine et dépend d'un fort travail d'interprétation de l'ensemble de la composition par l'auditeur.

Les aspects de la « musique à programme » pour Korsakov sont liés à sa position ambiguë et contradictoire par rapport au binôme Occident-Orient, ce qui le situe à mi-chemin entre une musique traditionnelle, totalement mélodique, rythmique et fondée sur la sonorité des instruments, et une musique européenne du XIXe siècle, avec harmonie et contrepoint. Sa disposition déclarée de s'opposer à l'Occident (en une attitude nationaliste) sans renoncer à ses contributions dans la musique l'a conduit à une composition comme *Shéhérazade*, pleine d'interstices interprétatifs qui enrichissent sa réception. Pour composer une œuvre si complexe, Korsakov choisit, comme stratégie, de s'inspirer de et de s'appuyer sur une narration dont les effets de

³ La violence et la mort sont constantes dans *Les Mille et Une Nuits* comme le montre la présence réitérée du verbe tuer employé à peu près 700 fois dans la traduction de Jarouche.

sens, comme nous avons vu, naissent, eux aussi, des positions contraires du binôme Occident-Orient.

D'après Said, l'idée que nous nous faisons de l'Orient est formée d'une série de narrations à son sujet, qui ne sont pas toujours fictionnelles, mais qui sont toutes l'expression d'une vision occidentale. Rechercher, traduire, retraduire et commenter *Les Mille et Une Nuits* fut une importante activité de plusieurs orientalistes, responsables de la création de cette vision (SAID, 1990). À cause de cela, le choix de Korsakov nous semble vraiment signifiant, puisqu'au lieu de s'inspirer de la narration elle-même, comme il l'avait fait dans d'autres compositions, il s'est inspiré du personnage de Shéhérazade, figure représentant la narration elle-même, l'action de raconter, redire, traduire et commenter les histoires d'autres narrateurs. Ce n'est pas un hasard si *Shéhérazade* est la composition la plus connue de Korsakov en Occident. Son ambiguïté se soutient par la narrativité particulière des *Mille et Une Nuits*, qui raconte l'action de raconter et qui est à la fois rupture et ligature; coupure imposée par la constante introduction de nouveaux enchâssements et de nouvelles liaisons tissant les rapports entre les divers niveaux narratifs.

Shéhérazade, comme représentante du fait de la narration, est un choix thématique capable de réunir la diachronie dominante de la musique traditionnelle (mélodie et rythme) – par son rôle dans la cohésion pour unir les histoires et les narrations à la synchronie dominante de la musique occidentale européenne (harmonie et contrepoint) – par l'architecture de son récit enchâssant, articulant d'autres récits enchâssés qui dépendent de lui. La narration de Shéhérazade est aussi liée à l'utilisation partielle par Korsakov de la « musique à programme », pour son caractère réitératif et cyclique, qui, comme une diction constante et une manière répétitive de raconter, applique les mêmes séquences de sons à différents personnages et histoires, proche des *Leitmotifs* wagnériens.

Dans le cas de l'exemple donné ci-dessus, le thème musical violent, résultant du timbre et du rythme, s'allie subjectivement à différents types de violence dans chacune des intrigues dans les mouvements de la suite. La comparaison des histoires référées par les mouvements de la suite avec le contenu permet la découverte de parallèles qui nous montrent, comme dans le cas de la violence associée à la mort, des impressions et des suggestions les plus variées sur l'aventure, l'espoir la crainte et le romanesque. Les séquences musicales similaires fonctionnent ainsi comme les récurrences textuelles des *Mille et Une Nuits* avec ses nombreux voyages en mer, ses différentes histoires d'amour, ses innombrables histoires de génies, de magie et de prodiges (comme celle de la montagne magnétique qui provoque des naufrages référés dans le titre du dernier mouvement de la symphonie).

Comparer la littérature à un autre langage, comme celui de la musique, soulève des questions intermédiatiques complexes. Les rapports entre l'impression sur papier, auquel la littérature est traditionnellement liée, et le moyen sonore, qui est celui de la composition musicale, peuvent être de nature différente. Nous pouvons nous trouver

devant une transposition médiatique ou une adaptation, une combinaison de médias, ou une référence médiatique. La première se réfère à la transformation d'un produit déterminé d'un média en un autre produit d'autre média; la deuxième, au processus qui est dans la communication de produits mélangeant deux ou plus moyens à fin de transmettre son message; la troisième, au langage d'un moyen faisant allusion au langage d'un autre système médiatique de communication (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25).

Dans le cas de compositions comme *Shéhérazade*, les études faites pour définir le type d'intermédialité impliquée sont encore en cours. On s'interroge si le genre « musique à programme » serait une adaptation du contenu littéraire au langage de la musique, ou s'il s'agit d'une expression musicale dans laquelle il y a des références médiatiques littéraires. Dûs aux ambiguïtés de la suite symphonique de Korsakov par rapport à la « musique à programme », les manques de définitions sont encore présents. Tout simplement comme un commentaire fait pour stimuler de futures recherches capables d'approfondir l'analyse des rapports intermédiateurs dans cette composition, on peut proposer la question suivante: dans quelle mesure un élément constant qui représente la voix de Shéhérazade, les solos de violon accompagnés de harpe, pourraient-ils être considérés comme une transposition médiatique? D'un autre côté, les séquences musicales impactées par le rythme et le timbre des instruments qui indiquent plusieurs violences, seraient-elles une façon de représenter musicalement des éléments littéraires, c'est-à-dire, seraient-ils une référence médiatique littéraire dans la musique?

[Cristine Fickeslcherer de Mattos](#)

Bibliographie

AL-TAEE, N. Under the spell of magic: the oriental tale in Rimsky-Korsakov's Scheherazade. In: MAKDISI, S.; NUSSBAUM, F. (ed.). *The arabian nights in historical context: between east and west*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 265-296.

BENNETT, R. *Uma breve história da música*. Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. New York: Oxford University Press, 1975. 6 v.

RAJEWSKY, I. Intermédialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 15-45.

RIMSKY-KORSAKOV, N. A. *My musical life*. 2nd ed. Translation Judah A. Joffe. New York: Alfred A. Knopf, 1928.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

SEGRILLO, Â. *Rússia: Europa ou Ásia?* Curitiba: Ed. Prismas, 2016.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COMPTES RENDUS

1 - Dennys da Silva Reis, *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*, thèse soutenue en 2019 à l'université de Brasilia.

L'hypothèse de la thèse de Dennys Da Silva Reis paraîtra peut-être au premier regard fondée sur une problématique trop vaste, mais se révélera en fait unitaire au cours de la lecture. Elle propose de définir Victor Hugo comme un traducteur interartistique, c'est-à-dire comme un artiste ayant non seulement besoin d'exprimer sa vie, son art, son monde dans plusieurs médias mais encore en se servant des techniques de la traduction, ce qui est une idée originale impliquant une méthode que nous allons tenter de comprendre.

Dennys da Silva Reis choisit de chercher comment la cathédrale gothique de Paris passe dans *Notre Dame de Paris* puis comment *Les Travailleurs de la mer* passent dans les œuvres plastiques de Victor Hugo. Ce projet permet de convoquer de nombreuses théories littéraires et artistiques, mais aboutit à une suggestion : ce dont nous avons aujourd'hui besoin ce n'est pas d'appliquer aux arts toutes les méthodes mises au point par nos différentes sciences humaines, de la sociologie à la cognition, mais de créer une anthropologie artistique cherchant à savoir comment l'œuvre est une activité humaine solaire, satellisant autour d'elle les différents domaines de l'humain.

Disant cela, je vais peut-être un peu loin aux yeux du chercheur qu'est Dennys Da Silva Reis, mais je prends et j'assume le risque de deviner les prochaines étapes de la carrière d'un jeune chercheur dont j'apprécie l'érudition et l'empathie avec Victor Hugo, le sens esthétique inné et l'intérêt pour les grilles de lecture de son temps. En matière de critique littéraire tout ne revient-il pas à mettre face à face le dicible et l'indicible de l'art ?

Le premier chapitre de sa thèse montre tout ce que Hugo savait sur l'art depuis l'enseignement du dessin dans son enfance jusqu'à la fréquentation de ses amis peintres, comme Achille Devéria par exemple. Ce chapitre tente de donner une synthèse de la poétique de Hugo en privilégiant *L'Art et la science*, *Le Goût*, *Utilité du beau* et le manuscrit 13416 de la BnF. Entre autres thèmes significatifs, les amateurs du binôme du singulier de l'art et du pluriel du beau que nous sommes, repéreront cette citation : « Vivifier, c'est là ce qu'on pourrait nommer la loi externe

du génie. Quant à l'autre loi, loi interne du génie, loi du moi, elle est abstruse, capricieuse, obscure ... (cité p. 44) ». Plus de trente pages sont consacrées à lister les différentes œuvres plastiques de Victor Hugo à commencer par les dessins et les peintures mais sans oublier tous les décors créés par lui dans ses demeures, en particulier à Hauteville House « un autographe de trois étages (p. 80) » selon la jolie formule de Charles Hugo.

J'attire tout spécialement l'attention des lecteurs sur la richesse documentaire des deux annexes. Elles montrent les correspondances et les différences entre le texte et les images et font voir la traduction allant du souffle sonore des textes de Hugo à la force visionnaire de son œil. Le lecteur fera bien de s'imprégner de l'évidence poétique de ces pages avant d'aller lire la partie titrée « traduire artistiquement ». Elle s'efforce de conceptualiser les techniques de traduction interartistique utilisées par Hugo et pensées par la critique.

Da Silva Reis en propose quatre, la description, l'intermédialité (joliment définie à partir des médias qui seraient « une extension de l'humain pouvant, comme toute extension, devenir innombrable (p. 109) », le chromatisme, c'est-à-dire les couleurs dont on sait le pouvoir sur les humains et les archétypes artistiques qui sont tout ce qui, tapi dans les profondeurs, cherche à s'exprimer.

Le deuxième chapitre renseigne d'abord longuement sur l'architecture gothique et sur le goût des contemporains de Hugo pour le Moyen Age et pour le roman gothique. Il présente la cathédrale, son histoire, ses architectes et l'état dans lequel elle se trouve au temps où elle fascine Hugo. La suite présente le roman *Notre Dame de Paris*, l'intrigue, les personnages et sa typologie. Elle cite Hugo affirmant qu'après Walter Scott il reste à créer « le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, vrai mais grand qui enchâssera Walter Scott dans Homère (cité p. 151) ».

Mais comment fonctionne la traduction de l'architecture ? Comment construire avec des mots ? Cela est possible car tout art est narration, c'est-à-dire successivement préconfiguration, configuration, interprétation (lecture). Pour Hugo, la préconfiguration, c'est la cathédrale réelle et son histoire et la configuration c'est le réseau des différents espaces présentés comme par exemple l'autel, la sacristie, l'étude où travaille Frolo. Tel est le cadre dans lequel étudier les quatre techniques de la traduction interartistique. Elles sont quatre, on l'a vu.

1. La description qui présente les espaces en lien avec l'intrigue. Elle se décompose en trois rubriques, « discuter, conter, décrire (p. 162) ». Elle fait exister. Reis en donne de nombreux exemples.

2. L'intermédialité. Les matériaux de l'architecture et ceux du roman ne sont pas les mêmes, mais ils sont ou discursifs ou argumentés ou performatifs. De plus, la perspective en architecture peut dialoguer avec la focalisation en littérature. Le passage de l'architecture au roman est comme une *ecphrasis*.

3. La chromacie. Pour faire voir les couleurs à partir des mots, il convient de leur donner une épaisseur capable d'éveiller un souvenir vivant de manière indirecte. C'est par exemple ce que réussit Hugo avec la couleur verte du sachet que la Esmeralda porte au cou.

4. L'archétype, lui, est un pont reliant les médias entre eux.

Pour étudier la translation du roman *Les Travailleurs de la mer* en peinture et en dessin, Reis rafraîchit d'abord les connaissances du lecteur sur la différence entre le romantisme et le surnaturalisme. Il conclut que le surnaturalisme suppose l'existence d'une frontière entre la vie réelle et une autre forme d'existence. Le surnaturalisme devine un monde mystérieux, partiellement accessible aux facultés créatrices du rêve, de l'intuition, du vertige poétique. Reis rappelle également ce qu'il faut connaître du roman : le sujet fantastique, la documentation sérieuse rassemblée par Hugo, les personnages de la mer, l'écriture face à l'océan, les symboles... Il détaille certains procédés stylistiques, il repère les antithèses, il... mais n'insistons pas parce qu'on l'attend au chapitre « *pintar com palavras, traduzir a literatura* ». Cela n'est pas facile à penser puisque les éléments constitutifs de la narration sont peu présents en peinture. Il faut réussir, selon Wendy Steiner, une illustration sans texte. Selon cet auteur, elle ne peut être pensée que comme séquence. Or les conditions de réussite d'un tableau sont de quatre types, l'unité d'effet, l'isotopie temporelle, le chaînon métonymique et le raffinement de la composition.

L'unité d'effet postule que des émotions différentes peuvent rarement être présentes dans un même tableau. L'isotopie temporelle exige la représentation soit d'un seul instant soit d'une durée permanente. Cette règle ne peut être dépassée que si le moment présent est vu comme une action anticipée ou supplémentaire. On retrouve donc ici le goût de l'antithèse si important dans l'esthétique hugolienne. Le chaînon métonymique doit permettre au spectateur de construire une totalité à partir des aspects partiels qu'on lui montre. Le raffinement de la composition des éléments de la narration doit être recomposé en vue d'en ensemble plastique.

Pour résumer les belles pages de la thèse de Reis, nous dirons qu'il y a, à son avis, un va-et-vient entre la narration pittoresque et les images hallucinées d'une part et d'autre part une ambition pédagogique qui rapproche le lu et le vu, une a-chromacie qui lui est personnelle et, enfin, un riche réseau d'archétypes hugoliens au travers desquels la fantaisie crée avec bonheur autour de l'image surnaturaliste de la machine à la mer.

Au moment où le lecteur s'attend à une conclusion bilan, Dennys da Silva Reis, qui a le sentiment d'avoir traité son sujet en répondant aux célèbres questions de Quintilien, « *Quis ? Quid ? Ubi ? Quomodo ? Quando ? Quibus auxiliis ?* » constate qu'il a oublié certains aspects du « *Cur ?* » Aussi ajoute-t-il à son troisième chapitre quatre conclusions esthétiques.

Sa *conclusão estético-literaria* résume en fait notre théorie de l'effet de vie, mais sans aller jusqu'à analyser le rapport entre les faits et les effets ressentis.

La *conclusão estético-política* s'appuie sur la théorie de Jacques Rancière. Elle lui permet de montrer, sinon que tout en art est politique, du moins que « a tradução interartística é uma especie de partilha do sensível de arte. (p. 327) et que les intentions politiques de Hugo sont claires par exemple en ce qui concerne la conservation du patrimoine architectural français.

La *conclusão estético-antropologica* s'appuie, elle, sur Gadamer et sur son idée qu'à partir du XIXe siècle les artistes ne se perçoivent plus comme étant en communion avec les idéaux de leur temps, mais comme investis d'une mission civilisatrice, voire messianique. En art Hugo entrevoit le dépassement des règles et la nécessité de créer « uma nova forma de comunicação de todos com tudo (cité p. 331) » et cela dans le cadre du Beau réunissant le fond et la forme et créant de nouvelles formes de vie. L'art éveille et vivifie les aptitudes humaines essentielles, le jeu, le symbole, la fête et la narration.

La *conclusão poético-estética* est enfin comme la synthèse de toute la thèse : Victor Hugo y apparaît comme un génie multiple passant spontanément d'un art à un autre. A tous il impulse l'élan, la vie, la liberté, la lumière de son génie.

Marc-Mathieu Münch

2 - Laurent Jenny : *La Vie esthétique Stases et flux*, Verdier, 2013, 122p.

Pour les partisans de la théorie de l'effet de vie et de l'invariant anthropologique sur lequel elle repose, le titre, *La Vie esthétique* du livre de Laurent Jenny est très attirant. Il rapproche, en effet, l'art et la vie et il s'inscrit dans le contexte actuel de l'acceptation de la subjectivité de la lecture et des émotions de la réception. Quant au sous-titre, *stases et flux*, imprimé en petits caractères sur la couverture, va-t-il finalement englober tout le phénomène art ou seulement en préciser un aspect

L'argumentation de Laurent Jenny repose sur les témoignages qu'il trouve dans les œuvres des artistes créateurs, dans celles des chercheurs et aussi dans les siennes propres qui ne sont pas les moins suggestives.

Aussi l'*incipit* du livre relate-t-il un voyage en autobus vers Florence où Laurent Jenny a été saisi et bercé par une sorte de rêve éveillé accordé au mouvement de la route et à la diversité des touristes faisant leur « voyage en Italie ». Et c'est alors qu'apparurent dans son esprit les souvenirs-ambiances d'un film de Buñuel, puis, plus intensément, le *Cortège des Mages* de Gozzoli.

Choisissons encore, parmi de nombreux exemples, le cas curieux de Henri Michaux en excursion dans la cordillère des Andes. Tout à coup, « vers la troisième heure (cit. p. 84) », il est saisi par le sentiment de se trouver au Japon. C'est, explique-t-il dans *Ecuador*, un jeu de brouillard créant un effet semblable au style de la peinture japonaise qui « s'engendre par effervescence vaporeuse et se déplace par variation de pressions et de souffles (p. 85) ».

Ces exemples et beaucoup d'autres conduisent à une prise de position théorique affirmant que les œuvres « habitent notre vie mentale [...] affectent notre vision, notre perception et notre intelligibilité du monde (p. 15) », ce qui est très proche de notre école de l'effet de vie. Laurent Jenny cite aussi Valéry disant que l'état poétique est un « état de résonance (cit. p. 19), se réfère à la relation empathique de Baudelaire ou de Balzac et s'appuie sur Merleau-Ponty pour dire que « le tableau sort de la vision pour entrer dans ma chair (p. 74) ». Avec ces textes, Laurent Jenny arrive à dire « qu'il y a donc en nous une seconde vie de l'art (p. 84) », ce qui est une autre manière d'exprimer la thèse de l'effet de vie.

Mais il va encore beaucoup plus loin lorsqu'il montre qu'il y a dans nos vies « des glissements de schèmes artistiques hors des objets qui les ont préconçus (p. 15) » et des scènes littéraires ou poétiques venant se poser « en surimpressions de situations réelles pour en transfigurer l'ennui, en réinterpréter les données ou y faire lever des émotions (p. 101) ».

Là où A. W. Schlegel séparait l'effet de vie et la vie réelle, Laurent Jenny nous raconte le moment de sa propre vie où, lisant un recueil de poèmes de James Sacré, il a été plus intéressé par les circonstances de la création de ces poèmes que par les poèmes eux-mêmes et qu'il lui a été « impossible de ne pas sentir affluer d'anciennes images (p. 31) ». Il retrouve et revoit avec précision des moments de sa vie et il voit « le devenir poème d'un moment (p. 33) ».

C'est l'occasion de citer Huysmans, Breton, et les efforts des lettristes ou des situationnistes pour être des ingénieurs du sensible dépassant, mais avec peu de réussites, il l'avoue, le domaine propre de l'art pour en explorer les abords.

Je ne nie pas que l'amour de l'art, le goût de l'originalité et le dégoût du conformisme bourgeois du début du vingtième siècle aient suggéré à certains l'idée de simplement vivre en art plutôt que de le faire ; j'avoue que cela est tentateur mais il me semble que c'est une pratique dont les succès difficiles sont paradoxaux et en quelque sorte hors-jeu.

Maintenant qu'en est-il du sous-titre « stases et flux » dont le thème n'a fait que de rares apparitions dans le cours du livre ? C'est que le dernier chapitre lui est consacré. Laurent Jenny y affirme que « les relations entre flux et stases [lui semblent] sous-jacentes à toute saisie esthétique (p.118) » et que l'expérience est « un redoublement de conscience et l'ordre d'une mémoire instantanée, bouclant le vécu en

« moment » [...] ou en souvenir immédiat (p.137) ». La conscience du spectateur voit donc la scène esthétique comme un moment fixe mais qui se dépasse en suggérant le mouvement. Plus généralement, nous avons affaire à la forme et à la structure, à l'énergie et à la figuration.

Plusieurs études de cas illustrent cette thèse en montrant que dans le domaine esthétique le moment est déjà impliqué dans la fixité. Il en voit un excellent exemple dans un dessin de Claude Gellée intitulé *Eaux et roches*. Il représente une cascade dont le flux torrentueux trouve son chemin entre des éboulis de roches. Laurent Jenny y voit avec raison, me semble-t-il, un « conflit entre mouvement et immobilité géométrique (p. 121) ». Il montre, reproduction du dessin à l'appui, que Claude Gellée a volontairement dessiné de manière à montrer la parenté de l'eau et de la roche pour suggérer que la roche a été pétrifiée par les forces telluriques tandis que l'eau, puissance opposée, crée cependant des formes semblables. « L'œil du peintre les a remis en mouvement, par la schématisation même de leurs lignes de force, au-delà de l'évidence factice de l'opposition entre liquide et solide (p. 119) ».

D'autres exemples vont dans le même sens, en particulier un texte de Coleridge décrivant une cascade dont le tourbillon liquide prend la forme d'une rose ou le *Laocoon* de Lessing qui a « animé la sculpture (p. 132) ». Il s'agit donc de mouvement allant de la stase au flux. Inversement, l'image cinématographique qui est en mouvement peut devenir une « image-temps », c'est-à-dire une image qui maquille « le flux d'images réelles en immobilité apparente (p. 133) ».

En refermant le livre, le lecteur est donc conduit à se demander si la caractéristique de l'art et plus généralement de la vie esthétique se trouve dans l'aptitude à passer de la stase au flux et du flux à la stase ou comme le dit un peu différemment la quatrième de couverture si « les œuvres esthétiques apparaissent comme autant de *stases* dans le *flux* des sensations ».

Pour prouver cette thèse d'une façon universellement convaincante, il faudrait évidemment apporter en exemple tous les grands chefs-d'œuvre artistiques de toutes les civilisations. Il faudrait montrer que c'est bien là le critère fondamental de l'art pariétal, des nécropoles égyptiennes, du palais de Cnossos, de l'épopée assyro-babylonienne, de la quacîda bédouine, des grands poèmes sanscrits, de la danse africaine, du chant des Inouïts et bien sur de l'art occidental depuis la sculpture grecque archaïque jusqu'à *Répons* de Pierre Boulez.

Il faudrait aussi montrer, si l'on admet l'idée de passage, qu'il ne s'agit que du va-et-vient entre le mouvement et la stase et non pas d'autres passages comme entre le concret et l'abstrait, le vraisemblable et le fantastique, l'ordre et le désordre, le corps et l'âme, l'explicite et le suggéré, le réel et le surnaturel...

En fait, l'idée que l'art montre quelque chose derrière quelque chose et, pour reprendre le dessin de Claude Gellée, de l'eau derrière la roche pétrifiée et

inversement, pourrait être élargie. On pourrait penser (avec la théorie de l'effet de vie) que l'œuvre d'art réussie est celle qui vise à éveiller en même temps toutes les strates ou facultés du corps-esprit pour faire vibrer en cohérence les matériaux et les formes et pour, finalement, créer cet état de présence et de résonance si poétiquement exprimé par François Cheng :

« La beauté est une rencontre.
Toute présence
Sera par une autre présence révélée
D'un même élan, regard aimant, figure aimée :
D'un seul tenant vent d'appel feuilles de résonance. »

Marc-Mathieu Münch

3 - L'Un et le Multiple dans l'esthétique d'Yves Bonnefoy - compte rendu de *L'Inachevé Entretiens sur la poésie 2003-2016*

On sait que l'importante œuvre poétique d'Yves Bonnefoy (1923-2016) est parallèle à un grand nombre d'essais s'interrogeant sur la nature de la poésie. Comme un Dante, un Goethe, un Victor Hugo et bien d'autres, il n'a cessé de chercher à comprendre le phénomène poésie qui était sa raison de vivre. Il l'a dit souvent et le répète dans *L'Inachevé Entretiens sur la poésie 2003-2016* publié chez Albin Michel par les soins de sa fille Mathilde à laquelle il a confié cette mission posthume. Ce titre de *L'Inachevé* contient donc bien pour nous, avec un clin d'œil philosophique, la synthèse de sa pensée théorique.

Il rassemble quatorze textes dont huit entretiens avec, respectivement, Michèle Finck et Patrick Werly, Odile Bombarde, Stéphane Barsacq, Jennifer Schwartz, Amaury da Cunha, Angela Garcia, Chris Miller et Dimitris Angelis. Il contient des réponses aux questions des revues *À Verse* et *Reforma* et aux questions de Chiara Elefante, Hoyt Rogers et de Rachid Khaled. Il reprend une conférence de 1996 sur *Ut pictura poesis* et se termine par la transcription d'un modèle d'entretien radiophonique de 2013 avec Alain Veinstein.

Ce livre propose une vue profonde de l'art poétique. Il n'en nie pas le mystère, mais s'efforce d'y porter le plus loin possible, sinon une logique conceptuelle, du moins la clarté d'une pensée complexe. Il nous suggère lui-même le titre de ce compte rendu lorsqu'il relate (p. 245) être en train d'écrire un nouveau livre devant s'intituler *L'Un et le Multiple*.

Commençons par le Multiple. Bonnefoy sait d'expérience que la poésie est liée à toute la diversité des hasards et des multiplicités de la vie des individus et des cultures. Or ces thèmes ne sont pas systématiquement développés, mais ils sont toujours présents. Il a par exemple une connaissance très lucide du lien reliant sa poésie d'une part au père auquel il n'a pas su parler et de l'autre à la mère lui ayant non pas enseigné mais fait vivre la « présence des choses quand il faisait corps avec celles-ci (p.63) ». Il sait aussi que le souvenir d'avoir vu de loin son père et sa mère se parler lui est resté « comme quelque chose de fondateur, comme une raison d'espérance (p. 69) ». Il sait dire le rôle joué dans sa création poétique par un simple caillou et, plus généralement, le regret de l'âge d'or de l'enfance, « ce regret et en lui le désir d'être, et la colère et la compassion qui ont résulté de l'étouffement de ce désir dans des situations de l'enfance (p. 7) ».

Comme tous les artistes interrogés, Bonnefoy répond avec bonne volonté à la question des influences subies et des premiers chocs artistiques reçus pendant les jeunes années. Nous y trouvons, par exemple, *La Petite Musique de nuit* de Mozart, *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin. Plus tard viennent des œuvres de Nerval, Baudelaire, Rimbaud et les pièces de Shakespeare qu'il a traduites. Plusieurs passages témoignent aussi de l'influence contrastée du surréalisme dont il a accompagné les espoirs avant de s'en libérer. Pour lui, le surréalisme possède « un vrai sens de la poésie », mais un « savoir artistique très limité (p. 236) ». Quant aux poètes contemporains qu'il a élus, il y a « Paul Celan, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Starobinski, Louis-René des Forêts, André Frénaud et d'autres encore (p. 17) ».

Poète et théoricien, Yves Bonnefoy a évidemment aussi pris connaissance des propositions des sciences humaines françaises eu égard à la poésie et ceci malgré son peu de contact avec la vie intellectuelle parisienne de l'après guerre. Dans son entretien avec Angela Garcia, publié d'abord en espagnol à Bogota, il critique ceux qui pensent « qu'écrire, c'est laisser le langage se manifester, se déployer à travers l'auteur –qui est censé s'effacer en lui- au sein de textes où apparaissent surtout les modes de fonctionnement de significations multiples à l'infini et d'interprétation jamais achevée (p. 171) ». Il développe aussi ce sujet dans l'entretien avec Chris Miller où il cite le structuralisme français. Il en désapprouve le langage surchargé de concepts et sa quête de signification au lieu de présence tangible. Plus généralement, il est conscient du fait que les sciences humaines risquent de mettre des concepts là où la vraie poésie est « l'être propre des existences (p. 203) ».

Le lecteur désireux d'entrer dans l'atelier d'un poète pour y observer l'artiste au travail peut espérer beaucoup d'Yves Bonnefoy qui a écrit de la poésie toute sa vie. Il risque cependant d'être déçu s'il s'attend à des développements argumentés et surtout s'il espère de nombreux exemples tirés soit de Bonnefoy lui-même soit des grands

poètes qu'il admire. Mais il pourra se consoler en trouvant très bien exposés les principes du travail poétique. Voici d'abord le but de cet art. Puisque le langage est double « concept autant que vocable, fatalité de représentation autant que besoin de présence » l'art poétique doit veiller à « rendre aux mots leur intensité, leur capacité de s'étonner de la vérité propre et de la beauté du monde terrestre, leur aptitude à s'unir à quelques-uns pour inscrire en celui-ci des lieux pour notre survie (p. 166) ». Il définit ensuite la méthode poétique. « Ce qui préside à toute construction, c'est la forme. Or il est certain que la forme –en l'occurrence un réseau de relations entre les sons et les rythmes- est fondamentale en poésie puisque son impact sur la succession des mots dans le vers désorganise l'enchaînement conceptuel qui retiendrait seul le lecteur dans une phrase de prose (p. 187) ». La forme est donc un son, un rythme, une voix et, plus généralement une construction, un enchevêtrement permettant de vivre ou de revivre un moment de pleine présence à soi, au monde et à l'Autre.

C'est là surtout que l'on aimerait des exemples de revitalisation du monde par la langue et qu'on rêverait d'un exposé du bon usage du silence, du souffle, du son, du rythme, de la rime, du vers, des figures, des oppositions, des gradations et de beaucoup d'autres. On les cherchera donc soi-même en relisant la poésie de Bonnefoy !

Si les comptes rendus savaient être exhaustifs, nous pourrions encore lister d'autres éléments du Multiple de Bonnefoy par exemple ce qu'il dit des journaux intimes, des autres arts, de l'engagement... mais les citations que nous venons de donner nous ramènent inexorablement vers cet Un, toujours orthographié avec majuscule par notre poète. Tout se passe, en effet, comme si toute sa multiplicité était innervée par un réseau de méridiens jaillissant tous d'un même pôle. Pour Yves Bonnefoy, l'Un de la poésie n'est pas un concept intellectuel mais un état, c'est-à-dire un moment inusuel offert par la lecture ou par l'écriture au « Je » humain libéré d'un « Moi » manquant de présence et sans empathie avec le monde et avec l'Autre. C'est un moment absolu vécu dans l'immanence du temps et de l'espace. Sous la plume imagée et connotante de Bonnefoy, c'est « l'intuition du non-être foncier de l'édifice conceptuel (p. 119) », c'est l'action de « faire apparaître et vivre dans la parole un lieu et un moment (p. 153) », c'est « ce sentiment de refonte de tout à tout qui faisait le bonheur et aussi l'angoisse des journées enfantes grâce à un réseau de relations entre les sons et les rythmes (p. 187). C'est en somme « l'être propre des existences (p. 203) », le terrain « où l'intemporel et le temps se heurtent (p. 261) » et, pour tout synthétiser, la « fondation de l'être (p. 290).

Les textes théoriques de Bonnefoy ne sont pas toujours faciles à comprendre. Cela tient au fait qu'il possède une vive expérience vécue de la création et, partant, une douloureuse connaissance de l'espèce d'incompétence de nos langues (occidentales surtout) à formuler un moment transparent d'idéale plénitude dans le déroulement

d'un texte. L'Un de Bonnefoy, c'est l'expérience d'un être-là idéal et rare, fusionnant la présence du Je et du Moi, du moment et du temps, du lieu et de l'espace, de la paix et de la finitude, en somme quelque chose comme la réminiscence du bien-être de la prime enfance.

En ce point de ma lecture et de mon compte rendu, j'ai envie de dire que le trait de génie de la poétique de Bonnefoy est d'y confronter l'Un et le Multiple. Il les distingue nettement, mais il est saisi d'intuition que l'Un se développe en Multiple et que le Multiple se reconcentre en Un. Il y a dans cette pensée comme un écho de l'expérience tout à la fois évidente/vécue et mystérieuse de l'art.

Or ce sentiment est renforcé par toute une série de notations qui sont à la base d'une conception du monde. Le thème majeur en est l'idée/expérience de Bonnefoy que le Je réel, profond de la personne humaine est rendu difficile d'accès car oblitéré par les conceptualisations du Moi culturel. Le conceptuel, écrit-il, est une « construction du monde toujours viciée par son incapacité à voir par les yeux de la finitude (p.192) ». Ce mot de « finitude » étonne, mais un autre texte précise que nous habitons un lieu et un temps fini mais partagé alors que « la pensée conceptuelle nous prive de la possession de ce lieu car elle remplace les choses de notre monde proche par des figures qui sont des abstractions (p. 228) ». Il en résulte que le bonheur, le bien-être de l'individu est d'accepter ses limites pour pouvoir éprouver ce que c'est que l'être. La poésie est donc le véhicule conduisant à l'être. Il faut que les humains gardent le contact avec les choses où est la vraie transcendance ou, pour le dire plus poétiquement comme Bonnefoy, avec les « feuillages (p. 241) ».

Chez Bonnefoy cette conception du monde est reliée à une conception de l'histoire. On y retrouve la combinatoire de l'Un et du Multiple. Les humains sont tous à la quête d'une fondation de l'être. Plusieurs grilles de lecture sont possibles. Il y a celles de la mystique, de la science, de la poésie et des arts, de la conceptualisation et celle, illusoire, qui mène à l'épuisement de la planète. Et puis, il y a celle des « feuillages » ! Ces distinctions ne sont pas systématisées par Bonnefoy dans un exposé formel, mais en lisant et en relisant *L'Inachevé* et si possible dans le désordre on y découvre des passages éloignés qui se font signe. Il faudrait tout un mémoire de recherche pour les faire voir. Aussi ne veux-je qu'évoquer la réponse faite à l'excellente question de Chris Miller. Il avait demandé à Bonnefoy comment regarder la culture essentiellement religieuse de l'Occident avec les yeux du non-croyant. Et le poète de lui donner un tableau émouvant de la France pagano-chrétienne. « Allez dans nos villages, écoutez leurs noms, reconnaissez les dieux et demi-dieux celtes [...]. Soleil et nuées, vendanges ou moissons réelles ou par métaphore, ce sont des chiffres qui rapatrient le sérieux de l'esprit dans l'existence vécue [...]. Le Christ pour offrir du vin ? Mais oui, le vin de la vigne proche [...]. La terre remonte dans les croyances (pp. 22-226).

Ce que j'aperçois en filigrane sous de tels passages, c'est le relativisme caractéristique du XXe siècle. Là où le XIXe siècle est tombé dans le Multiple du Beau, le XX siècle, lui, est tombé dans le Multiple du Vrai. Depuis Nietzsche, pour faire court, les gens qui pensent, les conceptuels en fait, ont découvert que leurs Vérités n'étaient sans doute que des grilles de lecture bonnes à être déconstruites. Bonnefoy est dans cette lignée et la solution qu'il préconise est celle de la poésie comme stratégie capable d'apporter aux hommes des moments de plénitude.

Ce compte rendu pourrait se terminer sur ces mots si la fraternité entre cette stratégie et celle de l'effet de vie ne sautait pas aux yeux. Il y a en effet une parenté proche entre la « fondation de l'être » du poète Yves Bonnefoy et l'invariant de l'effet de vie découvert sous la plume des grands créateurs. En voici la preuve. Dès le début de *L'Inachevé* est rappelé le mot de Proust disant qu'il n'y a dans l'histoire qu'une seule poésie et qu'un seul poète dont le pouvoir est « une force dans la parole » et « un effet sur nous » (p. 19).

Dans l'entretien avec Angela Garcia, Bonnefoy se souvient que les prisonniers des camps se récitaient des poèmes « pour participer encore de l'espérance qu'est la poésie et, de ce fait même, se savoir encore de vrais humains (p. 175) ». Ne donne-t-il pas un rapide récit du phénomène de l'effet de vie lorsqu'il dit, à propos de la subjectivité de grands poètes comme Baudelaire ou Rimbaud « qu'[il] cherche à laisser ces grandes subjectivités pénétrer la [sienne] (p. 194) ». Enfin la grande idée de la théorie de l'effet de vie est que cet effet a lieu lorsque de nombreuses aptitudes du corps-esprit-cerveau sont sollicitées dans la cohérence. Il me semble que Bonnefoy ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme « que le travail du poète doit remonter de l'aspect à la totalité dans l'appréhension des choses (p.186) ».

Mais, ceci dit, l'esthétique de l'effet de vie et celle de Bonnefoy ne peuvent être tout à fait les mêmes puisque la seconde est celle d'une idiosyncrasie unique au monde et la première celle d'un invariant planétaire. La principale différence entre les deux concerne la fonction de la poésie. Pour Bonnefoy le rôle de la poésie est la fondation de l'être et cela fait partie de l'Un de l'art. En opposition, la théorie de l'effet de vie met la fonction des arts dans la liste des variants de l'art, c'est-à-dire dans le Multiple. C'est qu'elle a trouvé dans la comparaison des arts poétiques une grande diversité de fonctions. Disons, pour prendre des exemples rapides, qu'un potin de cour aimablement raconté par Mme de Sévigné et créant en nous un court moment de vie ne peut être fondateur d'être. Il en est de même pour la légère poésie érotique de Marot ou de Ronsard. Il en est de même encore pour la poésie engagée. Yves Bonnefoy lui reproche de perdre sa finitude dans des analyses de nature psychologique, sociale, politique, conceptuelle et d'oublier « cette présence de l'autre qui avait été la motivation première (p.201) ».

Pour la théorie de l'effet de vie, rien n'empêche de redynamiser les mots, les sons, les rythmes en vue d'une indignation sociale ou de créer de la colère contre l'esclavage en construisant par exemple au théâtre un enchevêtrement redonnant aux mots leur force désignative. Plus généralement, Yves Bonnefoy attribue à la conceptualisation des défauts qu'elle n'a pas pour tout le monde. Ce n'est pas parce qu'on a compris, au XXe siècle, que les systèmes de concepts reposent souvent sur des grilles de lecture relatives, que le conceptualisme n'est pas, hélas, le seul outil qui nous est donné de penser une *Weltanschauung* et d'essayer d'en tirer une sagesse. Ainsi s'explique la réticence de Bonnefoy à l'égard du roman. Les analyses, les conceptions, parfois les idéologies y ont leur place parce que, du moins dans les chefs-d'œuvre, elles y sont si bien imbriquées, confrontées, opposées qu'elles éveillent, au-delà d'elles mêmes, l'Un du lecteur.

[Marc-Mathieu Münch](#)

4 - Yannick Haenel, *Diane et Actéon Le désir d'écrire*, Hermann, Paris, 61p.

De tous les sujets explorés par les sciences humaines, le désir d'écrire est peut-être le plus difficile, en tout cas le plus discuté. On prétend le plus souvent qu'il est indéfinissable et indicible. Que ses apparitions n'ont aucun dénominateur commun. Qu'on peut et même qu'on doit se passer de le comprendre, car c'est un objet poétique qu'on peut sentir, non pas dire, mais tout au plus viser.

Et c'est assez vrai que le désir d'écrire et la littérature qui en résulte sont dans un lieu flou situé entre un absolu inatteignable et des faits textuels concrets.

Eh bien, Yannick Haenel a trouvé le moyen de cerner ce lieu d'un réseau de points de vue si dense et si bien combinés qu'on finit par le voir dans une clarté nouvelle.

Et comment ? En lisant et en relisant son *Diane et Actéon Le désir d'écrire*, éditions Hermann, Paris, 2020, 61p.

C'est un peu comme si l'on tournait autour d'une statue. Aucun point de vue n'est LE point de vue, mais tous sont nécessaires pour dépasser la somme des prises de vues qui vont mener au-delà des possibilités du discours. Et le parcours proposé est si habilement imaginé qu'il mène à une vérité à laquelle on adhère avant même d'en prendre conscience.

L'auteur entame son propos en annonçant le projet de composer une scène devant son public. Mais il évoque aussi un ancien projet qui était de traiter de la vérité en littérature parce qu'elle dialogue avec la philosophie et avec la psychanalyse. Elle serait un lieu de voix multiples voire une parole qui parle à l'intérieur de la parole,

une « opacité scintillante » (p. 17). Tout ceci n'est pas très clair ; aussi l'auteur reformule-t-il son projet : déconstruire le mot de vérité « entre philosophie, psychanalyse et littérature et qu'on tienne bon (p. 20) ».

Une digression sur les imbéciles et les idiots en politique ayant ensuite permis au lecteur de souffler et de sourire, on lui révèle la gravité de la situation du langage dans les collèges des banlieues. La littérature pourra-t-elle sauver le langage du « Tout communication » du monde contemporain ? Yannick Haenel répond à cette question par une nouvelle interrogation : « Y a-t-il un lieu où l'on est en vie (p. 26) ? Il affirme fermement être à la recherche de ce lieu.

C'est alors que le lecteur comprend que tout l'*incipit* du livre n'était en fait qu'un excellent morceau d'humour pour montrer que l'intelligence toute seule n'arrive à rien quand il s'agit de définir la littérature. Il le comprend d'autant mieux que la bizarre expression « d'opacité scintillante », qui l'avait fait sursauter d'abord, lui semble maintenant liée à l'idée que la littérature doit « traverser la parole » (p. 28).

Voici donc *Diane et Actéon* pour nous faire entrer dans un nouveau paradigme. Yannick Haenel réussit à faire vivre leur mythe en combinant à son récit les effets de ce même récit comme s'il le vivait à notre place, en fait pour nous mettre à la sienne.

Concrètement, il nous raconte les étapes du récit mythique comme on le trouve dans les sources classiques et, en même temps, il nous fait part des connotations, des associations, des surimpressions, des interrogations qui lui viennent à l'esprit - qui pourraient tout aussi bien nous venir à l'esprit à nous.

Ainsi par exemple, l'arrivée du cortège de Diane provoque-t-il un arrêt sur image pour laisser naître le choc de la séduction. Le paysage n'est pas décrit, mais déployé doublement comme lieu et comme symbole de l'écriture.

Une rupture quasi surréaliste s'interroge tout à coup sur un possible Actéon « voyeur-masturbateur (p. 36) ». Ailleurs les gouttelettes jetées par Diane à Actéon deviennent un grand moment d'écriture. « Toute cette nacre que je reçois au visage, ces petites lumières qui vibrent, ces lucioles qui volètent autour de moi, c'est un baptême plein d'éclairs : je bois les éclairs et peu importe si je meurs de mon désir [...] (p. 44) ».

En somme, pendant que Yannick Haenel se repasse, en écrivant, le film de Diane nue surprise par Actéon, son moi est mis en éveil : il voit, il entend, il pense, il imagine, il interprète, il frémit... Parallèlement ces jaillissements vivants sont traduits en termes intellectuels : « L'écriture nous mène à l'être (p.35) », le « tout prend cohérence (p. 45) », c'est la « présence qui déborde (p. 49) ».

Après une première partie ayant donc montré les tâtonnements de l'intelligence face à l'inaccessible définition de la littérature, après une seconde matérialisant la puissance d'une expérience littéraire et en en tirant les conséquences, Yannick Haenel se devait

de s'interroger sur l'effet de la littérature, sur son coup de couteau. Oui, que faire de cette entaille dans le réel et du réveil brutal qui s'ensuit ?

On peut d'abord, certes, retrouver l'histoire, la revivre, se laisser fasciner par l'effet de présence qu'elle donne. On peut en tirer une vocation d'écrivain comme ce fut le cas pour Yannick Haenel lui-même. On peut aussi s'interroger sur la cruauté de la déesse et sur l'obstination des humains à prendre des risques et à voir du non encore vu.

On peut constater que la littérature, en errant en pays inconnu, nous fait retrouver notre âme et donc comprendre que nous avons tendance à la perdre. On peut aussi rapprocher l'émotion esthétique du sacré. N'est-elle pas comme un sacrifice, comme l'irruption d'un autre monde et de pouvoirs dont nous n'avons spontanément pas l'expérience ? Ou revenir sur terre et s'interroger sur les choix d'Actéon ? Qu'est-ce qu'un regard juste, qu'est-ce que traverser la mort, descendre dans son obscurité ou accepter la métamorphose ?

On peut enfin donner de la littérature des définitions qui feront date dans l'histoire de la poétique. Celle de la page 45 : « dire ce qu'on ne peut pas voir, et faire voir ce qu'on ne peut pas dire, c'est exactement ce que fait la littérature, c'est de cela dont elle se rend capable ». Celle de la page 49 : « Ce qui a lieu au moment d'écrire – dans cette clairière où le désir, en se dénudant, éprouve son déchirement – c'est le surgissement dans ma vie d'un rapport aussi limpide qu'effrayant entre poésie et existence ». Celle de la page 57 définissant l'écriture comme « une expérience initiatique »

Si maintenant je cherche le dénominateur commun de ces différentes affirmations et de ce que l'expérience du récit mythique a montré, c'est évidemment ma notion d'effet de vie qui se présente à moi. Elle affirme qu'une œuvre est réussie lorsqu'elle est capable d'éveiller en cohérence toutes les facultés du corps-esprit-cerveau. De les éveiller, de les rapprocher, de les combiner, en bref de partir de ce qui n'est que sens (linguistique) pour créer ce que Baudelaire nomme si bien une « sorcellerie évocatoire ».

Seulement, n'étant pas, hélas, créateur mais simple chercheur, je ne me fonde pas sur la création d'une expérience artistique de haut niveau confrontée aux aptitudes limitées de l'intellect, mais sur la découverte de l'invariant de l'effet de vie et de ses corollaires. Car, ce que dit Yannick Haenel, c'est ce que disent tous les écrivains dont les œuvres sont entrées en postérité. Cela ne fait pas encore une vraie science parce que, bien évidemment, la longue vie d'érudition qui m'a fait comparer de très près des milliers d'arts poétiques ne m'a pas permis de tout lire. Mais au moins la stupéfiante réapparition du thème de l'effet de vie est-elle un indice assez fort pour que d'autres poursuivent la recherche.

Ceci dit, il est évident qu'il y a au-dessus de l'invariant anthropologique de l'effet de vie, de nombreux variants. Ils concernent, pour aller vite, d'une part les matériaux, les techniques, les formes et les genres et d'autre part, les goûts, les sujets, les styles et les fonctions allouées de préférence à l'art littéraire.

Ces variants dépendent de l'idiosyncrasie de chacun, de sa culture, de son inconscient, de ses blessures, de ses dons et de la particularité de ses désirs. Chaque grand auteur a sa propre combinatoire des éléments du variant anthropologique et de ses variants personnels.

Si j'ai bien senti-compris celle de Yannick Haenel, elle pourrait résider dans son expression d'« opacité scintillante » liée à celle d'« expérience initiatique ». Comment dire ? Il arrive que la force de l'effet de vie soit si traversante, si portante qu'elle nous pousse vers un au-delà de ce que nous savons de nous-mêmes. Ou vers un Au-delà ?

Oui, l'au-delà ou l'Au-delà ? Lorsque Yannick se re-raconte l'affaire Actéon/Diane, lorsque de proche en proche les différentes zones de son corps-esprit-cerveau en sont mises en éveil et donc lorsqu'il n'est plus possible d'avoir claire conscience de tout ce remuement, de toute cette totalité qu'institue l'essence du phénomène émotion esthétique, sommes-nous, en nous-mêmes, dans une conscience qui ne réussit plus à s'analyser ou dans un contact avec une Autre réalité qui nous dépasse ?

Nous vivons au quotidien dans des enchaînements à la fois logiques, imposés et traditionnels dont nous avons une conscience claire. Imaginons que nous soyons en train de faire une tâche quotidienne. Nous le faisons et nous savons que nous le faisons, tout simplement. Que tout à coup un hasard de bruit, de forme ou de couleur, peu importe, vienne placer en surimpression de ce cours un désir fondamental, bon, on le salue au passage d'un sourire de connivence. Mais qu'un nouveau hasard complique ce désir d'une présence de plus ou de nouvelles associations, la conscience cesse d'abord de suivre la complexité du phénomène, puis se sent enlevée par une immense présence immanente. Si maintenant le hasard est un grand auteur prévoyant les aiguillages intérieurs de ses lecteurs, ce qu'ils pourront ressentir et associer, ce sera un grand moment de réflexion vécue sur le désir d'écrire !

[Marc-Mathieu Münch](#)

Entrevistas com escritores(as) da literatura brasileira contemporânea

Organizadores

[Laís Gerotto de Freitas Valentim](#)

[Luana Della-Flora](#)

[Michel Mingote Ferreira de Ázara](#)

[Sílvia de Paula Bezerra](#)

[Thais Lancman](#)

APRESENTAÇÃO

O dossiê “Entrevistas com escritores(as) da literatura brasileira contemporânea”, organizado por uma equipe de jovens pesquisadores, tem por finalidade apresentar reflexões de romancistas, contistas e poetas sobre suas produções, que hoje impulsionam a literatura neste grande país.

A quantidade de obras literárias inscritas nos grandes concursos nacionais e internacionais cresce incessantemente, comprovando a fertilidade da produção literária: centenas de ficcionistas e poetas estão em plena atividade. Seus escritos não se restringem à criação literária em sentido estrito: como se pode observar na síntese biográfica de cada um deles, muitos exercem outras atividades, quase todas correlatas à escrita imaginativa, como a pesquisa acadêmica, a tradução e o ensino.

Nesse contexto, é essencial explicitar, inicialmente, as modestas dimensões desta pesquisa, que contou com as respostas de 28 escritores e escritoras. Trata-se de uma oportunidade de divulgar o que pensam esses protagonistas da vida literária a respeito de suas produções dirigidas ao público leitor. Os organizadores deste dossiê realizaram um levantamento informal, com base nos contatos pré-existentes, laços que se atam entre escritores, leitores, pesquisadores e críticos. Muitos dos personagens presentes nas páginas seguintes desempenham simultaneamente diferentes papéis, como demonstram as sínteses biográficas que antecedem as respostas.

Quase todas as entrevistas obedecem ao mesmo roteiro, exceção feita às duas entrevistas com poetas, em que despontam questões relacionadas às especificidades do fazer poético.

Não faz parte da proposta deste dossiê apresentar um quadro abrangente da literatura brasileira hoje, tarefa que extrapola os limites naturais de um número de

revista acadêmica. A proposta consiste em mostrar alguns dos protagonistas dessa monumental construção que é a literatura brasileira. Suas reflexões registradas nesta revista resultam das entrevistas realizadas pelos organizadores do dossiê, abordando aspectos essenciais do fazer literário: a origem e conseqüente criação de cada obra, a facilidade (ou os percalços) durante sua realização, a maneira pela qual o autor vê a exposição de sua produção à crítica literária.

Muitos dos 28 participantes do dossiê diversificam suas atividades para além das acima mencionadas. Como a profissionalização do escritor sempre foi problemática – basta mencionar que Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, dentre tantos outros, foram funcionários públicos – hoje há um leque de atividades possíveis para quem vive da escrita. Escrever crônicas para jornais e revistas é uma prática que conta já com mais de um século no Brasil. A crônica alcançou seu auge nos anos 50 e 60 do século passado, com Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos. Na mesma época, Clarice Lispector empregava seu talento em crônicas e colunas para revistas. Na atualidade, tudo isso permanece, em novos veículos, com alcance muito maior, graças à internet, o que assegura aos nossos autores divulgação de seus textos em numerosas publicações eletrônicas. Outra atividade intelectual associada à escrita literária é a produção de roteiros para cinema, tevê e outras modalidades audiovisuais de ficção.

A amplitude da literatura brasileira contemporânea prende-se também ao espectro temporal: como definir o que é ou não contemporâneo? A decisão recaiu numa espécie de simplificação, segundo a qual participam do dossiê escritores que publicam desde os anos finais do século passado. Nesse conjunto, o escritor com obra mais antiga é Sidney Rocha, com seu romance *Sofia, uma ventania para dentro*, vencedor do Prêmio Osman Lins, em 1985. Predominam, evidentemente, as obras publicadas nos dois últimos decênios. Esse longo período levou os organizadores do dossiê a considerarem duas possíveis gerações, apresentadas aqui em dois conjuntos: um deles com escritores nascidos antes de 1975 e o outro, evidentemente, com os escritores mais jovens. O ano de 1975 pode ser considerado uma espécie de divisor de águas na literatura brasileira. Dentre os romances então publicados, destacam-se *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna e *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, obras de dois escritores que deixaram profundas marcas na produção contemporânea.

Em “Escritores veteranos”, o primeiro conjunto, encontram-se as respostas e minibiografias de escritores veteranos, que estão há décadas no cenário brasileiro. Muitas das suas obras s têm sido apreciadas por grande número de leitores e pesquisadores. Destacamos apenas, para ilustrar esta afirmação, a fortuna crítica de livros como *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato, *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, *O invasor*, de Marçal Aquino, *Contos negreiros*, de Marcelino Freire ou *Diário da queda*, de Michel Laub.

O segundo conjunto, “A nova geração”, apresenta as respostas e minibiografias de escritores nascidos depois de 1975, cujas carreiras estão em pleno andamento, com possíveis surpresas nos próximos anos. Destacamos, também a título de ilustração, obras indicadas ou vencedoras em premiações como *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado, *Feriado de Mim Mesmo*, de Santiago Nazarian ou *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro.

Em todo o dossiê é possível observar o grande número de nomeações para as premiações e também de prêmios recebidos, o que confirma a importância desse grupo no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Os 28 escritores participantes deste dossiê exercem aqui o papel de representantes de um enorme contingente de talentosos ficcionistas e poetas que esperamos contemplar futuramente em nossa revista.

[Helena Bonito Pereira](#)

[Laís Gerotto de Freitas Valentim](#)

AUTORES VETERANOS

ADRIANA LISBOA

Entrevista concedida a Luana Della-Flora

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

A inspiração está em toda parte: numa cena vista na rua, numa notícia de jornal, numa história que alguém me conta, numa canção, numa pintura ou numa frase preservada pela história ao longo de dez séculos. Acho que a literatura e a arte refletem o seu tempo sem ter que necessariamente tratá-lo de maneira naturalista, de modo que não me sinto obrigada a abordar os, digamos, “temas do momento” (até porque a gente acaba por abordá-los, de um jeito ou de outro, ainda que alegoricamente). O resto, que é quase tudo, é o trabalho com a palavra. Não existe literatura sem trabalho com a palavra – e dizer isso não significa de modo algum defender uma estetização vazia dos nossos temas, nem qualquer tipo de beletrismo. Mas literatura é palavra.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Em geral tenho referências relacionadas ao trabalho em questão (por exemplo, Alberto Caeiro me acompanhou na escrita do livro de poesia *O vivo*). Mas tenho meus dois santos padroeiros literários: Manuel Bandeira e Bashô. Quando começo a enveredar pelo território de um certo sublime, Manuel Bandeira me lembra de atentar para o humilde cotidiano. E quando me estendo demais, Bashô me lembra de que o texto literário muitas vezes é uma espécie de roteiro apenas, apontando para algo que está fora dele. Além das referências literárias, as visuais e musicais são muito importantes. Já fiz livros inteiros (os romances *Hanoi* e *Todos os santos*) costurados pela música. Os compositores John Cage e Meredith Monk são outro par de santos padroeiros da minha literatura.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Ser bem-sucedida na visão do autor não significa, é claro, ser bem-sucedida na visão de leitores e crítica. Temos o nosso projeto, os nossos caminhos, as nossas pesquisas estéticas, e dentro desse mapa às vezes confuso é possível de vez em quando dizer, em surdina, um ou outro “eureka”. É possível perceber quando algo faz clique e se encaixa no lugar – mais uma vez, dentro do nosso projeto pessoal, e não dentro da abstração do que acreditamos que é o esperado de nós. Para mim, para que esse clique aconteça é preciso honestidade (para fazer aquilo que tenho vontade de fazer) e coragem sobretudo para apagar, desfazer, jogar fora. Não tratar o texto com luvas de pelica, mas tratá-lo sempre com amor e respeito. É preciso intimidade, compromisso e deixar o ego do lado de fora, porque no processo criativo ele só atrapalha.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o compreendem? Por quê?

Não generalizaria. Às vezes os críticos compreendem meu trabalho bem, ajudando a “arrumar” meu pensamento sobre ele. Noutros casos a incompreensão existe, talvez por um crítico sentir no meu trabalho falta de algo que nunca foi minha intenção incluir. Como criticar um autor de haicais por não escrever sonetos, ou vice-versa. Isso parece estar atrelado aos modismos do momento. Vejo certos livros meus fazendo sentido anos depois de lançados, como *Sinfonia em branco*, que falava de abuso sexual em 2001, quando o tema não interessava tanto, e agora vem sendo relido sob outra luz – ou a presença dos reinos vegetal e animal na minha escrita, que parecia anacrônica quando estavam em voga narrativas mais urbanas: algo que me colocava na contramão veio para a linha de frente e é um dos temas do momento. Uma última questão a mencionar é certa reiterada associação do meu trabalho a uma “delicadeza” com a qual nunca me identifiquei, cujo conceito me parece não raro quase leviano, e que destoa de um projeto que tem mais a ver com a busca de um despojamento formal no tratamento de temas às vezes brutais.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual a define melhor?

Tendo a me identificar mais com os meus trabalhos mais recentes – e gostar mais deles. No caso, então, seriam meu romance *Todos os santos*, de 2019, e meu livro de poesia *O vivo*, de 2021. Em *O vivo*, o longo poema “Solastalgia” (escrito a partir de uma matéria de jornal que fala da crise climática e seus efeitos sobre as comunidades do Ártico) é talvez o meu

preferido, e apesar de longo foi escrito de maneira bastante espontânea, em pouco tempo e com pouquíssima revisão.

Adriana Lisboa (Rio de Janeiro, RJ, 1970) é escritora. Estudou música e literatura. Publicou, entre outros livros, os romances *Sinfonia em branco* (Prêmio José Saramago), *Um beijo de colombina*, *Rakushisha*, *Azul corvo* (um dos livros do ano do jornal inglês *The Independent*), *Hanói* e *Todos os santos*; os poemas de *Parte da paisagem*, *Pequena música* (menção honrosa – Prêmio Casa de las Américas), *Deriva* e o *O vivo*; os contos de *Caligrafias* e *O sucesso*. Seus livros foram traduzidos em mais de vinte países. Seus poemas e contos saíram em revistas como *Modern Poetry in Translation* e *Granta*.

ADRIENNE MYRTES

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Minha inspiração vem das ruas, nasce do cotidiano. Coisas que vejo, frases que ouço, pessoas ou paisagens que me atravessam, tudo e nada em especial pode servir de semente para uma nova história.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Tudo que leio alimenta minha escrita de alguma maneira porque se integra à minha leitura do mundo, e o mundo, as pessoas, são meu material de trabalho. Na hora que escrevo ou elaboro um novo livro não tenho em mente qualquer referência, ao menos de forma consciente.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Penso que toda obra de arte, para erguer uma ponte entre o eu e o outro, deve nascer do que o artista tem como verdade de maneira mais profunda; quer seja sua ferida, quer seja o riso de si. Isso, é lógico, considerando que “ser bem-sucedida” seja a conexão, o diálogo com o outro.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não a compreendem? Por quê?

Nas leituras recebidas por meu trabalho até agora não percebi incompreensão. Vale salientar que estas leituras têm sido feitas por outros autores, artistas por quem sinto muito respeito, é sempre com alegria e honra que recebo esses retornos e quando eles vêm com algum apontamento crítico procuro avaliar o que foi apontado. Nenhuma, até agora, provocou em mim o sentimento de incompreensão.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual a define melhor?

Não existe uma história em particular que eu prefira ou me defina. Cada livro diz um pouco a meu respeito mesmo quando fala de personagens muito distintos de mim. Embora, não por definição e sim por proximidade, por ter sido o último livro publicado, eu posso afirmar que, por enquanto, ainda estou *Mauricéa*.

Adrienne Myrtes (Recife, PE, 1967) vive em São Paulo desde 2001. É artista plástica e escritora. Participou de algumas antologias, destacando: *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, (Ateliê Editorial, 2004), *35 Segredos para Chegar a Lugar Nenhum*, (Bertrand Brasil, 2007) e *Assim você me mata* (Terracota Editora, 2012). Publicou: *A Mulher e o Cavalo e Outros Contos* (Alaúde e eraOdito, 2006), o romance *Eis o Mundo de Fora* (Ateliê Editorial, 2011) cujo projeto recebeu o Prêmio Petrobras Cultural 2008/2009, a novela *Uma história de amor para Maria Tereza e Guilherme* (Terracota Editora, 2013) e *Mauricéa* (Edith, 2018), finalista do Prêmio Jabuti, 2019.

ANDRÉA DEL FUEGO

Entrevista concedida a Thais Lancman

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra?

Há um falso começo que é momento em que a ideia se estrutura em alguma frase, mas sei que começa muito antes do início. São efervescências da experiência do cotidiano com uma cabeça eternamente na Lua, em hipóteses e desenhos de pessoas e cenas. O durante é intensidade e compromisso, até que o livro seja erguido.

(Ainda sobre a pergunta 1) Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Da vida filtrada pelas experiências a que me exponho, incluindo os pensamentos.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sempre há referências, a do momento da composição de *A Pediatra* foi a lembrança de *Lolita* e *Fogo pálido* de Nabokov.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Nunca soube. O máximo que consigo apontar é o compromisso com a própria obra, momento que antecede a sua publicação, a obra independe da publicação ou da expectativa de recepção. É selvagem.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Já tive essa sensação algumas vezes, mas há muitos anos. Não há o menor controle sobre a recepção e a compreensão dos livros, sequer temos sobre o próprio trabalho.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

O livro que mais gosto é o que ainda não escrevi.

Andréa del Fuego (São Paulo, SP, 1975) é escritora e mestre em Filosofia pela USP. Publicou os volumes de contos *Minto enquanto posso* (O Nome da Rosa, 2004), *Nego tudo* (Fina Flor, 2005), *Engano seu* (O Nome da Rosa, 2007), além de diversos livros juvenis e infantis. Seu primeiro romance, *Os malaquias* (Língua Geral, 2010), ganhou o Prêmio Saramago de literatura e foi publicado em países como Alemanha, Itália, França [a saber: *Malaquias (Les)*, Editora L'aube, 2015], Israel, Romênia, Suécia, Portugal e Argentina. Publicou, ainda, os romances *A Pediatra* (2021) e *As Miniaturas* (2013), ambos pela Companhia das Letras, sendo este último também publicado na França (*Les miniatures*, Editora L'aube, 2018).

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Entrevista concedida a Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Ao longo da vida, devido às minhas ocupações com diferentes formas de trabalho, nunca tive – e ainda não tenho – muito tempo para me dedicar à escrita. Em geral, desenho uma espécie de mapa mental relativo à forma e ao conteúdo dos livros a serem escritos. Para cada livro de ensaio, literatura infantojuvenil, poesia ou prosa de ficção desenho mapas específicos. No decorrer da escrita vou refazendo esses mapas mentais de modo que, no final sobressai o texto em si, com uma cartografia própria que confronta, às vezes, o meu projeto inicial. Na maioria das situações consigo reconhecer as motivações objetivas ou subjetivas que me levam à escrita de algum texto.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Escrevo com a intenção de dialogar com formas discursivas construídas em diferentes circunstâncias da vida social. Nesse caso, as referências literárias aparecem como um campo discursivo natural, ao qual me dirijo, quando escrevo.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Penso que as condições para a recepção de uma obra são construídas como um jogo de interesses, tensões e negociações. Um jogo complexo que permeia tanto a sociedade, em geral, quanto o domínio da literatura, em particular. Nesse caso, tais condições e tal noção de sucesso são variáveis e vinculadas ao aspecto lúdico mencionado anteriormente. Subentende-se, portanto, que podem ser criadas condições verdadeiras ou falsas para coroação ou apagamento de certas obras.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Confesso que não vivenciei esse sentimento. Considero que as diferentes análises iluminam ângulos que, às vezes, eu já reconhecera e que, outras vezes, eu sequer imaginara existirem nos meus escritos. Como em geral trabalho com uma escrita de caráter metacrítico, aberta às experimentações de forma e conteúdo, espero sempre por feixes de interpretações que, necessariamente, não passam pela minha experiência pessoal de interpretação.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Convivo com minha escrita como se fosse uma obra em arborescência, ou seja, em processo de expansão e retração, de mergulho e voo, de ocultação e revelação. Cada texto ou livro é como se fosse uma célula importante para esse movimento de arborescência. Não tenho, portanto, uma relação de preferência especial por esse ou aquele texto, uma vez que as ramificações e a copa dessa árvore em formação dependem de cada deles, em funcionamento mútuo e contínuo.

Edimilson de Almeida Pereira (Juiz de Fora, MG, 1963) é poeta, ficcionista, ensaísta, professor e pesquisador da cultura e da religiosidade afro-brasileiras. Graduou-se em Letras pela UFJF em 1986, sendo também Especialista e Mestre em Ciência da Religião pela mesma Instituição. Coursou ainda o Mestrado em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e é Doutor em Comunicação e Cultura pelo convênio UFRJ-UFJF. Em março de 2002, concluiu Pós-doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Zurique, na Suíça. O autor é Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. É vencedor de vários prêmios, dentre eles: o Concurso Nacional de Poesia Helena Kolody, da Secretaria de Cultura do Paraná, em 1998, e o Concurso Nacional de Literatura da Academia Mineira de Letras, em 2004. Suas obras são: *Dormundo* (D’Lira, 1985); *Livro de falas* (Edição do Autor, 1987); *Árvore dos Arturos & outros poemas* (D’Lira, 1988); *Corpo imprevisto & outros poemas* (D’Lira, 1989); *Ó Lapassi & outros ritmos de ouvido* (Editora UFMG, 1990); *Corpo vivido: reunião poética* (Mazza; D’Lira, 1991); *O homem da orelha furada* (D’Lira, 1995); *Rebojo* (D’Lira, 1995); *Águas de Contendas* (Secretaria de Estado da Cultura, 1998); *A roda do mundo*, coautoria de Ricardo Aleixo (Mazza, 1996); *Zeosório blues: obra poética 1* (Mazza, 2002); *Lugares ares: obra poética 2* (Mazza, 2003); *Casa da palavra: obra poética 3* (Mazza, 2003); *As coisas arcas: obra poética 4* (Mazza, 2003); *Signo Cimarrón* (Mazza, 2005) *Homeless* (Mazza, 2010); *Quasi: segundo caderno* (Editora 34, 2017).

LUIZ RUFFATO
Entrevista concedida a Helena Bonito

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Na verdade, não creio, pelo menos para mim, que meu trabalho nasça de alguma inspiração. Regra geral, é por meio da observação do que vai à minha volta, da escuta e do olhar principalmente, que tomam forma as histórias que conto. Eu não anoto absolutamente nada, nem fotografo, nem faço esquemas ou laboratórios: apenas deixo que as narrativas pouco a pouco se instalem em meu corpo – o meu corpo é o repositório, espécie de rascunho das histórias – e depois, quando elas estão consolidadas, ou seja, quando encontram-se maduras, então, apenas sento e deixo que as palavras se acerquem de mim, fazendo dos meus dedos os mananciais de onde jorram as experiências alheias transformadas em contos ou romances.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Não. De fato, sempre que vou iniciar um novo livro verifico na minha estante ou vasculho as minhas memórias de leitor para saber se algo sobre aquele assunto já foi escrito daquela forma. Ou seja, eu escrevo primeiro para satisfazer a mim mesmo. Mas, claro, nesse processo, todas os autores que me impressionaram ao longo da vida estarão contribuindo, cada um à sua maneira, para a formulação do meu próprio caminho.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Depende do que se entende por “bem-sucedida”. Se for do ponto de vista do mercado editorial ou mesmo do ponto de vista da recepção crítica, eu não saberia responder, porque, sinceramente, esse nunca foi meu objetivo, agradar ou desagradar um ou outro ou ambos. Para mim, uma obra “bem-sucedida” é aquela na qual cumpro o objetivo principal, de escrever um livro no qual consigo um equilíbrio entre o que quero contar e como quero contar.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não compartilho desse sentimento com meus colegas. Ser compreendido é algo muito relativo. Ser compreendido significa exatamente o quê? Que a crítica “entenda” nossos livros exatamente como nós os entendemos? Isso seria uma enorme tolice, porque a literatura são balões soltos no céu com uma pequena mensagem dentro. Cada um que porventura alcançar um desses balões irá ter uma leitura completamente diferente do outro, porque a literatura não é aquilo que o autor escreve mas aquilo que o leitor lê. E o crítico é apenas um leitor dono de um conhecimento geral mais amplo, mas ainda assim um leitor. Portanto, não me sinto nem mal lido nem mal compreendido pela crítica.

5. De qual das suas histórias você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Gosto de todas. Em todas me dediquei 100% para oferecer o melhor ao leitor. Se consegui, não sei. Cada livro meu é uma experiência única, do ponto de visto estético.

Luiz Ruffato (Cataguases, MG, 1961) formou-se em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e trabalhou em diversos jornais. Vivendo em São Paulo desde 1990, tornou-se um dos nossos mais relevantes e produtivos escritores, com dezenas de obras publicadas. Seu romance *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, trouxe-lhe os primeiros de muitos prêmios que viria a receber, como o Troféu APCA, o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional e o Prêmio Jabuti, entre outros. Entre 2005 e 2011 publicou cinco livros: *Mamma, son tanto felice*; *O mundo inimigo*; *Vista parcial da noite*; *O livro das impossibilidades* e *Domingos sem Deus*, agrupados em *Inferno provisório*. Depois desses, vieram os romances *De mim já nem se lembra*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Flores Artificiais*, *O verão tardio*. Seus romances foram traduzidos para o inglês, italiano, alemão, espanhol e francês. Nesse último idioma, encontram-se: *Tant et tant de chevaux* [Eles eram muitos cavalos]; *Des gens heureux* [Mamma, son tanto felice]; *Le monde ennemi* [O mundo inimigo]; *À Lisbonne, j'ai pensé à toi* [Estive em Lisboa e lembrei de você] e *Remords* [O verão tardio]. Seu talento mostra-se também em poemas (*O amor encontrado*; *Manhãs de sabre*) crônicas para jornais do Brasil e do exterior, e ensaios, como o recente *A Revista Verde de Cataguases* (2022). Além disso, organizou coletâneas (*25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira*; *Tarja preta*; *Sabe com quem está falando?*, que são contos sobre corrupção e poder, dentre outras).

MARÇAL AQUINO

Entrevista concedida a Silvia Bezerra

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Meu processo de criação, se é que pode ser chamado de processo, é bastante caótico. E sempre foi assim, desde que comecei a escrever, é algo que não se modificou ao longo do tempo. Nunca parto de uma ideia central ou de alguma tese ou coisa parecida. Num primeiro momento, apenas tomo notas – nomes e características de personagens, situações e cenas que vão me ocorrendo. É um momento em que nada parece fazer sentido ou ter conexão. Esse universo me ronda até o dia em que acontece um disparo. Uma frase ou a abertura de uma cena que ponho no caderno. A partir daí, algumas daquelas anotações começam a fazer sentido – nem todas, é bom que se diga. Surgem os primeiros indícios de uma trama, já que normalmente minhas narrativas têm trama, e começo a compreender a interação que vai ocorrer entre os personagens à luz desse enredo. Em geral, pouco sei da história, que vai “se contando” para mim à medida que vou escrevendo. É um mundo instável, sujeito a todas as descobertas, por isso é maravilhoso. Não acho que eu possa falar em inspiração porque não acredito nisso. Acredito em se colocar à disposição do livro – física e emocionalmente – e ter paciência. E trabalhar bastante.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Em geral, quando estou escrevendo, mais releio do que leio. Busco sempre autores e livros que me deram muito prazer quando os li pela primeira vez. Acontece de eu reler só um trecho ou às vezes a obra inteira, varia muito. Acho que é o mais próximo que posso mencionar como referências literárias na hora da escrita.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Existe uma distância imensa entre aquilo que surge na mente de um escritor e o que ele consegue de fato colocar no papel. Há sempre distorções, perdas, concessões, cansaços e outros entraves no caminho. O livro publicado é sempre o livro possível. Por isso, do ponto de vista do escritor, obra bem-sucedida é aquela em que a proximidade entre o sonhado e o realizado o satisfaz a ponto de ele publicá-la.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Nunca achei que a crítica não me compreendia, mesmo nos casos em que houve ressalvas à literatura que pratico. Na verdade, aprendi muito sobre o que escrevo a partir de boas leituras críticas que meus livros tiveram a sorte de receber.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Nunca parei para pensar num personagem favorito. E não saberia citar apenas um que servisse para me definir bem – acredito, como alguns, que, inevitavelmente, cada personagem tem alguma coisa do autor, e nem sempre são coisas que podem ser mencionadas numa conversa com gente de bem.

Marçal Aquino (Amparo, SP, 1958) é romancista, contista, roteirista de cinema e de televisão e jornalista. Publicou, entre outros livros, os volumes de contos *As fomes de setembro* (1991), vencedor da V Bienal Nestlé de Literatura, *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), ganhador do Prêmio Jabuti do ano seguinte na categoria contos e crônicas, *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003), além das novelas *O invasor* (2011), *Cabeça a prêmio* (2003), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e *Baixo esplendor* (2021). Tem obras lançadas na Alemanha, Espanha, França, México, Portugal e Suíça. Como roteirista, mantém, com o cineasta Beto Brant, uma parceria que já rendeu sete longas-metragens. Além de adaptar seus próprios livros, Marçal roteirizou obras de outros escritores brasileiros contemporâneos, como Lourenço Mutarelli, Sérgio Sant'Anna, Daniel Galera e Dráuzio Varela. Estreou como roteirista televisivo em 2009 com a série policial *Força Tarefa* ao lado do escritor Fernando Bonassi. Nos anos seguintes, a mesma dupla escreveu os roteiros das séries *O caçador* (2014), *Supermax* (2016) e *Carcereiros* (2017), vencedora do prêmio do Grande Júri no MIPTV 2017, em Cannes.

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Para mim a escrita surge de uma escuta do pensamento dos órgãos até que se abra Como um clarão um instante sem eu, esse instante canta o pensamento dos órgãos sem eu que estão na origem tanto do inconsciente, quanto de sua emanação: a escrita. Há uma tensão entre os ecos dessa escuta e o barulho do mundo exterior dentro da floresta dos órgãos que resulta no hibridismo dos livros.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Por outro lado, meus próximos livros são, digo são porque o hierofante fala de seu passado que é futuro para a maioria, continuando, meus próximos livros são respostas a livros de João Vário, Fíama Brandão, LLansol, Maura Lopes Cançado, Mary Oliver. Um novo livro é sempre um curto circuito de ressonâncias. Como o trabalho de um dj de silêncios. A grande continuação dos livros de Rimbaud dentro de um disco de John Coltrane.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

O conceito de obra implica para mim na selvageria do mal-sucedido. Como o jaguar do supraconsciente da linguagem que deixa escapar o cervo da identidade. A incomensurável crise da leitura não será solucionada nos próximos séculos. Editores são cegos parciais ou totais para a ruptura e o estranhamento total. O mercado literário inclui apenas para excluir melhor depois, é uma fábrica de fantasmas mas a antiferça de desconstrução da poesia é extraordinária, A poesia é a mulher negra da literatura.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Que crítica? A luz violeta acuada nas sagradas academias e no fundo das bibliotecas vazias dentro da nuvem? A crítica foi substituída pelos prêmios, é uma miséria.... Todo o cenário literário precisa mudar para se opor ao que chamo de extinção da espontaneidade, o equivalente do triunfo de parvos esquemáticos guiados pelos drones das tendências.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Tenho horror da auto-identificação com qualquer coisa que eu tenha escrito. Sou pela desumanização da arte em geral! Nossa mente é como a poluição oceânica! O que se escreveu recentemente ,um livro sem editora no Brasil chamado *A água veio do sol, disse o breu* me parece urgente, um manifesto contra a catarse e a imanência. Assino agora como EXU PRÍNCIPE DA LUZ, certos livros marcados pela incompletude e pelo aberto da linguagem. É sempre o poema contra o poeta e o poema é o mundo!

Marcelo Ariel (Santos, SP, 1968) é poeta, performer e ensaísta. Autor de *Tratado dos Anjos Afogados* (Letra Selvagem), *Com o Daimon no Contrafluxo* (Patuá), *Ou o Silêncio Contínuo* poesia reunida 2007-2019 (Kotter Editorial), *Nascer é um incêndio ao contrário* (Kotter, 2020) e *Subir pelo Inferno, descer pelo céu* (Kotter Editorial, 2021), entre outros, atuou como ator/roteirista no filme *Pássaro Transparente*, de Dellani Lima, e gravou o disco de spoken word *Contra o nazismo psíquico*, com o Projeto Scherzo Rajada. Atualmente coordena cursos de filosofia e escrita em São Paulo. Publicou recentemente o livro *Arcano 13*, uma renga, escrito com Guilherme Gontijo Flores (Editora Quelônio) e a plaquete *As três Marias* no quadro de Jan Van Eick (Editora Fósforo, Luna Parque).

MARCELINO FREIRE

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Eu preciso sempre de uma primeira frase. Algo que escutei na rua, que guardei comigo. Eu fecho os olhos e me lembro da voz, do tom, daquilo que ficou remoendo em mim. Quando parto para escrever, começo com aquela frase. E fico esperando quais frases vão se juntar a ela. A palavra vai me dizendo o caminho. Na maior parte dos casos, é um voo cego que eu faço. Para a escrita do romance, isso não funcionou. Eu tive que fazer um “esqueleto” antes de escrever o *Nossos Ossos*. Romance (o gênero) é um tempo maior para eu ficar perdido. Quando eu termino de escrever a primeira versão de um conto, ou mesmo quando terminei a primeira versão de meu romance, eu leio o texto em voz alta. O texto tem de me emocionar. Eu costumo dizer que a gente não escreve só com as mãos, escreve com as unhas, escreve com o corpo inteiro. O meu corpo tem de tremer, de reverberar junto. Quando sinto que meu corpo sentiu o baque, é hora de o texto ir para o leitor, para a leitora. Enfim... minha inspiração vem daí, desses ruídos, dessas frases voadoras. Dessas vozes que vivo ouvindo...

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Mais do que referências, do que influências, eu digo que tenho “confluências”. Gosto muito de ler poesia quando eu estou escrevendo. Poesia me dá ritmo, me dá silêncio. Para escrever um dos capítulos do meu único romance *Nossos Ossos*, eu precisei do tom de Euclides da Cunha no seu *Sertões*. Tem um jeito de respirar ali que eu precisava para a feitura daquele capítulo. Fui lá, durante a escrita, e fiquei lendo em voz alta trechos dos *Sertões*. Gosto desse capítulo que está lá no “Ossos” e acho que esse desembocamento que fiz na obra de Euclides da Cunha ajudou... ele foi o meu par sonoro. Eu e Euclides formamos uma dupla sertaneja.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Que esta obra tenha verdade. Seja sincera. Inclusive, até, nas suas impossibilidades. A impossibilidade é sempre bem-sucedida. O que uma obra entrega para o leitor e para a leitora é o “mistério”. Gostamos de Clarice Lispector, por exemplo, porque ela nos perpetua

o mistério. Não é a solução o que ela nos dá, não é o sucesso da empreitada que ela nos oferece. É o fracasso, a impossibilidade, o mistério...

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não vou jogar essa responsabilidade nos críticos. Nem eu me compreendo. E muito menos eu compreendo os críticos. Então estamos empatados. O que eu acho que devemos fazer é seguir escrevendo. Vamos encontrar interlocutores e interlocutoras pelo caminho que vão nos ajudar na caminhada, apontando uma questão aqui, outra acolá. Sinto quando um crítico, de fato, leu o que eu escrevo e fez, comigo, uma excelente ponte de diálogo. Tem críticas muito boas que saíram sobre o meu trabalho que foram críticas muito ruins. Porque sinto que, embora tenha falado bem, o crítico não leu direito o meu livro. Em resumo: gosto de quem chega para somar, para conversar, para trocar ideias e parafusos. Por esse tipo troca, e de mútua compreensão, eu prezo muito.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Acaba de sair pela José Olympio uma *Seleta* com meus contos preferidos. A editora me convidou para escolher, para essa “Seleta”, aqueles contos, de minha autoria, que eu julgava meus “melhores contos”. Eu disse: não, melhores nunca. São os meus “preferidos”. Para me livrar desse tipo de autojulgamento, pedi que colocasse no livro o subtítulo “Por pior que pareça”. Então, “por pior que pareça”, por favor vão lá na *Seleta* e vejam os contos que eu produzi, reuni lá, e pelos quais eu tenho um carinho maior. “Muribeca”, o conto que abre o livro, estará sempre nessa minha “seleção” afetiva. Ou como diz o escritor Sérgio Fantini, nessa minha “Coleta Seletiva”. Adoro esse termo, “Coletiva Seletiva”... tem a ver com lixo, reciclagem, reaproveitamento consciente... Sobre o texto que mais me define, meu romance *Nossos Ossos*. Estou nele em carne e muito osso...

Marcelino Freire (Sertânia, PE, 1967) é um escritor brasileiro. Ao longo da década de 1980, trabalha como bancário e inicia o curso de Letras na Universidade Católica de Pernambuco, sem concluí-lo. Em 1989, frequenta a oficina literária do escritor Raimundo Carrero e, dois anos depois, é premiado pelo governo do Estado de Pernambuco. Decide mudar-se para a cidade de São Paulo em 1991 e publica, de forma independente, seus dois primeiros livros: *AcRústico*, de 1995 e *EraOdito*, de 1998. Em 2000, publica o livro de contos *Angu de Sangue*. Em 2002, Marcelino idealizou e editou a Coleção *5 Minutinhos*, inaugurando com ela o selo eraOdito editOra. É um dos editores da *PS:SP*, revista de prosa lançada em maio de 2003, e um dos contistas em destaque nas antologias *Geração 90* (2001) e *Os Transgressores* (2003), publicadas pela Boitempo Editorial. Autor também de: *Contos Negreiros* (contos, Editora Record, 2005); *Rasif – Mar que Arrebenta* (contos, Editora Edith, 2008); *Amar é crime* (contos, Editora Edith, 2010); *Nossos ossos* (romance, Editora Record, 2013); *Bagageiro* (ensaios, Editora José Olympio, 2018). Tem uma obra publicada em francês, a saber: *Nos os* [Nossos ossos] (Editora Anacaona, França, 2014). É vencedor dos prêmios: Machado de Assis, 1º lugar em 2014, na categoria Romance pela obra *Nossos Ossos*; Prêmio Jabuti de Literatura, 1º lugar em 2006, na categoria contos pela obra *Contos Negreiros* (contos, 2005); Prêmio Jabuti de Literatura, finalista em 2014, na categoria romance por *Nossos ossos* (Editora Record, 2013) e idealizador do evento anual Balada Literária, que oferece oficinas exclusivas de cursos e encontros que falem sobre literatura.

MAURICIO SALLES VASCONCELOS

Entrevista concedida a Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Muitas vezes pensar num projeto de escrita me conduz ao processo de escrever o que se engatilha mentalmente. Sempre estou em atividade, acionando processos, abrindo campos de escrita. A inspiração vem de coisas, eventos os mais díspares. Simplesmente, uma cena vista de casa ou na rua já desencadeia um trabalho. Por vezes, a situação num filme, um fragmento de arte (cantada, encenada). Na real, estou sempre disponível para escrever. A todo momento, engato processos e procedimentos. Escrever é tudo que faço. É o que há de mais importante. Compõe o centro do que respiro e vivo. Sempre em ação, fomentação, inseparavelmente enlaçadas. Fomento motivos, linhas, plots, para escrever e, já no processo, escrevo para dar vazão fomentadora a novas, incessantes, vias imaginativas.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Não parto de referências literárias. Certamente, como atuo na literatura, encontro no decorrer da escrita pontos que me ligam a obras, autorias nesse campo. Para ser sincero, tenho o movimento de escapar do literário. Adoro quando Deleuze no precioso e mínimo ensaio “Literatura e Vida” sublinha: o que potencia a escrita é tudo, menos ser escritor (enfim, imprescindível é se manter no não-saber para ser/escrever).

Paradoxalmente, para a literatura acontecer deve contar com o que esta fora do literário. Não se faz literatura com literatura (embora a refeitura dessa arte sempre está no horizonte de um remapeamento infindo de todo um legado, de tudo que se pôde ler).

Escrevo movido pelo apagamento de mim e do literário. Uma outra esfera é aberta a partir do que se entende como literatura, a cada instante se tornando uma aventura sem nome. Com ego e ditames identitários não se produz arte, quer dizer: diversificação e proliferação de signos implicados em incontáveis direções.

Cada vez mais me retiro do plano egoico, me misturando no mundo (não de um modo empreendedor de peripécias e atos fora do comum). Para mim, escrever é a entrada numa dimensão iniciática, que renova a mim e o que já realizei. Cada livro propõe, de modo surpreendente, uma charada, um chamado (eu todo me refaço para embarcar ali onde diferentes coisas sempre se plasmam). Sinto que o que faço é literatura, mas também tem outra acepção (móvil literatura, como pensa Agustín Fernández Mallo em tempo ultratecnológico, no livro *Blog Up*), se lançando a outras margens (de outras artes, muitas vezes não, rumo a zonas inomináveis). Sinto a escrita como o ingresso num rito ritmado por palavras, a iniciar-me num culto sem dogma, nem mistificação, vivíssimo e aberto a um coletivo sempre por surgir: mais do que a representação de um real já formado por meio de tramas ou linhas de poesia reportável ao que se conhece de antemão.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Inovação e inteireza de quem a faz. Logo se reconhece quem é guiado por um princípio revelador e não pela glosa do literário para que seja alguém bem-sucedido. A noção de bem-

sucedido surge sempre como elogio da coesão, da concatenação-padrão de uma forma já testada e sem risco. Para uma obra ter força, há uma espécie de desemolduramento da arte e de quem a realiza. A gente, como escritor, trabalha para que algo passe até uma outra fronteira (ainda que não haja imediatas inteligibilidade e comunicabilidade). Isso, sim, é o bem-sucedido. Uma sucessão integral de signos verbais/não-verbais e ações de quem escreve, sem mais volta, nem apoio nos babadores de ovo da opinião, da visão redonda e anquilosada das coisas da criação. Creio que o “bem-sucedido” é tanto o elíptico quanto o transbordante, o intrépido em desbravar, o interrompido no cume de uma onda lá na crista a cintilar uma outra vertente de arte/vida.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

No Brasil, inexistente crítica. O que há diz respeito a resenhadores, ocasionais, muitas vezes comprometidos com escritores, editoras e a linha que a imprensa (ou domínios de Site, conselho editorial de revistas) determina. No que me toca, acho compreensíveis tantas vezes o silêncio e a ausência de entendimento. De vera, não dependo de críticas para o que escrevi e escrevo, nem para continuar a escrever. Tenho uma formação na crítica de literatura, artes e cultura. Trabalhei desde a adolescência para ser escritor, porque uma arte se revelou muito cedo e por tal desígnio percorri e percorro minha existência. Portanto, me trabalho muito e trabalho muito no campo literário para realizar o que tenho de melhor, não me importando com opiniões. Pois o que se chama de crítica atua com posições datadas, guiadas pelo mainstream, quando não por poderes hegemônicos acerca do que é dado como qualidade e inventividade, mas não ultrapassa a improdutora política literária e o amparo no que já foi avalizado. Ler e escrever com olhos livres (cito Oswald) é o grande desafio. Só que imperam referências caídas, sempre muito comprometidas com algo corporativo (mesmo em nome de certa autoria referencial). A falta de informação, a ausência de senso histórico da literatura no presente, a inexistência de inquietação intelectual e o academicismo grassam no dito mundo cultural. É gritante o descarte da produção de pensamento em todos os campos. Em descompasso com a necessidade de uma intervenção crítica e uma postura ativista à altura da intrigante época de agora. O que vigora é um desfile de teorias pratos-feitos, tautológicos postos identitários, reciclagem ideológica de outros tempos, menos a imersão na complexidade de um momento inigualável, que arrasou quarteirões da previsibilidade com o confinamento imposto por Corona/Covid vírus e aquele a que nos submeteu a bestialidade do Bolsão dos Boçais. O que se entende como literatura, exercida para leitura palatável, premiável, merecedora de estrelas classificatórias acessíveis ao lazer de consumidores de toda espécie, aparece como uma atividade programática, incapaz de virar o jogo de ética-estética-política (nos termos nada simplistas, nem encampadores de posições já conhecidas, que o presente exige).

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Realmente, tenho muito gosto por ter escrito todos os meus livros. Apenas o primeiro, numa revisão recente, me mostra que eu estava ligado a pessoas que na época me conduziram à sua publicação e foram meus primeiros leitores, guiando-me para visões, que eu, muito jovem na época, acabei por seguir, levando-me a um resultado marcadamente influenciado

por tal circunstância. Ainda assim, *Lembrança Arranhada* foi um livro de poesia muito bem recebido, aclamado mesmo. A partir de meu segundo conjunto poético, entrei num universo realmente próprio, embora eu ache que só a partir de *Ocidente dum sentimental* (meu 4º livro, uma recriação de “O sentimento dum ocidental”, de Césario Verde) é que comecei a desenhar um projeto com todo meu potencial. Ainda assim, admiro os poemas antes publicados e, com toda certeza, meus livros posteriores.

Já, no campo da narrativa, tenho uma alegria secreta por ter escrito e publicado *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*, de 2018. Respondendo à questão, trata-se do texto que mais define minha escrita e minha história. (*Embora Desde os Anos 2000 – Minha Vida*, seja um flagrante e tanto nesse sentido, com uma construtividade que até agora me extasia).

Fico feliz de ter vivido para escrever essa narrativa que apreende a minha vida mais subterrânea, minhas emoções mais inteiras, mesmo adorando todos meus outros livros no gênero. Podem até não concordar (talvez não seja meu melhor escrito, agora que *Seriado* saiu depois de um especial empenho, com marcas simultâneas de renovação e amadurecimento, penso), mas considero meu trabalho mais arrojado, livre, louco mesmo, com potência para afirmar as coisas do Brasil, da minha e das outras vidas em torno de um escritor de TV, também dramaturgo e contista, um gênio esquecido como Bráulio Pedroso. Todas as suas telenovelas deveriam ser editadas como verdadeiras e inovadoras peças narrativas. Tive o prazer de conhecê-lo numa entrevista para um programa que eu tinha na Rádio MEC (RJ), dedicado ao teatro. Conversamos muito. Eu entrei um pouco no universo dele, olhando pela janela daquele ap na Gávea (soube depois ser de propriedade do ator Cláudio Marzo, onde B. Pedroso estava residindo) que dava para uma vila e falando pro Bráulio as coisas que eu percebia, relacionando com os escritos dele. Tudo começou daí. Esse romance me dá essa enorme satisfação porque eu delirei em cima de um projeto e fui com ele até o fim, pesquisando sobre seus textos (scripts, documentos diversos, um diário-agenda) na Fundação Casa Rui Barbosa (RJ), revivendo coisas da mídia (também seus elos com o literário), do País, numa aventura alucinante.

É disso que gosto na escrita, partir do real, reinventá-lo, instalar no mundo um universo nunca antes descortinado (mesmo quando se parte de um escritor como Bráulio Pedroso). Eu acho que cheguei a um máximo no meu processo de escrita, ao colocar no centro da literatura UM NARRADOR NA TV, um Escritor da Noite, difundido pelas televisões de todas as casas. Isso é inusitado, desconcertante (uma tópica de oralidade e relato, próxima de Walter Benjamin) e eu embarquei até o fim na minha fantasia (porque vi arte na TV com Beto Rockfeller, quando eu tinha apenas 13 anos e dormia tarde pra assistir a esse romance moderníssimo transmitido como telenovela). Vale estar vivo por todas essas experiências primordiais e celebro essa felicidade clandestina (citando a sempre presente Clarice) com um Anti-Rebu, uma festa íntima e contínua até o dia de hoje.

Acho importante essa mescla vinda do mapeamento da esfera literária em conjunto com aquela da narratividade midiática, principalmente quando se pensa no Brasil enquanto império audiovisual. Fusões do nobre com o popular, o pop, que definem muito os contágios mútuos de arte/vida/cultura, em sintonia com a compreensão do tecnosemioticista Friedrich Kittler de que a literatura contemporânea não está em terreno autoimune. É um sistema-de-informação integrante de uma era tecnificada, pronto para ser recriado por uma política multiplicadora de focos e forças nada restritos a domínios imobilistas de arte e conhecimento.

A Literatura é pra mim uma espécie de livro que vai ao ar todas as noites com um impacto de eletrificação das coisas de uma época, nunca igual a nenhuma outra. Vivo para escrever – como se fosse o próximo capítulo de uma série (o ator Eucir de Souza, que conhece o livro e atuou no remake de *O Rebu*, em 2014, me disse que o romance tem tudo pra ser um seriado). Vivo para escrever o livro que vem (uma tese de Blanchot passada pelo crivo hipemídia com resultados sempre imprevisíveis, é o que soa pra mim).

Minhas narrativas são relações travadas com dispositivos de som/imagem, meios eletrônicos, a cena DJ (caso de *Disco Dublé*), postagens na Web (como em *Postar (Popstar)*), seriados. Eu comecei profissionalmente como redator-produtor de programas culturais radiofônicos (sobre literatura e teatro), passando depois para a locução. Escrever é logo colocar um texto em transmissão. Na minha cabeça, estou pondo no ar um livro de literatura (mesmo quando lido por poucos e às vezes não tenha nenhuma crítica) e isso eu sinto que é cada vez mais real. Sempre encontro leitores, retornos/recepções nessa via mais autônoma que sigo. Realizo até o fim esse propósito de escrita, logo rumando para o mais novo livro, num pique incessante de produção.

Maurício Salles Vasconcelos (Rio de Janeiro, RJ, 1956) vive desde 2005 em São Paulo. Autor de inúmeros livros de narrativa, poesia e ensaio, entre os mais recentes podem ser citados os romances *Disco Dublé*; *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*, ambos de 2018. Em 2019, publicou a narrativa *Postar (Popstar)*, com o pseudônimo Teti Conrado. Do mesmo ano são *Sexo/Sombra* (poesia, editada em Lisboa pela Traveller) e o ensaio *Avital Ronell – A questão, o escândalo, a cultura test drive*. De 2020 é o poema-prosa *Desde os anos 2000 – Minha Vida* (recriação de *My Life e My Life in the Nineties*, de Lyn Hejinian). Em 2021, foi lançado *Seriado* (romance).

MICHEL LAUB

Entrevista concedida a Helena Bonito

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra?

Parte dele eu consigo elaborar, inclusive durante a escrita, e parte é meio misterioso, talvez intuitivo. De qualquer modo, tenho observado cada vez mais como as coisas partem é da linguagem. O que chamo de intuição é a observação do que está funcionando ou não dentro da linguagem que escolhi (ou que vou escolhendo). Os outros elementos (trama, personagens, ponto de vista) se adaptam a isso, e não o contrário.

(Ainda sobre a pergunta 1) Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

No início da carreira, era vontade de contar uma história x ou y, ou seja, partia do enredo. Hoje em dia acho que parte mais do tema, que é algo mais amplo. O que vem depois disso (história, personagens) se submete a essa inspiração inicial (que às vezes é uma ideia, às vezes uma sensação em relação a um tema).

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Tento não ter. Mas é inevitável pensar em algo que você já leu/viu/ouviu, as coisas não saem do nada.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Antes de mais nada, a linguagem. Ela precisa ser adequada àquilo que se quer dizer. Mas só isso não basta. Depois surgem os outros elementos (eficiência, densidade), e a soma de tudo é que será a condição suficiente.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o compreendem?

Com alguns críticos sim, com outros não. Mas posso dizer que tenho sorte de ser bastante lido, ao menos de uns livros para cá, e isso aumenta as chances de compreensão.

5. De qual das suas histórias você mais gosta, e qual mais o define?

A que os leitores mais gostam acho que ainda é o *Diário da Queda*. Isso contamina o meu julgamento, e acabo achando que é a mais bem acabada, a que eu consegui dizer da melhor forma tudo que queria dizer. Mas tem outros livros meus de que gosto (de alguns eu não gosto). O que me define como escritor talvez seja o processo mesmo de escrita, o rigor que imagino dê para notar nos livros. Mas isso não é uma definição minha como pessoa. Tem muitos aspectos meus que não aparecem nos livros.

Michel Laub (Porto Alegre, RS, 1973) é escritor e jornalista. Publicou oito romances, todos pela Companhia das Letras: *Música Anterior* (2001), *Longe da água* (2004), *O segundo tempo* (2006), *O gato diz adeus* (2009), *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013), *O Tribunal da Quinta-Feira* (2016) e *Solução de dois Estados* (2020). Seus livros saíram em 13 países e 11 idiomas. Três deles tiveram os direitos vendidos para o cinema: *Diário* e *Solução* e *O Tribunal*. *O Segundo Tempo* virou um dos episódios da série documental *Viagem de Bolso*. Integrante da coletânea *Os Melhores jovens escritores brasileiros*, da revista inglesa *Granta*, o autor recebeu (dentre outros) os prêmios JQ – Wingate (Inglaterra, 2015), *Transfuge* (França, 2014), *Jabuti* (segundo lugar, 2014), *Copa de Literatura Brasileira* (2013), *Bravo Prime* (2011), *Bienal de Brasília* (2012) e *Erico Verissimo/Revelação* (2001), além de ter sido finalista dos prêmios *Dublin International Literary Award* (Irlanda, 2016), *Correntes de Escrita* (Portugal, 2014), *Jabuti* (2007, 2017 e 2021), *São Paulo de Literatura* (2012, 2014, 2017 e 2021), *Portugal Telecom/Oceanos* (2005, 2007 e 2012), *APCA* (2016) e *Zaffari & Bourbon* (2005 e 2011). Foi editor-chefe da revista *Bravo*, coordenador de publicações e internet do *Instituto Moreira Salles* e colunista da *Folha de S.Paulo* e d'*O Globo*; é colunista do *Valor Econômico* e colaborador de diversas editoras e veículos.

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

O processo criativo vem em retrospecto. Nunca me dou conta dele quando escrevo, nem antes e nem durante. Talvez, conforme a experiência e o exercício vão aumentando, passo a identificar momentos em que o texto não funciona, ainda num primeiro esboço. Antes isso acontecia apenas na releitura. Não tenho muito um processo porque as motivações para escrever variam muito. Passei seis anos escrevendo uma novela de 100 páginas. Passei poucas semanas, duas ou três, escrevendo os contos do meu livro mais recente. Há momentos em que encontro fluidez. Talvez sejam os momentos de inspiração, apesar de a palavra ser complicada. Não acredito muito em algo interno que me toma e faz escrever. Geralmente, é o diálogo entre o externo e como eu leio os acontecimentos a minha volta que me comovem a ponto de querer escrever sobre eles, ou não querer me esquecer sobre eles.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Nenhuma. Não vejo muito utilidade nisso, pra ser franca. As referências literárias são bagagens, são o que formam a leitora que eu sou e a cada leitura vou me modificando. Isso reflete na minha escrita. Mas não penso em referências literárias na hora de escrever. Claro, a não ser que seja um trabalho de pesquisa. Fora isso, preciso me sentir completamente livre.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

É preciso pensar sobre o que é uma obra bem-sucedida. Isso pode significar um *best seller*, pode ser um livro que é indicado a prêmios, pode ser um livro que muitos alunos da rede pública vão ler. O que é bem-sucedido é o ponto de partida. Pra mim, uma obra bem sucedida é aquela que encontra leitores e que consegue abrir nesses leitores um espaço que antes era escuro e que propõe pensamentos, desconfortos, ideias, questões.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não mesmo. Eu não tenho qualquer sentimento de posse ou proteção em relação às coisas que publico. Acho totalmente razoável se gostam ou não. Se apontam falhas ou não. A leitura é subjetiva e se pensarmos que o outro não nos entende, sugere um controle que não temos, nunca! Eu, geralmente, sei o que quis dizer. Mas nem sempre sei. Portanto, não posso esperar que haja consenso em relação à ficção que eu escrevo. Não é justo.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Gosto sempre mais do mais recente. Os contos de *Mapas para Desaparecer*, da Editora Faria e Silva, são meu mais recente publicado. Mas também gosto de *Eva*, romance que sai em abril, pela Editora Todavia.

Nara Vidal (Guarani, MG, 1974) é formada em Letras pela UFRJ. Tem um Mestrado em Artes pela London Met University. Autora de livros para crianças e adultos, seu primeiro romance, *Sorte*, traduzido para o espanhol e o holandês, foi um dos vencedores do Prêmio Oceanos 2019. *Mapas para Desaparecer*, seu mais recente livro de contos, foi finalista do Prêmio Jabuti. É professora, tradutora e editora. *Capitolina Revista*, sob sua edição, recebeu o Prêmio APCA em 2021. Em abril de 2022, publica seu próximo romance, *Eva*, pela Editora Todavia. Mora na Inglaterra atualmente.

PRISCA AUGUSTONI

Entrevista concedida a Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Como eu escrevo em três línguas diferentes – às vezes diretamente nelas, outras vezes retomando projetos anteriores numa língua e traduzindo-os na outra –, é um tanto nebuloso definir de onde vem minha inspiração, se tiver que falar com precisão. Meus processos criativos são variados, múltiplos. Existem obras que nascem como um projeto claro desde o começo, isto é, algum “tema” ou “viés” – seja temático, seja formal – serve como guia: é o caso, por exemplo, do meu livro *O gosto amargo dos metais*, no prelo agora com a editora 7 Letras, que nasceu a partir de um acontecimento histórico (o rompimento das duas barragens, a de Mariana em 2015 e a de Brumadinho, em 2019). Nesse caso, o processo criativo se deu a partir da tentativa de me deixar impregnar pelo sentimento de aflição e de reflexão crítica (sentimento & raciocínio, juntos), na tentativa de encontrar uma linguagem e umas imagens que não fossem óbvias, isto é, não só capazes de expressar o pathos, mas também que fossem capazes de propor, via linguagem, uma nova forma de falar daquilo, daquela tragédia de proporções apocalípticas. Escrever sempre começa antes da escrita, e fui observando com atenção as imagens daqueles dias, o que elas suscitavam em mim – para além da dor e da comoção. Quais imagens ou relações provocavam em mim. Quais outras obras ou versos ou imagens elas puxavam. Vieram então à minha mente versos de um dos poetas que mais amo, o irlandês Seamus Heaney, e na hora de escrever, fiz questão de recorrer a ele para me impregnar do universo semântico que ele evoca. Também vieram imagens de filmes, principalmente do filme *Stalker*, do Tarkovski. Ou seja: nesse momento, é um exercício de liberar a mente dos condicionamentos (julgamentos, sentimentos muito dominantes, etc), para que essas associações possam me trabalhar e constituir um roteiro precursor.

O fator que complica um pouco esse processo, pelo menos na hora de falar sobre, é que eu costumo lidar com várias línguas e versões ao mesmo tempo, numa espécie de oficina perene do poema. Esse mesmo livro do qual falei agora, ele nasceu na verdade em italiano, com o título *Verso la ruggine*, demorei 4 anos para escrevê-lo e só depois, quando a versão italiana estava pronta, é que comecei a traduzi-lo em português. E a tradução é uma recriação, a partir de um traçado já existente. Um roteiro, uma dicção, uma iconografia, um ponto de chegada já existentes. O caminho que leva até lá é que varia, é imprevisível,

porque os poemas vão se agenciando com outra tradição poética e com outras ressonâncias culturais.

Existe também outro tipo de projeto, que nasce a partir de estímulos múltiplos (como o diálogo silencioso e constante com as artes plásticas, por exemplo, que me é muito caro), ou a partir de um sentimento vago, pouco claro ainda, que me move na direção de uma ambiência estética. Geralmente, são todas impressões que antecedem o ato da escrita, o momento em que as palavras surgem. De qualquer forma, para que eu possa escrever, é importante para mim ter uma estrutura ou ideia mínima da cabeça daquilo que quero produzir, se não em termos de texto (nunca sei exatamente onde vai dar um poema), pelo menos em termos de linguagem ou efeito que quero produzir. É um processo muito intuitivo, e à medida que vou escrevendo, percebo se estou me aproximando ou afastando desse “momento zero”. Às vezes, ao me afastar, crio outras ramificações que me parecem interessantes, e deixo rolar. Outras vezes, tento puxar os fios mais pra perto daquilo que queria perseguir.

Uma coisa que muitas vezes me acompanha no processo criativo é a leitura, não necessariamente de literatura. Leio muitos ensaios, tanto acadêmicos quanto ensaios mais soltos, principalmente sobre artes plásticas. É uma fonte inesgotável de criação, esse tipo de leitura!

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Todos nós temos um repertório de referências, autoras e autores, livros em geral que tiveram um impacto muito profundo em nossa formação e sensibilidade. Existem livros totêmicos, isto é, livros que me parecem irretocáveis, perfeitos, por expressarem de uma forma que considero peculiar um mundo, um corolário de imagens e um sentimento universal e tão meu também. Esses livros estão sempre por perto, os conheço muito bem, entrei inúmeras vezes nesses universos. São obras de poetas como Celan, Pizarnik, Vittorio Sereni, Mariella Mehr, Aglaja Veteranyi, Sharon Olds, Orídes Fontela, Daniel Faria, Seamus Heaney, Thomas Bernard, George Trakl, etc.

Confesso que, dependendo do projeto de escrita no qual estou mergulhada, às vezes me afasto desses livros-íãs, porque são perigosamente tentadores, porque preciso encontrar e definir minha voz e não ceder à tentação daquilo que eles já traçaram. Servem para mim como estrelas guias, mas não costumo escrever com eles muito perto.

É claro que tenho modelos, conscientes ou menos, que me trabalham no sentido de perseguir aquilo que me parece ser um livro “bem resolvido”.

Em alguns momentos, no entanto, procuro sim consultar alguma obra que acredito possa me ajudar a superar algum momento de impasse, que possa servir como estímulo para abrir o caminho criativo. Outro movimento que realizo com frequência é a leitura de determinadas obras que me ajudam a criar a ambiência do meu livro. Por exemplo, agora mesmo retomei a escrita em português de uma sequência de poemas e poemas em prosa, ou microcontos fantásticos, que muito pouco ou quase nada dialogam com a tradição lírica brasileira. Nesse sentido, faço questão de ler muita poesia alemã, ou ensaios de artistas da área expressionista, porque isso me ajuda a ampliar a percepção e a sensibilidade dessa voz que estou criando para meus versos.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Depende do que se entende por “bem-sucedida”. Se for bem-sucedida aos meus olhos, para mim, como autora, bom, isso depende somente de mim: da consciência que tenho do meu trabalho, e do grau de autocrítica que assumo quando lido com aquilo que escrevo, durante o processo criativo mas principalmente depois. É um desafio enorme, talvez o mais instigante e satisfatório, acho, embora seja o mais inquietante também, o desafio da criação. É a luta constante consigo mesmo, com meus fantasmas e com as expectativas internas que crio, com os desejos de superar certos degraus. Quero dizer que geralmente encaro cada novo livro ou projeto como um desafio para não me repetir, para tentar ir além do que já fiz, para rever certos caminhos e ampliar outros.

No entanto, se a atribuição dos termos “bem-sucedido” depende da aprovação do leitor ou da crítica, nesse caso há inúmeros fatores que determinam esse resultado. A maioria deles, aleatórios. Acho que nesse sentido, o discurso se amplia, tangenciando problemáticas relativas ao papel do mercado, das redes de amigos ou grupos, da visibilidade em redes sociais e, sim, também, de certa força intrínseca da obra em reverberar uma sensibilidade afinada com o nosso tempo. A maioria desses fatores são externos à obra, portanto, difícil aqui comentar de forma sucinta. Há obras que são anacrônicas ou que expressam um sentimento ou uma leitura do mundo pouco interessante para seus pares, seus contemporâneos, assim como há obras claramente visionárias. Essas obras, por exemplo, dificilmente serão obras “bem sucedidas” na hora da publicação – como não foram muitas obras gigantes do cânone. Talvez o “bem sucedido” que vale mesmo, para mim, numa obra, é essa capacidade de ser contemporânea no que ela tem de força de arrebatamento e, ao mesmo tempo, um pouco alheia ao gosto do meu tempo.

Por isso, como autora, continuo mais preocupada com o primeiro sentido do termo, aquele que diz respeito ao meu percurso de escrita (menos, pois, à recepção), porque na verdade é o único que está sob meu domínio e onde posso tentar fazer com que minha obra responda a uma necessidade e a um sentido interno – todo pessoal, claro, uma espécie de radar estético e ético – de obra de arte. Uma pequena utopia particular, que imagino seja o que move todo e qualquer um que começa a escrever.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Mais do que não me compreender, acho que os críticos em geral se ocupam pouco de poesia, ou da poesia que não é publicada pelas editoras mais de mercado (aliás, conceito esse também hoje um pouco vago). Acho que o maior desafio para mim ainda é chegar a ser lida por algum crítico. É uma barreira que existe. Mas acho que nesse ponto se faz necessário também perguntar-se qual o papel da crítica, e de qual crítico estamos falando: se a crítica entendida como a do jornal, ou a acadêmica, ou a de júris de premiações, etc. A crítica acadêmica tem sido generosa comigo e com ela tenho conseguido dialogar com muita intensidade: gosto disso porque é uma forma de chegar aos estudantes, aos leitores que estão tendo uma formação na área e que costumam ter um interesse muito genuíno diante do livro e da autora.

Por outro lado, meus livros avançaram em concursos literários de certa visibilidade, como o Oceanos (fui semifinalista em 2018 com *Casa dos ossos*, das Edições Macondo), ou o

Jabuti (fui finalista em 2021, com o livro *O mundo mutilado*, publicado pela Quêlônio), e recentemente um original meu ganhou o Prêmio Cidade de Belo Horizonte para livros inéditos. Então não posso mesmo me queixar de falta de atenção.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Não tenho um poema ou um livro que me defina melhor ou que eu goste mais... cada um tem sua história e sua razão de existir, no meu percurso. Aliás, tomara que continuem fazendo sentido para mim! Com certeza, sempre posso voltar sobre meu caminho e, se for o caso, excluir textos nos quais não me identifico mais, textos que já não fariam sentido hoje para mim. Não tenho pudor com relação a isso. Ainda não aconteceu porque ainda me considero numa etapa de construção e consolidação da obra, e também, acredito, porque costumo ser bastante crítica ao reler meus textos. Não tenho pressa de publicar e prefiro ler e reler, cortar e cortar, antes de publicar. Mas caso algum dia isso ocorra, de eu não me identificar mais com algum poema, não terei problema em excluí-lo.

Uma coisa que eu sinto é que o próximo livro é aquele no qual o desafio da escrita se renovou. Há ali uma emoção renovada, um estado de graça ou de leitura anterior, no novo processo criativo. Portanto, em geral, tenho um carinho especial pelo que virá, pelo que há de vir. Nesse sentido, posso dizer que o livro que acabou de ganhar o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, *O gosto amargo dos metais*, que sai em breve pela 7Letras, apesar de ser um livro “duro” – pela temática e pela linguagem que utilizei – é um livro que me dá muita alegria. Inclusive porque está saindo concomitantemente no Brasil e na Itália, lá pela editora Interlinea, de Milão. É um livro de gestação lenta: ganhei em 2013 uma bolsa de criação do Governo Suíço para esse projeto. Escrevi então durante muitos anos, fechando o manuscrito italiano em 2019. Só não saiu antes porque a pandemia atrasou a programação da editora, mas era pra ter saído em outubro de 2020. Todavia, acho que acaba saindo na hora certa, porque de 2018 até 2020, escrevi a versão em português, que ficou pronta em meados de 2020. Como o inscrevi para o prêmio Cidade de Belo Horizonte e como o manuscrito precisava permanecer totalmente inédito até o resultado final, que demorou 1 ano para ser liberado, acabou que a versão brasileira agora sai junto com a italiana. E isso é fantástico.

Mas não tenho um livro que me defina melhor, até porque faço questão de trabalhar com a ideia da pluralidade de vozes e de identidades poéticas em meu trabalho, assim como plurais são as línguas que uso para escrever e assim como plurais somos nós todos, ao longo da vida.

Prisca Augustoni (Lugano, Suíça, 1975) se formou em Letras e Filosofia na Suíça, onde também fez um mestrado em *Gender Studies*. Desde 2002, vive entre a Suíça e o Brasil, onde trabalha como professora de literatura comparada e escrita criativa na Universidade Federal de Juiz de Fora e como tradutora. Poeta e autora de obras para crianças, ela escreve e se autotraduz em italiano, francês, espanhol e português e faz desse lugar intersticial entre as línguas e as culturas seu motor de criação. Entre suas obras destacam-se *Casa dos ossos* (Macondo, 2017, semifinalista Prêmio Oceanos) e *O mundo mutilado* (Quêlônio, 2020, finalista Prêmio Jabuti).

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Gosto de pensar estruturalmente e isso é com tudo. Respondo a esta entrevista assim, sob essa ideia de estrutura. Escrevo sob a ideia de uma estrutura como a de um organismo vivo, para começar e terminar um romance ou um conto, porque eles têm de atender a essa ideia geral. Não escrevo romances, escrevo uma obra, uma tessitura, esse é o meu trabalho. Se não vejo essa materialidade quase, não consigo avançar. Não avanço sobre uma “ideia”. Escrever, para mim, é algo imanente e essa imanência vai se transcendentalizando na carne de uma estrutura. Contudo não perco tempo com esquemas, não se trata disso. Sou um escritor, não um modelador.

As grandes obras têm uma estrutura densa, que se pode ver quanto mais se se aprofunda. A literatura russa, por exemplo: você consegue “ver” essa estrutura no conjunto. O mesmo se dá com a literatura clássica francesa. Falamos dessas “literaturas” por conta dessa estrutura que se pode distinguir à distância como a Muralha da China do espaço. A literatura brasileira tem alguns exemplos. A obra de Machado tem essa estrutura profunda. Isto está em *Brás Cubas* e em *Dom Casmurro*, mais marcadamente, masse nota isso para se conhecer o todo.. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, tem também uma fantástica estruturação que remete à música, por exemplo, mas que extrapola a forma e, em ambos os autores e trajetórias está a cultura brasileira como parte dessa estrutura.

Tento estar atento a isso bem antes de me meter a escrever um romance. Minha trilogia “Cromane”, dos romances *Fernanflor* (2015), *A estética da indiferença* (2018) e *Flashes* (2020), são fruto desse pensamento estrutural. Você encontra a mesma estrutura ou atmosfera na minha trilogia de contos, *Matriuska* (2009), *O destino das metáforas* (2011) e *Guerra de ninguém* (2016). Meus contos e romances são parte da mesma estrutura, única, fractal. E esses processos, menos “criativos” e mais planos de obra, eu não me permito abandonar até terminar. Sem essa ideia a perseguir, prefiro não começar nada. Tenho dezenas de romances bem encaminhados, mas pelo meio do caminho, porque não atendem a critério. Não são nada.

Ainda mais, para mim, esses processos são mentais e corporais. Não se trata de perseguir um estilo, mas uma postura e uma dicção novas a cada trabalho. Pudera a cada frase.

Por fim, todo escritor de verdade deve pensar assim, acho. Menos aqueles e aquelas que tomam por fácil a tarefa de escrever. Especialmente no Brasil, onde há mais escritores que leitores, e onde não atravessamos um bom período criativo em nada, sobretudo na literatura. Claro, terei de esperar, para não ser leviano com colegas: pode ser que a história mostre esse momento como bastante alto e criativo da literatura brasileira. Talvez somente eu não esteja vendo esse monumento, aqui da minha Lua. Não quero me apressar. Há tanta literatura sendo produzida que essa ideia de criatividade e “processos criativos” é algo difícil de se opinar sobre. Sei que, nesses quarenta e tantos anos de minha trajetória, cada dia é mais difícil abrir a boca. E escrever. Criar. É sobre criação esse programa de pesquisas deste Dossiê, não? Pois bem, sem ter em vista esse organismo, aquela estrutura profunda de que falava, sem me lançar sempre à ideia do novo, do make it new, da inovação, invenção,

criação e menos ao mundo dos dissipadores, para ficar no reino de Ezra Pound, prefiro fazer qualquer outra coisa.

Inspiração é um termo que se deve combater, a meu ver, embora entenda o que você queira dizer. Mas a palavra lembra um pouco os poetas do começo do século vinte, partidários da ideia de uma poesia que “minava”, “brotava”. Não creio nesse tipo de abiogênese. É preciso entender que há um novo nascimento ou natureza ou pele a se desenvolver quanto ao texto: a técnica, o trabalho.

Escrevo sob algum impulso, mas busco o controle da força, das emoções, minhas e do leitor; é sobre subjugar-lo ou conseguir que ele se irmane com meu trabalho no objetivo principal, permanente. Os objetivos temporários qualquer charlatão literário e as modas conseguem atingir. Meu objetivo é a perenidade. A novidade que há na perenidade.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Referência é outra palavra que estreou recentemente no mundo da criação publicitária e universitária. No primeiro caso, parece que as pessoas não conseguem criar nada se não tiverem diante de si algo posto e testado. No segundo, sobretudo no estudo da literatura comparada, a criação ou defesa precisará sempre do modelo. Essa visão modular não pode ser confundida com a ideia estrutural de que falávamos antes. Essa ideia de referência tem mais a ver com a fôrma. Com modelos. No romance, infelizmente, não há um modelo. Teria sido mais fácil escrevê-los caso houvesse.

Eu me interesso pela forma. É diferente.

Não escrevo a partir dos meus “nadas”. Isso é diferente de escrever um romance sobre o nada, como intencionava Flaubert. Aliás, um romance meu, Sofia, publicado pela primeira vez há uns 35 anos, certa vez foi comparado a isso. Romance sobre nada. Abismos. O não enredo. Falo de substância diferente. Digo que prescindo de certos realismos, até dos meus psicologismos, mas não posso escrever sem a realidade. E os elementos literários os retiro de todo lugar. Um escritor é especialmente um pilhador. Um ladrão sem correção. Sem escrúpulos. Não importa a circunstância, estará ali para pilhar. Seja de um romance, seja de uma conversa no velório da mãe, ele não perderá a viagem. Os romances, digo os grandes romances, que estabelecem mais formas que fôrmas, são uma boa fonte, mas são secundários diante de um cochicho de pessoas na mesa ao lado, aqui, na lanchonete, como agora.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Essa pergunta será melhor respondida por um *publisher* ou um editor. Um escritor não deve mesmo se preocupar com isso. Mas, por coincidência, sou também editor e posso virar o interruptor aqui para lhe responder.

A única condição que uma obra literária deve buscar é que alcance tanto a crítica quanto o público.

Voltando ao ponto de vista do escritor, penso que a condição mais esperada para uma obra literária e alcançar o ponto em que ela não pertença mais ao campo da literatura. Mas à vida.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não tenho esses sentimentos nem ressentimentos. Não busco compreensões. Meu casamento foi com a linguagem e com a imaginação, não com a crítica.

5. De qual das suas histórias você mais gosta? E qual o define melhor?

Houvesse um leitor ou leitora que tivesse lido todos os meus livros, ele ou ela poderiam responder com mais sinceridade essa questão sobre o gosto.

Que livro meu me define melhor? Me deixe contar um sonho antigo para você: certa vez, sonhei que estava em uma manifestação onde todos eram escritores. E via Sartre com uma plaqueta onde estava escrito: “Angústia”. Havia alguém parecido com Kafka, com outro cartazete: “Medo”. Já se passou muito tempo, mas lembro como hoje: Flaubert: “Beleza”. Um velho de mil anos parecido com Dostoiévski: “Desespero, dor”. Havia um tanto de outros e outras, cada qual carregando uma plaqueta, como um verbete, uma indexação qualquer, uma definição. A partir de um tempo, comecei a me esconder pelas ruas úmidas daquele meu sonho porque eu não tinha plaqueta nenhuma para reivindicar. Ou reclamar. A me dar um motivo, uma razão, uma definição. Me lembro que eu pensava, dentro daquela bad trip: “Caí dentro do sonho de outra pessoa, talvez de um escritor que se leve muito a sério”. De todo modo, além a sensação de estar muito longe de casa, se apossou de mim a certeza de que era um escritor menor, ali. Me decepcionei e me culpei e me autoflagelei naquele panorama porque desejei literalmente matar alguém para roubar uma maldita plaqueta daquelas. Olhava para o velhinho de mil anos. A autora com o cartaz “Revolta”, com pedras nos bolsos do casaco disposta a se afogar no oceano. Mataria qualquer uma e qualquer um para seguir na manifestação, como um igual. Acordei.

De lá pra cá, não fui mais a manifestações de escritores. Nem busco cartazes para me definir. Nem história para me definir.

Então, que livro meu me define melhor? Nenhum.

A busca me define. Não me persigo a esse ponto, de buscar uma definição. Sempre torço pela esfinge, até contra mim mesmo. A autocrítica me define. A hybris, talvez, algo que guiava os heróis trágicos. Mas não sou herói de nada.

A ideia de escrever uma história melhor que a anterior me define melhor. Meu texto é uma forma de dissipação, não de autodefinição. Até porque toda definição é úmida demais, restritiva demais, diminuidora. Há vida para além da literatura e me defino melhor como cidadão, o escritor atuante na vida política do que esse ser em busca de si mesmo no que escreve. Lamento decepcionar os românticos quanto a isso também.

Sidney Rocha (Juazeiro do Norte, CE, 1965) é escritor, editor, contista, romancista e poeta, radicado no Recife (PE). Foi o vencedor do 54º Prêmio Jabuti, em 2012, na categoria contos e crônicas, com o livro *O Destino das Metáforas* (2011) e do Prêmio Osman Lins, em 1985, pelo romance *Sofia, uma ventania para dentro*. Autor, também, da trilogia Cromane: *Fernanflor* (2015), *A estética da indiferença* (2018) e *Flashes* (2020); e da trilogia de contos: *Matriuska* (2009), *O destino das metáforas* (2011) e *Guerra de Ninguém* (2016). Suas obras foram traduzidas para o inglês, o alemão e o espanhol. Recebeu, em Portugal, no ano de 2020, o Prêmio Literário Guerra Junqueiro, o qual foi concedido pelo Freixo Festival Internacional de Literatura (FFIL), tendo sido homenageado pela sua obra. A iniciativa foi uma frente de defesa da língua portuguesa.

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA
Entrevista concedida a Marc-Mathieu Munch

1. Qual é a natureza da poesia?

É muito difícil defini-la. Desde sempre senti a poesia dentro de mim, mas sabia que há muitos que são poetas só na vida, nunca tiveram acesso a todas as possibilidades de uso da linguagem, que se adquire com as leituras e com afincos e estudo. Então, o problema não é tanto o que é a poesia, mas como exprimi-la, que instrumentos e meios adquirir para transformá-la em linguagem.

Mas a linguagem, como sabemos, tem por si mesma suas limitações (e isso vale para qualquer tipo de linguagem), e não dá conta de toda a complexidade do mundo.

Às vezes acho que a poesia em si não existe, existe o estado poético, que é quando a gente se põe de permeio entre uma fome absoluta de entendimento e uma porta que se abre e revela ao nosso olhar um outro lado da realidade, o que está por trás do olho, o que não se pode ver com o olho, mas que entra e nos embriaga de luz e beleza. Poesia é quando a gente encosta a mão no fogo que gerou o universo.

2. Até que ponto a poesia pode ser pensada e até onde seu mistério é inviolável?

Quando eu buscava entender o que era a poesia, ou melhor, se eu era capaz de detê-la de algum modo numa palavra, numa frase, na página branca, e sob a influência de poetas pensadores, como, no Brasil, João Cabral de Melo, eu recusava o que me vinha dos estados oníricos, ou nos momentos de devaneio. Queria dominar o fluxo, ser dona de tudo o que ia nascendo, mas estava indo por um caminho errado. A poesia para mim vem como fluxo, vem já pensada dentro, como um seixo que fica rolando e vai sendo lapidado. De fato, com o tempo descobri que sou muito mais intuitiva do que dedutiva. Já na escola era assim. Se me propunham um cálculo, eu dava a resposta com rapidez, mas se depois eu buscava analisar e entender como chegara ao resultado, levava muito mais tempo. Não sei se todo poeta é assim, sei que para mim é e precisei aceitar, com humildade, que o pensamento lógico é só uma das partes da inteligência, não é toda a inteligência.

3. Por que os poetas têm, frequentemente, o sentimento de que a crítica não os compreende?

Acho que é porque a crítica liga pouco para a poesia. Com o tempo, a poesia foi sendo relegada para as margens, como uma espécie de gênero menor, nas editoras, nas livrarias, nas universidades. São bem poucos os professores que propõem cursos sobre poetas hoje, mesmo nas universidades. E nos liceus, percebo que não há uma proposta de imersão no poema, mas o que se faz é uma espécie de autópsia do poema, como se fosse uma coisa morta. No entanto, a grande poesia pulsa, palpita, é viva. A escola às vezes até suprime o interesse autêntico pela poesia, pelo modo como considera o texto, como se fosse apenas forma, estrutura. Quando proponho aos estudantes nos meus cursos a leitura de poemas, percebo isso. Alguns dizem que não entendem os poemas, outros que poesia é chata, porque acham que ler poesia é ver os tipos de rimas, de metáforas e outras figuras de linguagem. Percebo que acham aquilo meio superado pelo modo de viver de hoje e pelos novos meios de comunicação, que são mais imediatos e também mais superficiais.

E, no entanto, deveriam saber que um poema é uma espécie de oração, é uma fórmula mágica que abre mundos. Primeiro temos que permitir e solicitar essa alquimia, depois podemos tentar entender como se dá esse processo. Primeiro o texto, digo sempre aos alunos, o impacto das palavras, a força das imagens, a persuasão da música, depois a análise de como tudo isso foi possível. Porque a vida não pula sozinha para a página do livro, ela tem que ser recriada, reinventada pelo poeta, e isso exige dele um grande esforço para fazer com que algo da complexidade do mundo seja capturada, que um tempo seja roubado ao tempo e se detenha na precária forma das palavras de alguma língua. E não é a vida como ela é, mas como poderia ter sido, ou como foi sem que o tenhamos notado. Dizia Guimaraes Rosa, há muito mistério na literatura, e concordo.

4. Como exprimir o fosso existente entre a arte e o discurso sobre a arte?

Não sei, sinceramente. Há poetas que são também professores e pesquisadores. Eu mesma entro nessa categoria, mas uma atividade é completamente diferente da outra. O poeta vê as bordas, as margens de algo que o atrai e, lá no fundo, intui o que pode descobrir ali e se joga, sem cordas, sem pensar antes que vai se ferir, que pode até perder a vida. O crítico não age assim, ele vê a mesma fenda, e pensa que para explorá-la precisa dotar-se de instrumentos idôneos, como uma boa lâmpada, por exemplo, que ilumine até onde é possível. Depois, precisa de uma escada, e assim por diante. O crítico honesto poderá até chegar àquele núcleo de sentido, que o poeta aclarou em seu esforço de entendimento, mas o fará por outro caminho. Usando uma alegoria, digamos que há uma tempestade e que seria melhor evitá-la, mas se a evitarmos, nunca saberemos o que há em seu núcleo. Um bom piloto não vai entrar com o avião lá no olho do ciclone, quem faz isso é o poeta, que penetra o mistério, rouba o fogo e é punido por isso.

Se formos analisar a poesia portuguesa, por exemplo, que é tão visceral, veremos que vários dos seus grandes poetas se suicidaram, porque foram tragados pelo ímpeto de ver e ver sempre mais, até tocar o limite do possível e até do proibido pela nossa própria condição.

5. Por que há artistas que não querem pensar sobre sua própria arte e por que há outros, como Dante, Goethe, Pessoa e tantos mais, que o fizeram com convicção?

Não sei se podemos acreditar sempre no que dizem os poetas e artistas, quando falam de sua poética. Desconfio que boa parte destes chega à arte por intuição, a tal da “inspiração”, pois há de haver sempre um momento inicial, uma força propulsora, um impulso, algo que o leva a criar. Ou seja, acho difícil alguém se sentar e pensar: “agora vou escrever um poema”. Pode até fazê-lo, mas consegue mesmo?

O próprio Pessoa confessa-o, quando narra o modo em que afloraram em sua consciência os heterônimos. Quando escreveu os poemas de Alberto Caeiro, Pessoa descreve aquele momento como de um total frenesi, pois ele foi tomado por um ímpeto tão forte que não conseguia se sentar, teve que escrever em pé mesmo, por uma noite inteira. É claro que depois, como intelectual lúcido que era, analisou detalhadamente aquele fenômeno de desdobramento da consciência. Aliás, Pessoa cria uma outra lógica, que incorpora o ilógico. Ele força os limites da consciência, não quer um “eu” unitário, mas um núcleo identitário que tenha em si a força de todas as contradições.

Também João Cabral, que citei acima, se definia o “engenheiro da palavra”, o arquiteto que detinha nas mãos a energia do poema e definia, a priori, cada elemento do texto. Porém, cá por mim, desconfiei sempre um pouco dessas declarações de poética, já que, ao lado dessa linha construtivista, há uma outra, que se percebe nos primeiros livros e em geral em muitos poemas, onde há uma linguagem que foge dessa lógica marcada e capta os estados fluidos, impalpáveis e oníricos, ainda informes.

Cabral dizia que não aceitaria um poema que nascesse pronto. Já Manuel Bandeira afirmou que, humildemente, acolhia o poema, como um presente, como uma revelação. Tentando entender o que para mim é poesia, acho que sou mais da linha de Bandeira, aceito que a literatura e as artes são modos de atravessar o opaco da existência, e para saber o que é esse opaco, é preciso pôr a mão nele, aceitando que, por vezes, o único modo de transpô-lo em palavras é deixado que ele guie a mão no papel.

Por outro lado, acho estranho alguém dizer que não quer entender como se gera a arte, porque o desejo de conhecimento caracteriza todo verdadeiro artista. A arte é cognição. Somos atraídos pelo desconhecido, pelos mistérios que nos circundam, temos perguntas que precisam de respostas para que a vida tenha sentido. A arte quer respostas, busca essas respostas o tempo todo.

Vera Lucia de Oliveira (Cândido Mota, SP, 1958) vive em Perugia, Itália. É poetisa, crítica literária e professora no Departamento de Letras da Universidade de Perugia. Estudou literatura na Universidade Estadual Paulista (UNESP), e fez o seu doutoramento na Università degli Studi di Palerm, na Itália. Ela escreve em português e italiano e tem obras traduzidas em várias línguas. As suas obras poéticas incluem *No coração da boca* (São Paulo, 2006), *A poesia é um estado de transe* (São Paulo, 2010), *La carne quando è sola* (Firenze, 2011), *O músculo amargo do mundo* (São Paulo, 2014), *Ditelo a mia madre* (Rimini, 2017), *Ero in un caldo paese* (2019), e também a antologia bilíngue de poesia *Il denso delle cose* (Lecce, 2007). Recebeu vários prêmios pelas suas obras poéticas, dentre eles: o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (2005), o Prêmio Internacional de Poesia Pasolini (Roma, 2006), o Prêmio Internacional de poesia Alinari (Firenze, 2009) etc. Publicou também obras críticas: *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro* (São Paulo: Ed. UNESP, 2015), *Storie nella storia: Le parabole di Guimarães Rosa* (Lecce: Pensa Multimedia, 2006), *Utopia selvaggia – L'indio del Brasile: Innocente Adamo o feroce canibale?* (Roma: Gaffi Ed., 2006) e *Um avesso de país: representações da literatura brasileira contemporânea* (Campinas: Pontes).

AUTORES DA NOVA GERAÇÃO

ANTONIO XERXENESKY

Entrevista concedida a Luana Della-Flora

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Existe muita ekphrasis nos meus livros; quase sempre a inspiração vem de outras obras, não necessariamente de outros romances, mas de pinturas, filmes, músicas. Portanto, diria que é possível rastrear, racionalmente, toda uma constelação de influências. Meu último romance, *Uma tristeza infinita*, por exemplo, relaciona-se de muitas maneiras com o expressionismo abstrato, algo que aparece até, indiretamente, nos testes de Rorschach. Isso, no entanto, é uma visão um tanto clínica. Há todo um substrato inconsciente que é inalcançável. Por exemplo, todos meus livros, desde o meu primeiro romance, tratam do conflito entre uma racionalidade científica e uma cosmovisão metafísica. De onde vem isso? Por que esse conflito sempre se repete? Não sei, mas parece que, não importa o tema, essa questão ressurgirá.

Quanto ao processo criativo propriamente dito, isso varia conforme as circunstâncias totalmente extraliterárias. Uma coisa é pensar no meu primeiro romance, escrito quando eu era um estudante de graduação que morava na casa dos meus pais, e o mais recente, escrito numa pandemia, trabalhando e cuidando de um filho recém-nascido. A quantidade de preparação vs. improviso oscila de acordo com essas circunstâncias externas da vida.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sim, sem dúvida. Mais uma vez, elas mudam conforme o livro. J.K. Huysmans e Arthur Schnitzler foram fundamentais para *As perguntas*, enquanto Robert Musil e W. G. Sebald, além de Robert Walser, marcaram *Uma tristeza infinita*. Seria difícil pensar em um só autor que é uma referência constante para mim, embora haja algo no estilo hipnótico de Thomas Bernhard que eu sempre assimile, muitas vezes de forma inconsciente.

E sim, estou ciente de que meu cânone mental é europeu, masculino e branco, embora minhas leituras e meus interesses cotidianos sejam muito mais diversos e plurais.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Bem-sucedida em que sentido? De crítica e público, não faço ideia. O importante, para mim, é gostar do que eu mesmo escrevi. Se isso acontecer, nada mais é relevante. E, nesse sentido, acredito que a ficção precise articular alguma verdade – não em termos factuais, mas *lato sensu*. A ficção é o laboratório onde se experimenta ideias e conceitos com uma liberdade maior do que o ensaio ou o artigo acadêmico. O resultado se atinge através de sabe-se lá qual alquimia.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o compreendem? Por quê?

Não tenho isso. Claro, há muitas leituras que me parecem equivocadas, mas acho que devem ser respeitadas. O livro não existe por si só e não tem uma interpretação oficial. Ele ganha vida quando é lido e interpretado pelo leitor, que tem sua própria bagagem de leituras, de cultura e de experiências de vida.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o define melhor?

Apesar de ter sido meu maior “fracasso” de público e crítica, considero *As perguntas* meu melhor romance e o que mais veicula o que eu buscava articular e não conseguia, sem ser através da ficção. Muitos reclamam do final “em aberto”, que para mim não é nada aberto. Forma um círculo perfeito, fechando 24 horas na vida da personagem e completando um arco que vai do ceticismo para a dúvida. Acho que esse livro antecipou muitos questionamentos pessoais meus.

Antônio Xerxenesky (Porto Alegre, RS, 1984) é escritor, tradutor, professor e editor, radicado em São Paulo. É autor dos romances *Uma tristeza infinita* (2021), *As perguntas* (2017), *F* (2014), finalista do Prêmio São Paulo, e *Areia nos dentes* (2008). Sua obra ficcional foi traduzida para o francês, a saber: *Avaler du Sable* [Areia nos dentes] (Asphalte, França, 2014), *F* [mesmo título] (Asphalte, França, 2016) e *Malgré Tout La Nuit Tombe* [As perguntas] (Asphalte, França, 2019); o italiano, o espanhol e o árabe. Em 2012, foi eleito um dos vinte melhores escritores brasileiros pela revista britânica *Granta*. Participou como artista residente no International Writing Program, em Iowa City (Estados Unidos), e da Fondation Jan Michalski, em Montricher (Suíça).

BRUNA KAHLIL OTHERO

Entrevista concedida a Michel Mingote Ferreira de Ázara

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Pensar em escrever já é escrever. Então escrevo em tudo que faço: enquanto lavo vasilha, arrumo a casa, ando e cago. Quando sento para colocar as palavras no papel ou no computador, o texto já existe – na minha cabeça, no meu corpo, nas minhas mãos. Contudo, é só no papel ou no computador que esse texto ganha suas curvas, complexidades, arestas. Sou uma escritora de fragmentos, então meu processo é sempre fragmentário – buscando ordem na desordem. Porém, para escrever um livro, é necessário muita pesquisa e organização. Na verdade, eu passo muito mais tempo lendo e pesquisando do que escrevendo, acho que a pesquisa é essencial para uma obra nascer.

Essa pesquisa inclui tudo que interesse ao tema do livro: documentos, ensaios, livros, filmes, séries, documentários, entrevistas, vídeos, posts na internet, memes, fofocas, fake news. Tudo me interessa, tudo está no meu radar. Depois que a centelha inicial começa a queimar e a pesquisa já está avançada, preciso sentar objetivamente e montar uma estrutura: como será o esqueleto dessa obra? Como serão distribuídos seus ossos? Ela terá seções?

Capítulos? Quem vai narrar? Quais são as referências que vou usar? Então gosto sempre de fazer um mapa, uma bússola, que vai me guiar durante essa navegação. Sempre que me sinto perdida escrevendo um projeto, dou um passo atrás, paro, reflito: aí volto a esse esquema, recupero o norte e sigo navegando. Tem dia que não sai nada, só a angústia clichê da página em branco. Mas tem dia que sai sangue, suor, tesão. É por esses dias que eu persisto.

Não acredito em inspiração nem em talento nem em dom. Acredito em projetos. Pessoalmente, tenho um projeto ambicioso de escrever literariamente episódios da história do Brasil. Comecei com o livro de poesia *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas*, sobre a Semana da Arte Moderna; a ele se seguiu *Tinha um Pedro no meio do caminho*, poemas sobre a independência de 1822, ainda inédito; e um romance sobre o Brasil república que está atualmente na gaveta. A inspiração pra mim é ser brasileira, respirar o Brasil, vivê-lo mesmo agora que não estou com os pés fincados no seu chão. Acho que a vida é a grande fonte inspiracional para quem escreve, portanto a tarefa mais importante da escritora é viver: amar, comer, gozar, e sobretudo ser curiosa. Só escreve quem é fofoqueiro e gosta de fofocar. A fofoca é a minha inspiração.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Escrever é ler. Enquanto leio, como boa antropófaga que sou, vou comendo ideias e estruturas que me interessam. Tudo isso vai entrando na minha despensa intelectual: separo o que não é pra uso imediato e dá pra congelar, o que vai pra geladeira para consumo próximo e o que pode ser estocado sem refrigeração. Quando vou escrever, é natural que essas referências apareçam e se misturem entre si: alimentos & nutrientes todos juntos sendo processados por enzimas e ácidos no estômago. Após anos de automatismo, hoje esse processo já me é mais consciente. Consigo identificar onde estão os rastros das minhas leituras, as sombras das escritoras e escritores que amo. O mais difícil de tudo isso é cortar o cordão umbilical de nossos pais e mães literários – encontrar uma voz autoral dentre a multidão da nossa biblioteca afetiva. Às vezes somos esmagados pelo peso dos que vieram antes. Por isso é preciso ter coragem e força para desrespeitar nossos ídolos. E acho que o momento preciso no qual me tornei escritora foi quando mandei os clássicos tomarem no cu.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Literariamente, não faço ideia. Tá cheio de livro ruim que faz sucesso e livro bom que ninguém lê. Na vida real, para a pessoa que escreve conseguir completar uma obra com sucesso, ela precisa de independência financeira e um quarto com tranca na porta – ensinamentos de Virginia Woolf. Mas Woolf era europeia, então o que ela fala não encaixa tanto pra nós, ó pobres intelectuais do terceiro mundo. Até porque independência financeira é um desejo ilusório para quem trabalha com as letras, porque a maioria de nós precisa ter vários trabalhos para sustentar o trabalho da escrita. Mas além do dinheiro, há outras condições que também são difíceis de alcançar pra nós brasileiros. Ser feliz, por exemplo. Fala-se muito sobre o escritor triste que escreve com as lágrimas da sua miséria. Sou terminantemente contra essa baboseira, romantização barata e deturpada da figura do artista.

Quando estou triste, a última coisa que desejo fazer é escrever – só quero chorar e comer brigadeiro debaixo das cobertas. Quando estou feliz, contudo, o texto flui que é uma beleza, sinto tesão, alegria e contentamento ao ver uma obra se formando frente aos meus olhos. Então acho que a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida é o cumprimento dos direitos humanos – a saúde mental de quem escreve.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Que eu saiba, não tenho críticos – só tenho leitores. Ter críticos especializados no Brasil é e sempre foi um privilégio de grandes escritores, coitada de mim, que sou uma pequenina mulher de 1,58m com uma caneta na mão. Acho que o escritor que pode dizer os críticos não me compreendem atingiu um sucesso absoluto. Porque na verdade a gente não quer ser compreendido por crítico nenhum, a gente quer ser lido. Desejar compreender textos literários é prepotência, é perda de tempo: a literatura é muito mais interessante quando há mais do que só compreensão. Deve existir tesão, sensações, comunicação: mas compreensão? Meh... Eu, por exemplo, não compreendo nenhuma linha sequer do que escrevo, nem do que leio.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Acho que o texto de minha autoria que mais gosto é também o que me define melhor: trata-se do “Prefácio Menos Interessantíssimo” que fiz para o livro *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas*. Tudo que penso sobre literatura, sobre o meu projeto literário, sobre ser uma mulher brasileira que escreve no século XXI – tá tudo ali. “Prefácio Menos Interessantíssimo” c’est moi.

Bruna Kalil Othero (Belo Horizonte, MG, 1995) é escritora, performer, professora e pesquisadora. Atualmente, cursa PhD em português na Indiana University (EUA). Mestre em literatura brasileira pela UFMG, pesquisou a literatura erótica-pornográfica de Hilda Hilst. Autora das obras de poesia *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas* (2019, premiado pelo Ministério da Cultura), *Anticorpo* (2017), *Poétiquase* (2015), e do livro-objeto de ficção *Carne* (2019). Organizou as coletâneas *A Porca Revolucionária: ensaios literários sobre a obra de Hilda Hilst* (2018) e *Poéticas do devir-mulher: ensaios sobre escritoras brasileiras* (com Constância Lima Duarte e André Magri, 2019). Seu livro inédito *Tinha um Pedro no meio do caminho* foi premiado pela Secretaria Especial de Cultura (2019).

CRISTHIANO AGUIAR

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Em muitos casos, consigo sim. No entanto, nem sempre tenho controle do processo. Como tenho escrito na última década basicamente contos, confesso que não consigo lembrar a origem das ideias que viraram histórias... Eu sempre parto de uma ideia e de uma imagem.

Sem isso, não consigo avançar. A ideia surge. Em seguida, penso em uma imagem marcante, algo que me convença de que a ideia funciona, uma imagem que, se ficar na minha cabeça, se eu gostar, vou apostar que também vai capturar o futuro leitor da narrativa a ser escrita. Por exemplo, “Anda-luz”, o conto que abre o meu livro novo, *Gótico nordestino*, nasceu de uma imagem que ficou na minha cabeça, a de uma criança, caminhando por uma vereda, olhando algo que a chama atenção no céu... E eu já sabia que a história aconteceria nos anos 30 do século XX, porque a ideia me veio quando eu estava lendo alguns livros sobre o período do cangaço. Definidos um conceito e uma imagem, penso nas primeiras linhas do conto. Elas são importantes demais, em especial nos anos recentes, pois acabei me tornando um contador de histórias mais tradicional, que gosta de seguir as regras, clássicas de composição da narrativa curta. Então a primeira frase, ou o primeiro parágrafo, eu trabalho muito neles, porque quero não só capturar o leitor, mas a mim mesmo. Isto, aliás, é importante, porque eu tenho várias ideias, porém nem sempre sei o que fazer com elas. As ideias são uma coisa. Saber escrevê-las, outra.

Uma outra parte importante do processo consiste em tomar notas. Eu escrevo as notas em caderninhos, inclusive, faço um roteiro do possível enredo do conto, organizando-o em tópicos. Normalmente, eu sei desde o início como o conto começa e qual vai ser seu desfecho. Não consigo escrever sem um “plano de voo”, sem mapear pontos de referência do enredo, por isso não sou daqueles autores intuitivos, que entram na página/tela em branco como se desbravassem uma mata inexplorada.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Eu mantenho sim, mas a palavra “livro”, no meu caso, precisa ser desdobrada. Explico: como tenho me dedicado em especial às narrativas curtas, cada conto é como se eu estivesse começando um projeto novo, fechado em si mesmo. Só depois de uma certa sequência de contos eu cogito pensá-los como um livro. No caso de *Gótico nordestino*, isso aconteceu de maneira mais fácil, porque iam surgindo contos sombrios, muito influenciados pela literatura fantástica do século XIX, europeia e brasileira, e com rapidez percebi que havia um projeto a explorar aí. Atualmente, após escrever tantos contos – e publicar alguns – eu me sinto um tanto esgotado pelo formato e quero muito me dedicar ao projeto de uma única narrativa só, mais longa.

De qualquer forma, as referências literárias são obrigatórias no meu processo de criação. Tenho o cuidado, por outro lado, de não ficar preso em um excesso de referências, risco de alguém que, além de escritor, é também um acadêmico e crítico literário. Quando começo a escrever, não é incomum que eu leia algo antes ou durante o processo, como forma de me inspirar, ou de construir uma atmosfera mental criativa, atmosfera propícia à construção do mundo ficcional que vou edificando com as palavras. Outras vezes, enquanto eu escrevo, não leio exatamente algo, mas eu busco lembrar do efeito da leitura de um texto literário que eu gosto e que, portanto, seria uma influência boa na escrita da narrativa da vez... Ou seja, eu pratico a releitura não do texto, mas da minha resposta emocional a ele.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Esta pergunta é muito artilosa! Brincadeiras à parte, eu realmente preciso dos leitores. Se a narrativa foi lida, comentada, se ela gerou respostas emocionais e hipóteses de leitura, estou

satisfeito. Tenho cada vez valorizado mais leituras sólidas. Há, no entanto, algo que as histórias da literatura nos ensinam. Na verdade, qualquer consenso ou verdade absoluta sobre a literatura não sobrevive a uma visada histórica. Quando estudamos sobre a história da recepção de uma obra literária, encontramos todo tipo de trajetória. Obras esquecidas durante séculos retornam e se apresentam como importantes para nós; obras que pareciam essenciais entram no esquecimento e de lá nunca saem... outras vezes, um escritor acredita que sua grande obra é X, mas o tempo e os leitores consagram outros livros deste autor ou autora... Não há resposta definitiva para a sua pergunta, porque não haverá um “fim da história” para as práticas culturais que nós chamamos de “literatura”.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não tenho queixas da crítica. Não me coloco em uma posição de controle do que deveriam escrever sobre meu trabalho. Nenhuma pessoa tem a obrigação de entender meus livros de uma determinada maneira. A minha visão da literatura que escrevo não pode ser parâmetro para qualquer um interpretá-la. Depois que eu escrevo e publico, minha interpretação me parece tão válida quanto a de qualquer leitor(a).

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Eu sempre gosto da última coisa que publiquei, embora, ao mesmo tempo, assim que o texto ou livro está publicado, começo um processo de desapego, de estabelecer quase uma relação de indiferença. Portanto, uma primeira resposta seria: o que mais gosto é do meu livro novo, *Gótico nordestino*. No entanto, eu tenho um carinho por alguns contos que marcaram cada livro que publiquei. No meu primeiro livro, existe um conto, chamado “Banquete”, do qual tenho carinho. O mesmo digo do conto “Teresa”, que me fez participar da antologia da *Granta* em 2012 e que republicuei no meu livro de 2018, *Na outra margem, o Leviatã*. No caso de *Gótico nordestino*, tenho um carinho pelo conto “As onças”. Por que destaco estes? Porque escrevê-los me indicou algum caminho, resolveu algum impasse estético, me mostrou que eu era capaz de seguir adiante.

Cristhiano Aguiar (Campina Grande, PB, 1981) é escritor, crítico literário e professor. Formado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, é Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição e doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Em 2012, atuou como pesquisador-visitante na University of California, Berkeley. Atualmente, é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É autor de *Espaços e narrativas ficcionais: uma introdução* (Editora Mackenzie, 2017) e dos livros de contos *Na outra margem, o Leviatã* (Lote 42, 2018) e *Gótico nordestino* (Alfaguara/Cia das Letras, 2022). Participou, no ano de 2012, da antologia *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Seus textos foram publicados nos Estados Unidos, Inglaterra, Argentina e Equador. Mantém uma coluna mensal na Revista *Pessoa*, além de ser colaborador frequente do *Suplemento Literário Pernambuco*. Enquanto morou em Pernambuco, editou publicações experimentais/independentes como as revistas *Eita!*, *Crispim* e *Vacatussa*. Atualmente, é um dos editores da revista acadêmica *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* e um dos produtores do podcast *Afinidades Eletivas*.

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Quando me surge uma ideia, primeiro deixo que ela se assente em meus pensamentos (o tempo de maturação é indefinido – pode levar horas, dias, anos) e se vier a se tornar persistente, julgo ter encontrado então algo que vai embalar mais um momento de processo criativo. A inspiração pode vir de muitos lugares: do contato com as diferentes manifestações artísticas e também do contato com as muitas pessoas em diversos lugares. Nem tudo que me chama a atenção em um primeiro momento mantém a força misteriosa e suficiente para eu transformar em literatura. Portanto, antes da escrita, vem a seleção sobre o que escrever. Durante a escrita, sinto que vivo dois momentos muito particulares: o primeiro é mais orgânico, mergulhar de cabeça na ideia que me persegue e se sustenta, o que faz com que eu passe horas na difícil tarefa de equilibrar a expectativa do que desejo escrever (e está em minha cabeça) com o que efetivamente sou capaz de escrever naquele momento. O segundo momento, depois de um certo distanciamento do que já foi escrito, é mais um jogo de identificação e ajuste visual, textual e sonoro. Nesse sentido, tento compreender como o texto se mostra visualmente mais agradável para mim e perscruto todo seu campo semântico e seus ritmos. Assim, altero aqui e ali algumas estruturas frasais, calibro o léxico e releio em silêncio inúmeras vezes até me convencer de que o texto tem alguma qualidade para ser apreciado por outras pessoas.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sim, considero importante entender que a escrita existe há alguns milênios e que há inúmeras manifestações literárias desde então. Não tenho a intenção de reinventar a roda. Quando penso na escrita de um novo livro, no próprio esboço inicial do projeto de concepção do livro, busco elencar com quais autores e autoras o trabalho em desenvolvimento dialoga ou deseja dialogar. Essas referências quase sempre aumentam ao longo do processo, porque na medida em que estou mergulhado no processo de escrita, não deixo de ler outros autores e autoras e sinto que essas leituras, em alguma medida, contribuem para o meu entendimento do que posso e quero fazer na construção de um livro. Portanto, as referências literárias em mente na ocasião são as vozes com quem desejo dialogar para fazer parte dessa conversa maior chamada literatura.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Acredito que seja muito difícil apontar uma condição principal e específica para que uma obra seja considerada bem-sucedida. Em primeiro lugar, me ocorre questionar a definição de bem-sucedida. O que seria isso? Número de vendas dos exemplares? Aclamação da crítica? Divulgação do livro em jornais e revistas especializadas? Prêmios literários angariados pela obra? Leitura feita por familiares e amigos? Acho que se recuarmos no tempo, em diferentes contextos, obras tidas hoje como bem-sucedidas, que figuram como cânone, não preenchem todos esses requisitos. A percepção de sucesso de um livro varia

muito a partir dos diferentes contextos históricos e dos parâmetros balizadores de cada época. Se posicionarmos essa pergunta apenas para o nosso tempo, hoje, por exemplo, seria impossível ignorar a visibilidade por meio da internet como uma condição importante. De todo modo, diria em tom de adivinhação que a condição principal está fora da obra, e mais nas relações interpessoais dos autores e das pessoas ligadas ao comércio de livros.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Procuro ter o bom senso como norteador em minha vida. Acredito que escrevo para dialogar com o mundo, e me interessa muito menos como serei compreendido (não tenho controle sobre isso) e mais se o que escrevi terá a oportunidade de passar pelos olhares críticos. As críticas são sempre bem-vindas, fazem parte do debate democrático e contribuem para a revitalização da literatura. Para o bem ou para o mal, as poucas que tive não levei para o coração ou tomei como ofensas pessoais, apenas me senti agradecido pelo fato de alguém ter dedicado uma parte do seu tempo de vida para ler e comentar algo que escrevi. Como ocupo uma posição na literatura em que a distribuição dos meus livros acontece com muita dificuldade e divulgação limitada, como é comum para autores e autoras que publicam em pequenas casas editoriais, ou mesmo para os que vivem em regiões brasileiras com pouca atenção midiática para a literatura, onde, ainda assim, a literatura brasileira também se faz, os críticos sequer sabem da existência de inúmeros livros, como poderiam compreendê-los ou não? O que me incomoda na arena literária é o estreitamento do espaço nos jornais de grande circulação no país e nas revistas especializadas, que se concentram majoritariamente no eixo sul-sudeste e prestam mais atenção a determinados autores e autoras e livros de algumas casas editoriais presentes nesse cenário. O Brasil não começa e acaba ali. Penso que falta boa vontade para furar a bolha e a coragem para mergulhar na bibliodiversidade brasileira.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Sou um escritor de prosa. Dito isso, não me sinto acanhado pelos diferentes gêneros literários da prosa. Pelo contrário, gosto de desafios. Então, ao passear pelo conto, pela crônica e mais recentemente pela prosa longa, vencendo sempre a minha própria desconfiança inicial a respeito do ter o que dizer e de enxergar alguma relevância nisso, brota uma felicidade singular para cada história concluída. Apesar disso, sinto que o romance *O coração em outra América* (Paralelo13S, 2021), por ser meu trabalho mais recente e por ter sido um desafio trabalhoso maior pelo tempo que me consumiu (três anos) e pela obsessão latente que essa empreitada exigiu de mim, figura no momento como algo que gostei muito de ter feito.

Não acho que seja possível apontar uma história que me define melhor, até porque a cada livro um novo eu o escreve.

Evanilton Gonçalves (Salvador, BA, 1986) é graduado em Letras Vernáculas pela UFBA e Mestre em Língua e Cultura pela mesma instituição. Participou, como escritor convidado, de diversos eventos nacionais e internacionais, a exemplo da 4ª edição do ciclo Páginas Anônimas – A literatura que o Brasil faz e você desconhece – Prosa, programação da FLIP 2017. Já teve contos publicados

nas revistas *Subversa*, *Desenredos*, no jornal literário *RelevO* e na Revista alemã *Alba*. Publicou crônicas na revista *Parênteses*, na 1ª edição da revista *Laroyê* e publica regularmente crônicas no jornal *A Tarde*. Editou, junto com o poeta Ricardo Aleixo, a revista de literatura *Organismo n° 8*. Também possui contos publicados em diversas antologias: *Fora Tema*, organizada pelo Coletivo Tear (Severina Catadora, 2016), *Ancestralidades: Escritores negros* (Venas Abiertas, 2019) e *Ir também é ficar* (Penalux, 2020), *Histórias da Pandemia* (Alameda, 2020). Integra a plataforma *Oxe: Portal da literatura baiana contemporânea*. Publicou o livro de prosa curta *Pensamentos supérfluos: coisas que desaprendi com o mundo* (Paralelo13S, 2017) e o romance *O coração em outra América* (Paralelo13S, 2021).

FRANCESSA CRICELLI

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Meu processo criativo é, muitas vezes, ditado por um duplo movimento: observação do mundo que me circunda e urgência de algo que precisa ser escrito para que seja apreendido (por mim mesma). Não há um mecanismo rígido de controle, isso só ocorre se estou respondendo a um convite em que devo criar algo específico ou em diálogo com outra obra. Não sei se é inspiração a palavra, mas certamente observação e curiosidade e muitas vezes a ignição para esse processo é a leitura de livros e a observação do meu cotidiano, como se eu me afastasse um pouco e conseguisse colocar em palavra um gesto, um objeto, uma visão.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Na poesia não tenho essas referências de antemão, elas ocorrem durante o processo de escrita que, no meu caso, está sempre bem ancorado em minhas leituras, não só de poesia, mas também de prosa, em meu trabalho de tradução, nos filmes que vejo, todos aspectos que se encontram num diálogo íntimo que se faz então palavra. Nos meus projetos de prosa, sim, há sempre leitura e estudo em antemão do gênero em que desejo escrever. O estudo é uma parte importante da minha escrita. Por exemplo, para escrever meu livro de viagem, *Errância*, o livro *Vozes de Marrakech*, de Elis Canetti, foi fundamental.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem sucedida?

Depende do que você entende por bem sucedida. O que define se uma obra é bem sucedida? Sua recepção? Prêmios? Resenhas? Para mim, uma obra bem sucedida, é uma obra que para sua autora ou autor está completa, que seu propósito foi cumprido naquele espaço específico – um poema, uma coletânea, um conto, um romance.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Acredito que autores e autoras queiram ser lidos e ter suas obras resenhadas, que queiram ter leitores e leitoras – mas não sei se querem ser compreendidos pela crítica. Não acho que a função da crítica literária seja compreender autores, mas fazer um exercício de leitura profunda e colocar a obra em relação com outros repertórios, talvez seja algo sempre mais difícil de se encontrar já que vivemos numa época em que as obras são validadas, com frequência, pelo apelo nas mídias sociais, pelo número de seguidores etc.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Espero ainda não ter escrito o que mais gosto, por isso continuo escrevendo! Porém há algo no poema que abre meu livro *Repátria*, “É uma longa estrada repatriar a alma”, que está sempre presente no que escrevo, mesmo na prosa, no texto autoficcional que conclui o livro *Errância* ou num texto que em breve sairá pela editora Chão de Feira, *Agora que estou no futuro, permaneço*.

Francesca Cricelli (Ribeirão Preto, SP, 1982) é poeta, tradutora e pesquisadora. Cresceu entre o Brasil, a Itália e a Malásia. Publicou os livros de poemas *Repátria* no Brasil e na Itália (Selo Demônio Negro, 2015 e Carta Canta, 2017) e *16 poemas + 1* nos EUA (edição de autora, 2017), na Islândia (Sagarana forlag, 2017) e na China (Museu Minsheng, 2018), além da plaquet *As curvas negras da terra/Las curvas negras de la tierra* (edição bilíngue, Nosotros Editorial, 2019). Suas crônicas de viagem e uma breve prosa de autoficção foram reunidas no livro *Errância* (Edições Macondo e Sagarana forlag, 2019). Participou de inúmeros festivais internacionais, entre eles a edição de 2019 de Printemps Littéraire Brésilien em Colônia e Zurique. Sua poesia já foi publicada em revistas como *Época* (Brasil) e *Tímarit Máls og menningar* (Islândia) e sua prosa nas revistas *Ventana Latina* (Reino Unido), *Amarello* (Brasil) e *Chiricú* (EUA) e no caderno *Ilustríssima (Folha de São Paulo)*. Traduziu para editoras brasileiras escritoras italianas como Elena Ferrante (Biblioteca Azul, 2016), Igiaba Scego (Nós, 2018), Claudia Durastanti (Todavia, 2021), Paola Masino (Instante, 2021) e Liza Ginzburg (Nós, no prelo) e Fernando Pessoa para o italiano (Interno Poesia, 2021). É doutora em Letras Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, descobriu um acervo inédito de cartas de Giuseppe Ungaretti para Bruna Bianco, transcreveu e traduziu esse material. Atualmente, vive em Reykjavík, a capital mais ao norte do mundo, na Islândia, onde estuda língua e literatura islandesa.

GISELE MIRABAI

Entrevista concedida à Helena Bonito

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra?

Eu tenho uma ideia e, a partir dela, já abro um arquivo no computador e escrevo. Quase sempre, vou tendo ideias e escrevendo-as aleatoriamente, até que uma estrutura do texto, ou do livro, como um todo, surge e eu a anoto também. E a partir daí, vou trabalhando em cima dessa estrutura, que também pode mudar.

(Ainda sobre a pergunta 1) Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

A minha inspiração se dúvida vem do processo de buscar me autoconhecer, de sentir a vida às vezes de maneira tão intensa, que não deixo apenas a ansiedade tomar conta. Eu tento transformá-la em algo estético também. A complexidade do viver, a efemeridade de nossa existência, as memórias da infância, traumas e lembranças bonitas também, são o que me inspiram.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Não. Mas às vezes eu leio um livro tão impactante, que a leitura me inspira a escrever uma obra que eu sequer pensava em escrever.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Esta pergunta tem duas respostas. Bem-sucedida no mercado ou na crítica literária, ou nos dois? Compreendendo bem-sucedida como uma obra de qualidade, eu acredito que seja aquela que prioriza a linguagem, mas também a narrativa, que dialoga com o leitor a ponto de ele não largar o livro, de não se levantar da cadeira, ou então se levantar justamente por causa dele, um livro que mova não apenas os olhos, mas também braços, estômagos, pernas e coração.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não tenho o sentimento de que críticos não me compreendem. Mas porque não consigo chegar até eles por falta de redes de contatos. Normalmente, são os mesmos que chegam a ter resenhas e críticas, ou algum novo que chega até lá por prêmios ou indicações de pessoas do meio.

5. De qual das suas histórias você mais gosta? E qual a define melhor?

Estou em um momento de transição. *Machamba* é o livro que fala mais da minha alma dolorida. E *Guerreiras de Gaia*, o livro que fala mais da minha alma leve, criativa, feliz.

Gisele Mirabai (nome artístico de Gisele Werneck da Cunha, Belo Horizonte, MG, 1980) estudou Artes Cênicas na UFMG e Cinema na London Film Academy. Fez pós-graduação em Literatura na UFF. Foi vencedora da primeira edição do Prêmio Kindle de Literatura, oferecido pela Amazon, com seu romance *Machamba*, também finalista do Prêmio Jabuti, em 2017. Além desse romance, publicou *Nasci pra ser Madonna*, *Onde Judas perdeu as botas*, ambos em 2011, e *Guerreiras de Gaia* em 2015.

JACQUES FUX
Entrevista com Thais Lancman

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Como sou da área acadêmica, acredito que minha “inspiração” surja das leituras teóricas que faço. Por exemplo, meu primeiro romance, *Antiterapias*, faz uso teorias que defendi minha tese de doutorado – a questão do uso “disfarçado” de regras e restrições, das citações, dos problemas de acesso da memória, do testemunho dos sobreviventes e da autoficção. O livro embaralha a noção de gênero e reinventa artifícios memorialísticos já que, muitas vezes, a memória do narrador é uma memória literária e não pessoal, mas que se confunde, de fato, com momentos vividos pelo autor/narrador. Esse projeto, a meu ver, amplia a noção de gênero, e subverte uma tentativa de classificação.

Após *Antiterapias*, publiquei o *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor*, a minha “Ilíada da impotência”, que nasce de um pé de página do Freud no livro *O Mal-Estar na Civilização*. Nesta passagem, Freud nos fala sobre a questão dos odores e de como, pelo fato de nos levantarmos e nos transformamos em seres bípedes, acabamos por recalcar o cheiro e privilegiar a atração pela “visão”. Daí surge a minha teoria dos desencontros – brochadas – já que na hora do sexo os cheiros irrompem. Não há como escondê-los e, portanto, se o cheiro não for atrativo não há o encontro. Essa ideia foi corroborada por artigos científicos publicados no início dos anos 2000.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sim. O tempo inteiro. Por exemplo, um aspecto que me chamou a atenção para escrever o *Meshugá*: um romance sobre a loucura, foi o fato de existir um mito – e também várias teses de doutorado nazistas das quais tive acesso – sobre a hipersexualidade e loucura judaicas. Li textos teóricos de Foucault, Freud em Bataille, e, misturando dados históricos, literários e ficcionais de célebres personagens e autores, o narrador decide entrar na mente de seus protagonistas buscando construir seu próprio “ensaio sobre a loucura e sexualidade”. O narrador de *Meshugá* é tragado, numa espécie de “Efeito Zelig”, por esses personagens que acabam sustentando ou ilustrando mitos que pretendia derrubar. Esta é a beleza da ficção. Você pode se apropriar de fatos reais, biográficos, teóricos e mentirosos, e misturar tudo criando um grande amálgama que ninguém – nem o próprio autor – sabe ao certo o que é citação, intertexto, verdade, alusão ou ilusão. Dentro do domínio do texto, do livro, do pacto, tudo tem sua razão e sua autenticidade, mas não é necessário haver uma “comprovação”.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Do ponto de vista da escrita, acredito que é necessário muita pesquisa e leitura, muitas reflexões e ponderações, muitas reescritas e um grande cuidado e apuro com a palavra/ linguagem – o que em parte está nas mãos do autor. Do ponto de vista mercadológico/ editorial, acredito que o livro tenha que “casar” com o momento e com as questões “relevantes” do mundo contemporâneo – e isso é completamente imponderável para o autor.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não. Acredito que uma vez que o livro é publicado, o leitor que passar a “mandar” na obra. Os críticos são leitores com background cultural e político particulares e sua leitura engrandece ou minimiza a obra. Posso concordar ou não – e ainda posso descobrir outras possibilidades para meus livros – e isso faz parte do jogo literário.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Atualmente estou bem ligado ao meu novo romance, *Herança* – uma prosa-poética que perpassa a vida, os traumas e a resistência de três gerações de mulheres: Sarah, Clara e Lola. Sarah nasceu em Łódz, em 1926, e aos quinze anos de idade foi obrigada a viver no Gueto, sendo lentamente privada de sua juventude e de seus amores e desejos. Mas ela resiste, escrevendo seu delicado e sensível “Diário”. Anos mais tarde, sua filha Clara – e toda a sua geração dos filhos de sobreviventes – enfrenta traumas herdados de um outro tempo, mas que insistem em eclodir. Clara luta – como mostrado nas suas “sessões” de análise – contra a dor intergeracional do Holocausto, e a distância e frieza imposta pela mãe, atada em silêncios. Lola, filha de Clara, também recebe esse legado, elaborando a era da catástrofe e da barbárie de forma poética e crítica em suas “notas”. *Herança* é uma autêntica história de três mulheres, de três vozes combatendo o sofrimento, o apagamento das narrativas e a violação da própria humanidade.

Jacques Fux (Belo Horizonte, MG, 1977) é escritor e professor, matemático, mestre em Computação, doutor em Literatura pela UFMG e pela Université de Lille 3. Foi pesquisador em Harvard (2012-2014). Autor de *Literatura e Matemática* (Perspectiva, 2016), vencedor do Prêmio CAPES pela melhor tese do Brasil e finalista do Prêmio APCA; *Antiterapias* (Scriptum, 2012), Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, *Brochadas* (Rocco, 2015), Prêmio Nacional Cidade de Belo Horizonte, *Meshugá: um romance sobre a loucura* (José Olympio, 2016), vencedor do Prêmio Manaus, Nobel (José Olympio, 2018), *Georges Perec: a psicanálise nos jogos e no trauma de uma criança de Guerra* (Relicário, 2019), *O Enigma do Infinito* (Positivo, 2019), finalista do Prêmio Barco a Vapor e Jabuti e Selo Altamente Recomendável FNLIJ, *Ménage Literário* (Relicário, 2019) e *Um labirinto labiríntico* (Biblioteca do Paraná, 2020) vencedor do Prêmio Paraná. Seus livros foram publicados na Itália, México, Peru e Israel.

OSCAR NESTAREZ

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Minha relação com o processo criativo sempre foi um pouco desorganizada. Quando me tornei um autor publicado, em 2014, eu quase não tinha ideia de como funcionava a minha criação. Mas, à medida que o tempo passou, fui descobrindo coisas importantes sobre como

as histórias surgem e, principalmente, como elas “crescem”. Assim, acabei desenvolvendo um método em relação a ideias que possam ser convertidas em narrativas: o de dar tempo a elas. São basicamente três etapas: primeiro, sou impactado por uma ideia (que pode ter a forma de uma imagem, uma frase, um personagem específico ou mesmo algumas cenas). A seguir, avalio por quanto tempo essa ideia fica naturalmente na minha cabeça. Por quantos dias ela me acompanha? Nesse período, vou amadurecendo-a, e também formo um núcleo de emoções e efeitos que gostaria que a história contivesse. Dependendo desse tempo, aí sim eu me sento para escrever um argumento detalhado e depois começar a compor a história, de fato. Mas tudo pode mudar durante a escrita – ao menos para mim, tudo costuma mudar, porque eu mesmo vou mudando à medida que escrevo. No entanto, essa fase de pré-escrita é fundamental, porque é o alicerce do que virá depois, e por isso precisa ser bem firme. Agora, quanto a perceber de onde vem a inspiração, isso varia. Às vezes tenho total clareza de como uma ideia derivou de algo que vivi ou testemunhei, mas às vezes a ideia emerge de camadas bem profundas de mim, que só vou descobrir depois de muita investigação (nesse sentido, a psicanálise ajuda).

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sim, sempre tenho alguns faróis norteadores no caminho. Principalmente porque a escrita de boas obras de horror depende de muita leitura de boas obras do gênero – só assim conseguimos compreender os mecanismos do assombro de modo a colocá-los em funcionamento ao nosso favor. Por isso, ao elaborar uma história, costumo separar as referências em três departamentos: a atmosfera, a estrutura e as personagens. E aí, para cada um desses aspectos, vêm ficcionistas diferentes, que variam de acordo com o momento em que estou escrevendo. Por exemplo, em termos de atmosfera, Lovecraft foi durante muito tempo uma grande referência – ainda é, na verdade, mas de maneira indireta, por meio de autores que também foram influenciados por ele (hoje, eu citaria o Thomas Ligotti ou, fora do espectro lovecraftiano, o Robert Aickman). Já na estrutura e nas personagens, hoje considero que *Nossa parte de noite*, da Mariana Enriquez, seja a obra que mais incide no meu trabalho atual – que ainda está em um estágio de escrita inicial.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Para mim, há duas condições: a primeira, de foro íntimo, implica eu terminar de escrever uma obra e enxergar, nela, aquele núcleo de sentimentos, emoções e efeitos que desde o começo eu pretendia que ela tivesse. A segunda condição diz respeito à carreira do livro. Para mim, o sucesso implica a obra circular de maneira significativa entre o público de interesse dela. Claro que “público de interesse” é um contingente bem difícil de determinar, porque pode ser muito maior ou menor do que imaginamos. Mas, quando estou escrevendo um livro, tenho na cabeça o leitor implícito para ele, e essa figura se forma a partir de percepções minhas a respeito de grupos culturais diversos. Assim sendo, quando percebo que o trabalho chegou às mãos dessas pessoas, e que, melhor ainda, agradou-as, sinto que o livro foi bem-sucedido. Claro que há dimensões de sucesso muito maiores, com premiações, traduções para outros idiomas, adaptações etc; mas, para mim, a obra ser lida e apreciada

por um público que consome outros trabalhos dentro do mesmo horizonte de expectativas já é um índice de sucesso bastante importante.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Acho inevitável que nos sintamos incompreendidos em algum momento; faz parte do jogo, sem dúvida. Mas particularmente não me lembro de nenhum episódio mais crítico nesse sentido – fora alguma resenha ou outra que, a meu ver, passou longe do objeto de fato de alguma obra minha. Pensando bem, acho que meu maior desassossego, na verdade, é estrutural, sendo causado pela forma condescendente como grande parte da crítica ainda contempla o horror, com muitos julgamentos premeditados, generalizações e simplificações, o que ainda faz mal ao gênero, a despeito de tantas provas de que deveria ser exatamente o contrário.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Sobre histórias preferidas, a resposta costuma mudar conforme o tempo. Hoje, minha resposta é o romance *Bile negra* pela relação com o que aconteceu nos últimos dois anos (é uma narrativa que se desenvolve em meio a uma pandemia de depressão) e pela encenação do horror psicológico. Já a que melhor me define creio ser a novela *Clarscuro*, com a história de dois irmãos entre os quais há uma “balança psicológica” – enquanto um está muito feliz, o outro fica igualmente triste. A narrativa trata da lenta transformação de um deles em uma espécie de monstro – e eu, particularmente, amo mergulhar nos meus meandros mais profundos (e me assustar com eles).

Oscar Nestarez (São Paulo, SP, 1980) é ficcionista, tradutor, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP. É membro e parecerista do Grupo de Pesquisa Produções literárias e culturais para crianças e jovens II (FFLCH-USP). Como pesquisador e contista, lançou, em 2013, o estudo *Poe & Lovecraft: um ensaio sobre o medo na literatura*; em 2014, a antologia de contos *Sexorcista e outros relatos insólitos*; e, em 2016, outra coletânea de histórias curtas, *Horror Adentro*, publicada por meio de concurso realizado pela editora Kazuá. Como romancista, publicou *Bile Negra* em 2018 (editora Pyro), que recebeu o Prêmio Aberst – Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror – de melhor romance de horror no mesmo ano. Em 2021, publicou a novela *Clarscuro* pela editora Draco e, em 2022, a coletânea de contos *O Breu Povoado*, pela editora Avec. Também teve contos selecionados para antologias por meio de outros concursos literários, como os prêmios Miró de Literatura (2015) e Águas do Tijuco (2014). Como tradutor, já verteu importantes obras para o português, como *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (ed. Novo Século), dois relatos da trilogia *Auguste Dupin* – O primeiro detetive (ed. Novo Século), de Edgar Allan Poe, e *A casa no fim de tudo* (ed. Novo Século), de William Hope Hodgson. Também é colunista da revista *Galileu*, para a qual escreve sobre literatura de horror.

PAULLINY TORT

Entrevista concedida a Thais Lancman

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Não costumo pensar, o processo real é o ato de escrever. Antes disso, tenho algum senso da história, esboços mentais de personagens, caminhos possíveis para a narrativa, notas eventuais, frases isoladas, mas nada tem força sem o tempo da escrita (e suas indispensáveis solidão e concentração). Não me exijo metas diárias de produtividade, no entanto, necessito me dedicar por umas boas horas todos os dias, sem interrupções. Preciso estar envolvida até os ossos na atmosfera do livro ou não funciona. Não posso escrever se me acomodar na superfície, é preciso um mergulho, uma dedicação honesta, um estado de fascínio pelo que está sendo narrado, então ninguém pode me interromper para perguntar se quero pedir um iFood ou se vamos limpar a casa amanhã. Quanto à inspiração, às vezes percebo, sim. Para citar um caso: seu Ico, um velho amigo da cidade de Pirenópolis, inspirou uma história que escrevi sobre um sineiro já idoso cujo conflito é não ter para quem ensinar aquela tradição (muito embora tal amigo não tenha vivido esse dilema). Gosto muito de ler Freud e ele volta e meia reflete sobre como os escritores criam. Em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907), Freud apresenta uma análise particularmente interessante. Mas acredito que parte da gênese da fantasia – porque ficção é fantasia – é um mistério, algo não rastreável. E é bom que seja assim.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Não exatamente. Posso ler ou ter lido algo que dialoga com o universo que estou criando naquele momento, mas são referências gerais, sem influência direta na minha escrita. Por outro lado, há obras que podem esclarecer aspectos ou apontar direções durante o processo. A leitura de *Galveias*, do José Luís Peixoto, por exemplo, me ajudou a compreender que o livro de contos no qual eu então havia começado a trabalhar tinha um protagonista: a cidade de Buriti Pequeno. Esse “encontro” não foi planejado, o livro apareceu, escorregou para as minhas mãos, e eu aproveitei.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Gostar de escrever, gostar muito. Amar, ser um pouco obcecado por isso. Sei que cada um tem seu processo e que a criação se faz sobre tendências particulares, mas, para mim, escrita é reescrita. E reescrita incansável, horas e horas de trabalho, sem pressa para terminar. Bom, não sou ingênua de crer que essa dedicação leve necessariamente a resultados reconhecíveis pelos outros, mas é bom que o escritor tenha dado o seu máximo e que saiba disso.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não. Porque não me sinto assim sobre a crítica literária. Sentir-se incompreendido é uma condição da natureza humana, ultrapassa a escrita e os escritores; há pedreiros, médicos e costureiras que se sentem incompreendidos em suas respectivas searas. Sem falar no quanto

nos sentimos incompreendidos em nossas relações. Prefiro refletir a respeito do sentimento de incompreensão em si, porque ele fala muito sobre quem somos, tanto individual quanto coletivamente.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Acho que tendemos a gostar daquilo que está mais próximo de nós na escala do tempo, pois corresponde a uma identidade mais atualizada. Não por acaso, gosto bastante do conto “Má sorte”, que foi publicado no *Erva brava*, meu livro mais recente (Fósforo, 2021). Prefiro não me definir a partir de uma obra específica, porque não sei o que escreverei pela frente nem o que sentirei no futuro em relação ao que escrevo agora. O que me define é o próprio gesto da escrita.

Paulliny Tort (Brasília, DF, 1979), é jornalista e mestra em Comunicação e Sociedade pela UnB. *Erva brava* (Fósforo, 2021), seu livro mais recente, venceu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria contos. Já seu romance de estreia, *Allegro ma non troppo* (Oito e Meio, 2016), foi semifinalista do Prêmio Oceanos de Literatura. Atualmente, estuda Ciências Biológicas e se interessa por evolução e divulgação científica.

SAMIR MACHADO DE MACHADO
Entrevista concedida a Thais Lancman

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Sim, consigo perceber de onde vem a inspiração; aliás, descobrir a origem dela é parte do meu processo criativo: perceber o que faz com que eu goste de algo, quais os elementos essenciais que me fazem gostar de algo (um livro, um filme, uma música, uma época, uma sensação) funciona como uma espécie de “engenharia reversa” sobre minhas referências, para entender como elas funcionaram comigo, e como posso reproduzi-las em meu próprio trabalho, aplicando-as sobre meus interesses.

Mas nisso, o processo criativo pode levar anos do que eu chamo de “decantação”: as ideias vão se acumulando, anotações vão sendo feitas, até a hora que tudo se encaixa. E isso ocorre quando tenho uma ideia clara de como é o final do livro. Eu só começo a escrever algo quando sei como ele termina.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sempre. Elas variam conforme o projeto, mas não muito. São os autores que estão na base da minha formação como autor, McEwan, Michael Chabon, Erico Veríssimo, Umberto Eco, Michael Crichton, Carl Barks, Stevenson.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Essa é uma pergunta que só um editor pode responder, não um escritor. E depende também do que se considera como bem-sucedida, se estamos falando de reconhecimento da crítica, sucesso comercial, bom-acolhimento dos leitores, ou reconhecimento acadêmico, todos estes elementos em separado que não necessariamente conversam entre si. E não estou numa posição, nem literária nem comercial, de saber quando um livro meu será bem-sucedido ou não.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não. As críticas, mesmo quando negativas, parecem entender bem meu trabalho, e seria muito presunçoso supor que uma crítica negativa significa uma incompreensão da proposta. Entender a proposta de algo não está necessariamente ligado a gostar dela. Nem tampouco crê-la bem executada.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Não conseguiria escolher um livro em detrimento dos demais. Há personagens pelo qual tenho grande carinho, e há trechos e passagens específicos de cuja execução me orgulho bastante do resultado, mas não há um livro inteiro que eu possa dizer “esse é melhor do que os demais”. Embora, estética e literariamente, o mais bem-acabado nesse sentido tenha sido *Quatro Soldados*. Mas isso porque fiquei oito anos trabalhando nele, e espero nunca mais passar tanto tempo em cima de um mesmo texto.

Samir Machado de Machado (Porto Alegre, RS, 1981) é mestre em Escrita Criativa pela PUC-RS, escritor, tradutor e designer gráfico. Escreve romances históricos e de aventura, dentre os quais *Quatro soldados* (2013), *Homens elegantes* (2016), *Homens Cordiais* (2021) e *Tupinilândia* (2018), este último vencedor do Prêmio Minuano de melhor romance, traduzido para o francês (mesmo título) e vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance brasileiro publicado no exterior. É autor também do infanto-juvenil *Piratas à vista!* (2019) e um dos coautores de *Corpos Secos* (2020), vencedor do Jabuti de Melhor Romance de Entretenimento. Como tradutor, já traduziu obras de Conan Doyle, Stevenson, Ray Bradbury e Agatha Christie.

SANTIAGO NAZARIAN

Entrevista concedida a Luana Della-Flora

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

Depende muito da obra. São vinte anos, doze livros, dezenas de contos, então cada um tem um processo, não apenas devido ao teor da obra, mas da fase em que vivo. Houve períodos em que escrevi nos intervalos de trabalhos fixos, outros em que estava sem trabalho e podia me dedicar só à escrita; o ritmo diário, o processo, varia muito por isso. Há também livros

que exigiram mais pesquisa, outros que foram escritos num jorro. Mas a inspiração vem sempre de temas que me afligem e me motivam, o que também varia de acordo com a fase que estou vivendo, o momento em que o país está... e a própria etapa da minha carreira. O momento de escrever um livro infantil, por exemplo, ou me dedicar mais aos contos. Também tive livros encomendados, em que é preciso canalizar a inspiração para atender a um pedido específico.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sempre é preciso ter referências literárias, até para não repetir o que já foi feito. Se você vai escrever um livro sobre paternidade, por exemplo, é bom dar uma pesquisada no que já foi feito. Mas a verdade é que depois de alguns anos você se torna o autor que você mais conhece. Eu não li ninguém mais do que eu mesmo – até pela quantidade de revisões, reescritas que um livro exige. Então, quando começo um livro, sempre procuro situar dentro da minha própria obra, e quando as frases vão surgindo sempre me remetem a construções anteriores minhas, que às vezes se tornam quase bordões.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

O termo “bem-sucedida” é relativo – tem a ver com vendas, prêmios, sair por uma grande editora, resistir ao tempo? Entre tudo isso, talvez o mais importante seja atingir a quem você quer – e para isso é preciso saber falar com seu público – seja ele o leitor comum, o crítico, gerações futuras... É um trabalho traiçoeiro de equilibrar originalidade com identificação; entregar algo novo e que ainda soe familiar.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o compreendem? Por quê?

Não. Eu não sei o que os críticos acham da minha obra. É muito raro eu ver uma análise profunda do que escrevo na imprensa. E quando recebo trabalhos acadêmicos sobre minha obra, geralmente eu não leio. Agradeço, fico orgulhoso, mas não leio, porque não consigo me relacionar com esse tipo de análise.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o define melhor?

Acho que *Biofobia*, romance de 2014, é o livro em que coloquei mais questões pessoais, discorri sobre temas que me incomodam. Meu maior orgulho é o mais recente, *Fé no Inferno*; foi o livro que me exigiu mais trabalho.

Santiago Nazarian (São Paulo, SP, 1977) é autor de diversos romances, entre eles *Fé no Inferno* (Companhia das Letras, 2020), *Biofobia* (Editora Record, 2014) e *Mastigando Humanos* (Nova Fronteira, 2006, Record 2013). Descreve seu projeto literário como "existencialismo bizarro", no qual mescla questões atemporais da literatura existencialista com cultura pop, sarcasmo e horror. Tem obras publicadas em vários países da América Latina e Europa e direitos vendidos para cinema e teatro. Em 2003, ganhou o Prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura com seu romance de estreia. Em 2007, foi eleito um dos escritores jovens mais importantes da América Latina pelo júri

do Hay Festival em Bogotá, Capital Mundial do Livro. Em 2021, foi finalista dos prêmios Jabuti e Oceanos e recebeu segundo lugar no Machado de Assis, da Biblioteca Nacional. Além de escritor, é tradutor, roteirista e colabora com diversos periódicos.

THAIS LANCMAN
Entrevista concedida a Helena Bonito

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

A inspiração para um conto ou um romance pode vir de uma ideia que, por algum motivo, está fixo na minha cabeça, ou ainda, de uma série de ideias, referências e cenas a que me apego e que, depois de um certo tempo, percebo estarem interligadas. Fora isso, pode vir desses pontos soltos, e do desejo em conectá-los. Muitas vezes a minha inspiração vem justamente desse desafio.

Durante a escrita, o processo alterna entre o cerebral, algo como a resolução de um quebra-cabeças ou a simples vontade de superar pequenas etapas, com algo mais fluido, perto do que se costuma chamar de inspiração ou da imagem clássica do artista. Eu tento sempre me manter atenta a esses momentos para não burocratizar a escrita.

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Sempre gosto de fazer uma pesquisa prévia de temas e formas que pretendo trabalhar. Acho que o diálogo com a tradição e contemporâneos sempre trazem questionamentos importantes, principalmente porque gosto que as minhas narrativas tenham em algum grau uma reflexão sobre a própria literatura.

Eu sinto que conforme amadureço a minha escrita fico menos sujeita à influência imediata daquilo que estou lendo no momento. Consigo diferenciar obras que gosto daquelas que de alguma forma pautam o meu trabalho.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Vamos considerar que uma obra bem-sucedida seja aquela que é recebida pelo leitor como o escritor gostaria que fosse. Nesse sentido, acho que a principal condição é uma certa coerência na obra. Isso significa que se é uma obra que pretende apresentar uma reflexão profunda sobre algo, ela não pode ser rasa. Se o autor pretendia promover uma leitura divertida, não pode ser enfadonha. E isso também se aplica ao grau de esforço que obra transparece. O autor pode deixar transparecer no texto o quanto se empenhou em ser engraçado, culto, etc, ou pode fazer isso de uma maneira que todo seu trabalho passa como se fosse algo natural. Tudo depende do projeto do autor, mas precisa estar de acordo com o objetivo que ele estabelece (claro, ele pode descobrir esses objetivos enquanto escreve, mas depois precisa retrabalhar a obra para dar essa coesão a ela).

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Eu não tenho muitos críticos, minha obra corre bastante silenciosa. No geral, sinto que não sou compreendida por meus pares como um todo, mas tenho encontrado aqui e ali pontes, críticos e outros autores com que me identifico em um universo de escrita e leitura, e aí sou compreendida.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Meu ano Flávio de Carvalho, meu livro mais recente, é no momento o meu favorito e o que me define melhor. Isso porque ele representa para mim um amadurecimento de leituras e de uma forma de ler enquanto escritora e também questionamentos a respeito dos gêneros literários e da literatura enquanto reflexão sobre o tempo. Acho que consegui reunir nessa narrativa o meu lado mais racional e intelectual e o mais apaixonado, tanto sobre a literatura quanto sobre a vida, concluindo afinal que uma não existe sem a outra, elas se alimentam e embelezam.

Thais Lancman (São Paulo, SP, 1987) é formada em Jornalismo, tem mestrado em Literatura Judaica e doutorado em Letras, com tese sobre a representação da arte contemporânea na literatura, focada na obra de Enrique Vila-Matas e Orhan Pamuk. Como escritora de ficção, publicou, em 2014, a novela *Palito de Fosfeno*, pela Editora Reformatório. Sua coletânea de contos *Pessoas promíscuas de águas e pedras*, de 2020, publicada pela Editora Patuá, foi finalista do Prêmio Oceanos. Em 2021, lançou o romance *Meu ano Flávio de Carvalho*, pela Editora Folhas de Relva. Além disso, tem contos publicados em revistas brasileiras, como *Flaubert* e *Raimundo*, e em coletâneas estrangeiras na Alemanha, em Portugal e na Áustria. É colaboradora da revista on-line *Vício Velho*, onde assina quinzenalmente a coluna A Resenhista, além de ter publicado textos na *Quatro Cinco Um*, o Estado da Arte do jornal *O Estado de S. Paulo* e revista *Piauí*.

TIAGO FERRO

Entrevista concedida a Laís Gerotto de Freitas Valentim

1. Como você pensa o seu processo criativo antes e durante a escrita de uma obra? Você consegue perceber como ou de onde vem sua inspiração?

É difícil falar desse processo todo porque me parece que estão em jogo questões difíceis de racionalizar, e quando o fazemos, surge a impressão de que são fórmulas replicáveis, quando o que interessa de fato é o resultado da obra, é a solução que funciona ou não em juntar forma literária e conteúdo.

Durante a escrita do meu único romance até aqui, a escrita me consumiu. Eu escrevi em casa, na rua, durante o dia, de madrugada, tinha muito medo de perder uma ideia. De onde vinha isso tudo eu não saberia dizer, mas implicou um profundo e sincero mergulho em meus medos, paixões e desejos, ao menos até onde foi possível ir. Sempre sobra algum recanto obscuro, certo?

2. Ao pensar a escrita de um novo livro, você tem algumas referências literárias em mente?

Além das referências acumuladas que acabam aparecendo de forma muito sutil aqui e ali, eu costumo incorporar ao texto as referências mais imediatas, de livros ou filmes, com os quais eu esteja envolvido naquele momento. Fora isso, não me parece produtivo buscar conscientemente seguir os passos deste ou daquele autor, isso geralmente dá em pastiches ruins, cópias sem graça.

3. Em sua opinião, qual é a principal condição para que uma obra seja bem-sucedida?

Que a forma literária consiga dar conta do conteúdo que se quer expressar. Arte é forma. Quando uma obra é bem realizada apenas em transmitir uma ideia, independe da elaboração formal, me parece que há uma perda aí. Mesmo os romances realistas clássicos do século XIX francês eram grandes elaborações formais, mas muita gente pensa que eram simples imitações da realidade, como se a realidade fosse algo dado a quem quiser observá-la.

4. Você tem, como apontam outros escritores frequentemente, o sentimento de que os críticos não o (a) compreendem? Por quê?

Não verdade não. Aprendi muito com todas as críticas feitas ao meu livro. É claro que me identifiquei mais com algumas delas, mas o papel da crítica é mostrar o funcionamento da arte, muitas vezes apontando suas fraquezas, e não desvendar intenções de autores ou bajulá-los.

5. De qual das suas histórias ou dos seus poemas você mais gosta? E qual o (a) define melhor?

Sou autor de uns poucos contos dispersos, de um romance e de muitos ensaios de crítica cultural. Gosto de pensar que minha realização mais bem acabada foi o romance *O pai da menina morta*, mas quando releio alguns ensaios ainda gosto bastante deles.

Tiago Ferro (São Paulo, SP, 1976) é editor e escritor, um dos fundadores da editora de e-books *e-galáxia* e da revista de ensaios *Peixe-elétrico*. Colabora com textos sobre cultura para a *Folha de São Paulo*, entre outros. Mestre em história social pela Universidade de São Paulo, atualmente pesquisa a obra do crítico literário Roberto Schwarz no programa de doutorado da mesma universidade. *O pai da menina morta* (Brasil: todavia, 2018; Portugal: Tinta da China, 2018; Colômbia: Planeta, 2020; Argentina: Planeta, 2021), seu romance de estreia, venceu o Prêmio Jabuti na categoria romance e o Prêmio São Paulo de Literatura 2019 na categoria romance de estreia.

INDEX DES AUTEURS

Adelia Bezerra de Meneses a été professeure et est actuellement professeure collaboratrice bénévole au Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), professeure retraitée du Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), chercheuse au CNPQ et auteure, entre autres, de *A Obra Crítica de Álvaro Lins e sua Função histórica*. (Rio de Janeiro: Vozes, 1979); *Desenho Mágico*. Poesia e Política em Chico Buarque, Prix Jabuti de 1982 (São Paulo: Ateliê Ed., 3e édition, 2002); *Do Poder da Palavra: Ensaio de Literatura e Psicanálise*. (São Paulo: Duas Cidades, 2e édition, 2004); *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque e na pintura brasileira*. Edition illustrée. (São Paulo: Ateliê Ed., 2e édition, 2001); *As portas do sonho*. Um estudo sobre sonhos presentes na literatura grega (São Paulo: Ateliê Ed., 2002) ; *Cores de Rosa*. Ensaio sobre Guimarães Rosa (São Paulo, Ateliê, 2010); *Militância Cultural*. A Maria Antônia nos anos 60 (São Paulo: Com-Arte, 2014).

Marc-Mathieu Münch est professeur émérite de littérature générale et comparée à l'université de Lorraine. La mythographie romantique qui fut sa première spécialisation comparatiste l'a conduit, par élargissements successifs, au mouvement romantique européen, au genre du théâtre, à l'histoire des poétiques et, enfin, à la question, fondamentale pour tout comparatiste, de la nature de l'art littéraire. Il travaille actuellement avec des artistes et avec des chercheurs à la création d'une « artologie » définissant la spécificité du phénomène art en tant que tel grâce à la découverte de l'invariant de l'effet de vie sous la plume de grands artistes de toutes les cultures. Il est auteur, entre autres, de *L'effet-de-vie ou le singulier de l'art littéraire* (Paris, Champion, 2004) et de *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future* (Paris, Champion, 2004).

Dennys Silva-Reis est professeur adjoint de Littératures d'Expression Française à l'Université Fédérale d'Acre (UFAC), au Brésil, en Amazonie. Titulaire de maîtrise en Études de Traduction et de doctorat en Littérature et Pratiques Sociales. Ses recherches portent sur l'histoire de la traduction, la traduction féministe, la traduction antiraciste, la traduction interartistique et les littératures latino-américaines d'expression française.

Anderson Nunes da Silva est né à Rolim de Moura/RO, il a une Licence en Lettres (portugais) de l'Universidade Federal de Rondônia (UNIR) et une Licence en Lettres (anglais) de l'União das Faculdades Brasileiras (UniBF). Il est spécialiste en littérature contemporaine de la Faculdade de Educação de São Luís. Il travaille dans les domaines suivants : langue portugaise, littérature, écriture et anglais, et s'intéresse à la littérature brésilienne et portugaise contemporaine.

Marie-Odile Barthélemy - Avec les livres pour fidèles compagnons depuis son plus jeune âge, la musique comme respiration, le théâtre par tradition familiale et la photographie pour passion ; avec l'évidence de l'esprit européen du «Pays des Trois Frontières» et plusieurs années vécues en Amérique du Nord; ayant étudié l'histoire et l'Art concomitamment à la littérature, Marie-Odile Albrecht-Barthélemy ne pouvait qu'être comparatiste de cœur et d'esprit. Avoir choisi Marc-Mathieu Münch pour diriger ses recherches à l'Université de Metz alla de soi en son temps, mais reste un ancrage dans sa vie, comme la constante aiguille de la boussole du Beau en ses multiples

aspects. Elle est persuadée que la théorie de l'«effet-de-vie» est bien plus qu'un outil pour les penseurs: elle doit se ressentir et se vivre au quotidien.

Cristine Fickeslcherer de Mattos est titulaire d'un doctorat en Langues et Littératures de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de l'Universidade de São Paulo. Elle est actuellement professeure de Langues et Littératures à la Universidade Presbiteriana Mackenzie. Chercheuse en Littérature Comparée et en Intermédialité, elle a publié *Práticas e conceitos da literatura comparada* (2022) coécrit avec Helena Bonito Pereira.

Helena Bonito Couto Pereira est titulaire d'un Doctorat en Lettres Modernes de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de l'Universidade de São Paulo. Elle a été professeure de littérature à l'Universidade Metodista de São Paulo et à l'Universidade Presbiteriana Mackenzie, et a été *visiting professor* à l'Università degli Studi di Perugia. Principales publications en tant qu'organisatrice : *La fiction brésilienne au XXI^e siècle* en cinq volumes (São Paulo, Ed. Mackenzie, 2009-2019), *La littérature contemporaine en perspective comparée* (Rio de Janeiro, Abralic, 2018) et *Migrations littéraires et artistiques* (Berlin, Peter Lang, 2018) ; en tant que traducteur : *La beauté artistique*, de Marc-Mathieu Münch (São Paulo, Ed. Mackenzie, 2019) et en tant que coauteur Cristine F. de Mattos: *Práticas et conceitos da literatura comparada* (São Paulo, Editora Mackenzie, 2021).

Laís Gerotto de Freitas Valentim a une Licence de Lettres (traducteur/interprète) du Centro Universitário Anhanguera de São Paulo. Elle est spécialiste en langue et littérature portugaises et a une Maîtrise de Lettres de l'Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Elle travaille en tant que traductrice (portugais-anglais) et réviseuse. Ses recherches portent sur la littérature brésilienne et étrangère contemporaine, la littérature des femmes et la littérature des auteurs noirs.

Luana Della-Flora a une Maîtrise de Lettres de l'Universidade Presbiteriana Mackenzie, prépare son doctorat grâce à une bourse du Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) et est rédactrice-adjointe de *Cadernos de Pós-graduação em Letras* de la même université. Elle effectue des recherches sur les relations entre la formation du Brésil et la littérature contemporaine produite dans le pays.

Michel Mingotte Ferreira de Ázara est Docteur en Lettres (littérature comparée et théorie de la littérature) de l'Universidade Federal de Minas Gerais, avec un stage doctoral à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV). Il a été lecteur de portugais à l'Université de Strasbourg et a effectué un stage postdoctoral en Littérature Comparée à l'Universidade de São Paulo, sur les relations entre les littératures brésiliennes noires et les arts plastiques. Actuellement il est membre de l'association « Mélanges Caraïbes » (Cultures de la Caraïbe, des Amériques et du monde indécouvert), de l'Université des Antilles. Il a publié plusieurs articles sur les rapports entre la littérature, le cinéma, les arts visuels et le mouvement de la Négritude.

Sílvia Bezerra a une Licence de Lettres, une Maîtrise et un Doctorat de Lettres de l'Universidade Presbiteriana Mackenzie. Elle est spécialiste en Littérature du Centro Universitário FIEO. Ses intérêts de recherche sont le roman brésilien contemporain et Paulo Freire.

[Thais Lancman](#) (voir parmi les auteurs brésiliens)